



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 1/2 (41/42)

Architecture.
Fine and Decorative Arts

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2013

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

СТУДІЇ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 1/2 (41/42)

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2013

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. 1/2 (41/42) / [голов. ред. Г. Скрипник];
НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2013. – 188 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, спогляди про колег, бібліографічні огляди та рецензії.

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

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

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

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

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

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 8 від 25.06.2013 р.)

Зміст

Contents

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

On the Occasion of the 200th Anniversary
of Birthday of Taras Shevchenko

Соломарська Олена, Горбачов Дмитро. Шевченко як естет і аристократ духу
Solomarska Olena, Horbachov Dmytro. Shevchenko as an Aesthete
and Spiritual Aristocrat. 9

Дорофієнко Інна. Реставраційні студії художньої спадщини Тараса Шевченка
Dorofiyenko Inna. Restoration Studies of the T. Shevchenko Artistic Heritage 46

ІСТОРИЯ

History

Дорофієнко Інна. Ескізні малюнки середньовічних стінописців у храмах XI століття Київської Русі
Dorofiyenko Inna. Sketchy Drawings of Medieval Mural Painters
in the XIth Century Kyivan Rus' Churches 55

Слободян Василь. Крейдяна грамота з Холма. До питання дати заснування міста
Slobodian Vasyl. Chalky Charter from Kholm: On the Issue of Dating the City's Foundation 65

Стець Світлана. До атрибуції картини «Алегорична постать жінки з книгою» зі збірки Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького
Stets Svitlana. Towards the Attribution of the Painting Allegorical Figure of a Woman with Book
from the Collection of the B. Voznytskyi Lviv National Picture Gallery 74

Цитович Володимир. Україна Проспера Горського (до 200-річчя з дня народження художника)
Tsytovych Volodymyr. Prosper Horskyi's Ukraine (Commemorating the 200th Anniversary of Birthday of the Artist) 85

Костючок Олександр. Урядовий центр у Києві (1934–1937): історія будівництва
Kostiuchok Oleksandr. Governmental Central District in Kyiv (1934–1937): A History of Development 103

КРИТИКА

Criticism

**Матвейчук Мар'яна. Поняття тілесності в театральних практиках:
тіло як суб'єкт і об'єкт**

*Matveychuk Maryana. Conception of Corporeity in the Stage Practices:
A Body as a Subject and Object* 114

АРХІВ

Archives

**Сторчай Оксана. Художня школа-студія Наполеона Буяльського
в дослідженні Б. Бутника-Сіверського**

*Storchay Oksana. Art School-Studio of Napoleon Buyalskyi
in Studies of B. Butnyk-Siverskyi.* 121

**Ходак Ірина. Листи Федора Ернста до Данила Щербаківського:
сторінки співпраці вчених**

*Khodak Iryna. Correspondence of Fedir Ernst to Danylo Shcherbakivskyi:
Facets of the Scholars' Cooperation* 144

РЕЦЕНЗІЇ

Reviews

**Тимченко Тетяна. Рец.: Білокінь С. Масовий терор як засіб державного
управління в СРСР (1917–1941 рр.) : джерелознавче
дослідження. – Дрогобич : Коло, 2013. – Т. 2. – 1066 с.**

*Tymchenko Tetiana. Review: Bilokin S. Mass Terror as a Means of Public Administration in the USSR
(1917–1941): A Scrutiny of Source Study. – Drohobych, Kolo, 2013. – Vol. II. –
1066 pp.* 172

**Ходак Ірина. Рец.: Графічні твори Василя Кричевського у колекції МКДУ /
[упоряд. : М. Корнійчук, О. Сидорчук, Л. Хамаза]. – [Х. : НТМТ,
2013]. – 107 с. : іл.**

*Khodak Iryna. Review: Graphics of Vasyl Krychevskyi at the BTMU (Book and Typography Museum
of Ukraine) Collection / [compilers – M. Korniyuchuk, O. Sydoruchuk, L. Khamaza]. –
[Kharkiv, NTMT, 2013]. – 107 pp.: ill.* 179

ПРО АВТОРІВ

Information About Authors 186



Т. Шевченко.

Автопортрет. 1860. Полотно, олія. НХМ України
(до статті І. Дорофійенко «Реставраційні студії...»)

До 200-ліття Тараса Шевченка

On the Occasion of the 200th Anniversary of Birthday of Taras Shevchenko

УДК 821.161.2.09(092)

ШЕВЧЕНКО ЯК ЕСТЕТ І АРИСТОКРАТ ДУХУ

Олена Соломарська, Дмитро Горбачов

У цих нарисах ідеться про невідомі аспекти поезії та прози Тараса Шевченка – естета й інтелектуала, а також про новаторські ідеї його поезії, суголосні з майбутнім українським і російським авангардом.

Ключові слова: естетизм, європейськість, інтелектуалізм, іронія, романтизм, авангардизм.

В этих очерках речь идет о неизвестных аспектах поэзии и прозы Тараса Шевченко – эстета и интеллектуала, а также о новаторских идеях его поэзии, созвучных с будущим украинским и русским авангардом.

Ключевые слова: эстетизм, европейскость, интеллектуализм, ирония, романтизм, авангардизм.

This essay deals with unknown aspects of Taras Shevchenko poetry and prose revealing their aesthetical and intellectual features as well as their amazingly premonition of Ukrainian and Russian avant-garde.

Keywords: aesthetics, European features, intellectualism, irony, romanticism, vanguard.

Повісті Шевченка, написані російською мовою, не надруковані за його життя і не дуже поціновані й після смерті, відкривають, однак, абсолютно іншу грань генія Шевченка, інтелектуала й естета, яка не дуже вписується у визначене йому прокрустове ложе співця пригнобленого селянства, виразника народної ідеї – Кобзаря.

Навіть такий тонкий аналітик літератури, як Оксана Забужко проминула Шевченкову прозу із заплуцаними очима, протиставивши Україну шевченківську – «найбільш архетипальну, козацько-християнську» Україні шляхетській, «косачівсько-драгомановській» [6, с. 10].

А проте, у своїй прозовій творчості Шевченко виступає саме як представник, здавалося б, чужої йому верстви населення – мілкопомісного дворянства, тобто шляхти. Правда, не всі його повісті є рівнозначними з художнього погляду. Якщо прослідкувати еволюцію його прозової творчості за роками («Наймичка» – 1852, «Варнак» – 1853–1854, «Музикант» – 11.1854 – 01. 1855, «Несчастный» – 01– 02.1855, «Капитанша» – 03–04. 1855, «Близнецы» – 06–07. 1855, «Художник» – 01–10. 1856, «Прогулка...», 2 ред. – 01. 1858), можна

побачити, як прискіпливо він удосконалював своє письмо. Деякі з його повістей, такі як «Музикант», «Художник», є абсолютно повноцінними художніми творами, а такі його прозові твори, як «Несчастный» «Близнецы» і «Прогулка с удовольствием и не без морали», написані останніми, не поступаються найкращим зразкам тогочасної російської новелістики, таким як «Повести Белкина» О. Пушкіна та «Вечера на хуторе близ Диканьки» М. Гоголя.

Ми спробуємо показати, що белетристичний талант Шевченка, хоч він і інакший, дуже відмінний від поетичного, є не менш значущим, а непоцінованість його, попри самий факт написання повістей російською мовою, значною мірою пояснюється новаторським характером його прози. У своїх повістях Шевченко виступає як попередник літературного модернізму ХХ ст., поєднавши риси багатьох літературних стилів: сентименталізму, романтизму, історико-етнографічного опису з небаченим на той час «авангардизмом».

Марієтті Шагінян («Тарас Шевченко») здавалося, що сентименталізм Шевченка є наслідком його ізоляції у період заслання. Насправді ж за допомогою меланхолійного сентименталізму Шевченко долає надмір-

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ну агресивність і напругу романтизму, сказати б, ушляхетнює романтизм. Це помітно і в його поезії:

Кропива та лопухи, а більш нічого
Не виросте на ваших трупах,
І стане трупами на трупах
Смердючий гній.
І все те, все,
Потроху вітер рознесе [тут і далі в цитатах курсив наш. – О. С., Д. Г.].

Його проза вписується в новий – реалістичний – етап літератури ХІХ ст. Замість «світової скорботи» і космічних трагедій романтиків реалісти реабілітували повсякденність, шукаючи «підручну радість» у навколишньому житті. Шевченко знайшов у ньо-

му безліч цікавих ситуацій і фактів, побачив заспокійливі чинники – дружні стосунки між людьми різних конфесій, станів, національностей, які населяли Україну, як і хатній затишок, ліричні пейзажі, пісенний фольклор. А за цим «незлим тихим» буттям відчув промисел Божий, у малому – абсолютне. У цьому «підручному» матеріалі знаходимо безліч драматургічних можливостей – і драматичних, і комічних, і трагічних.

Наша розвідка складається з трьох розділів. Перший – «Шевченко й авангардизм ХХ століття» присвячено аналізу поезії та трьох повістей, другий – «Тарас Шевченко та світова культура» – аналізу «Журналу», третій – «Шевченко як естет і аристократ духу» – аналізу прози.

I. ШЕВЧЕНКО Й АВАНГАРДИЗМ ХХ СТОЛІТТЯ

1. Шевченко як предтеча футуризму

У 1910-х роках українські й російські футуристи, закликаючи «скинути з паротягу сучасності» Пушкіна, Толстого, Достоевського, окремо виділяли Шевченка (й частково Козьму Пруткову за його парадоксальність). Справді, у Шевченковій поезії існує настільки потужний струмінь авангардизму, що, здійснивши «футуррокопину», новатори змушені були пошанувати їхнього творця, незважаючи на певне відмежування від «Кобзаря», «закаляного дьогтем провінційності» (Михайль Семенко) та нав'язуваного стереотипу українства: «Усім набридли Тарас Шевченко і гопашник Кропивницький» (Василіск Гнідов).

Відомий нині журнал українських панфутуристів «Нова генерація» завів на своїх шпальтах спецзбірник «Реабілітація Т. Г. Шевченка». Едвард Стріха (Михайль Семенко): «Чи не він сказав би: – Здорово, хвалю, Михайль Васильовичу за Ваш “Кобзар”» [9, с. 80]. Або: «Сьогоднішні футуристи / перед брамою в залізний / соціалізм / схиляють в пошані / голови / перед першим українським футуристом / Галло, Тарасе Григоровичу!» [9, с. 80].

Вислів «Схиляють в пошані голови» стосується як попередньої, так і наступної

фрази (так званий принцип коліщатка), прийом, що його у недекларованій формі знаходимо і в Шевченка: мороз розум будить (футурист написав би ... морозум). Тичина: вітер вітер *ві / терзає* дуба. Шевченко: Та засійся, чорна ниво / Волею ясною, (во – «коліщатко»).

Великий прихильник Шевченка, його сучасник і благодійник, україно-російський поет Олексій Толстой (Розумовський), він же Козьма Прутков, у вірші про Україну також уживає «коліщатко»: «Где ветерок степной ковьль колишет» («степним» є і *ветерок* і *ковиль*).

Футуристам, тодішнім глобалістам, імпувала європейська освіченість Шевченка: «Він європейець з ніг до голови» (Гео Шкурупій, Нова генерація, 5-28), котрий українську й російську культуру та історію поцінював за європейськими критеріями і, на відміну від Тютчева, міряв «аршином общим». Так, наприклад: «Трубадури – кобзарі» («Єретик»), «Густинський монастир – справжнє Сен-Жерменське абатство» («Близнець»); різанина на річці Альті асоціюється в нього з Варфоломіївською ніччю на Сені; Сеньку Разіна називає бароном (аналогія навдивовижу точна); кроволівну злість людську трактує як прикрий

«архетип» людства: «Так було і в Трої. Так і буде» («Гайдамаки»).

«Я сам» по-шевченківськи. Відомі два варіанти автобіографії поета. Один написаний з незрівнянною його іронічною інтонацією, витворений асоціативно, мінімалістично й алогічно, у руслі авангардистської естетики ХХ ст., й нагадує есе Семенка «Сам» чи автобіографію Маяковського «Я сам». Другий варіант сприймається як академічний, логічний і моралістичний; він, виправлений серйозною рукою «позитивіста» Куліша, тяжіє до загальноприйнятої схеми автобіографії генія. Першу редакцію написано артистом, естетом. Другу – з позиції «громадянської скорботи». У першій переважає мистецька діонісійська гра, гумор і лицедійство, якими знімається психологічна напруга. У другій – моралізаторство, «аполлонізм», що вантажить психіку читача риторичною патетикою та тягарем відповідальності поета за долю нації, наприклад: «История моей жизни составляет часть истории моего народа» (цю фразу дописав Куліш). Хоча поетичне, за Шевченком, з'являється тоді, «когда дыхание свободы возвращает моим чувствам чистоту первых лет детства, проведённых под убогою батьковскою стрихою». Цю ж ідею висував авангардист О. Богомазов: «Знайти втрачену єдність з космосом вдавалося раніше стародавнім художникам лише тому, що їхня психіка була примітивнішою, менш вимогливою, ніж наша» [2, с. 3].

Так само в руслі наївно-мудрої дитячої гри писав свою біографію Маяковський: «Экзамен. Священник спросил: Что такое “око”? Я ответил: “Три фунта” (так по-грузински). Мне объяснили, что это глаз по древнему, церковнославянскому. Из-за этого чуть не провалился. Поэтому возненавидел сразу – всё древнее, всё церковное и всё славянское. Отсюда – мой футуризм, мой атеизм и мой интернационализм» [8, с. 11]. По-футуристичному розкута іронія у Шевченковій автобіографії, що зовсім не була «хорошим тоном» у ХІХ ст.: «В один из многих дней и ночей, когда спартанец-учитель был мертвецки пьян, школяр-попыхач без зазрения совести обнажил задняя своего наставника и благодетеля,

всыпал ему великую дозу берёзовой каши. Помстившись до отвалу, в ту же ночь бежал в Лысянку, где и нашёл себе учителя живописи отца диакона, тоже спартанца». Такі епатажно-відверті самовикриття сприяли тому, що футуристи цілковито відкидали образ «плаксивого стариганя», нав'язаного Шевченкові просвітянством та народництвом.

Давня спромога психіки рятуватися серед несприятливих обставин діяла в Шевченкові та у футуристах однаково активно. Депресія, за якою ховається смертний жах, смертна туга, смерть заживо, магічно долається штучним тонізатором – мажорно-мінорним мистецтвом, «діонісійською» артистичною поведінкою. У «Журналі» за 12 квітня 1858 року: «С выставки пошли мы, т. е. я, Семён Гулак-Артемовский и М. Лазаревский, к графине Настасье Ивановне. За обедом в честь моего невольного долготерпения сказали либеральные слова Старов, Щербина и сама графиня. Я не чаял себе такой великой чести. Семён заметил, что за столом все были бледны, тощи и зелены, кроме несчастного изгнанника, т.е. меня. Забавный контраст».

Перегуки Шевченка і Маяковського проілюструємо таким прикладом: «Тільки я, мов окаянный, / І день і ніч плачу / На розпуттях велелюдних, / І ніхто не бачить» (Т. Шевченко). – «За всех расплачусь и за всех расплачусь. – Вижу: в тебе на кресте из смеха / Распят замученный крик. – Иду один рыдать, что перекрестками распяты городовые» (В. Маяковський). І там і там на розпуттях (перехрестях) – хресна мука.

Метод і манера. Суголосся. Футуристам поет імпував понад усе своєю фонетичною активністю, сказати б, голосоведінням. «Вірші Тараса Григоровича, як у древніх, подібні до пісень. Отож і читати їх треба натхненно», казав футурист Татлін, «цей конструктивіст з бандурою» [1, с. 27]. Поети ХІХ ст. писали не для промовляння, а для читання очима. Слухове сприйняття не передбачалося. Наприклад, цитування Пушкіна вголос, як зазначав футурист з Херсона Кручених, перетворюється не раз на безглуздя: «Со сна садится в

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ванну со льдом» звучить «сосна, сольдо». Маяковський у дитинстві читав Лермонтова «спеціально до татових іменин» і виходило неоковирне «сопле менных гор».

Шевченкова поезія майже не знає небажаних звучань (винятком є хіба що «лину я лину» (ялину). Він, як і футуристи, закорінений в архаїчному шарі свідомості: через український фольклор сягає епохи замовлянь, молитов, звукової магії. Епохи космічного відчуття перегуків усього з усім, звукових перевтілень і перетікань. Впливовою силою фольклору є алітерація і дисонанс. Поняттєвий ряд там не завжди ясний і важливий. Це зрозуміли футуристи і зробили фонетичне начало самодостатнім, «заумним» (позарозумовим, на рівні підсвідомості). Абстрактний вірш Кручених «Дир бул щил убещур» демонструє звукову напругу, яка відсилає до епічного багатирства. «Хорошие буквы эр, ша, ща» любив і Маяковський, і Шевченко: «Бряжчат шаблі о шеломи, / Тріщат списи гартовані» («З передсвіта до вечора»), «Земля тряслася, трепетала од реву львчища» («Подражаніє Іезекілю»). Андрій Чужий перетворив банальне гасло «Маркс сказав єднайся, переплітайся...» на фонетичне багатство, на партитуру вигуків, темпів, ритмів, зупинок, прискорень, інтонацій, розтяжок: «Маг / х (невідомість) / сказ / казав / ававававав / є (in pleno) / дна / айайайай / сссс / я / пер / ер / реп / плі! / пліт / літ / літа / іта / тата тата / айайайай / сссс / я». Шевченко, без сумніву, не є таким радикальним. Але він любить звукову гру, тонко відчуває її, врешті, що найголовніше: самодостатність звукоряду в нього від кобзарських співанок.

2. Характерні прийоми, спільні з прийомами футуристів

А. Музичний ряд, або фонетична драматургія суголось і дисонансів. «Ой, гоп, чики-чики / Та червоні черевики» («Сліпий»), «І по хаті ти-ни-ни, / І по сінях ти-ни-ни, / Ти-ни-ни, ти-ни-ни, / Вари, жінко, лини. – Якби таки, або так, або сяк, / Якби таки запорозький козак, / Якби таки молодий, молодий, / Якби таки походив, походив» («Гайдамаки»).

Ці рядки – аналог «зауму», переддень абстракціонізму. Фонетика переважає і нейтралізує семантику. Головне тут – нестримний танець згуків, звукова хореографія. «Отак чини як я чиню, Люби дочку аби-чию», ячить поет. Що більше звукових зчеплень і сполучень, то напруженіша вимова: «Ужу пані самапані» («У жупані сама пані»), «І гич не до речі» («Сотник») – прочитав у Шевченка поет Василіск Гнідов і переклав їхнє гарчання («гечеерче») на заумний вірш з українським акцентом: «Коли за гич будин цікавче / Тарас Шевченко будяче скавче» [10, с. 457]. Високо цінуючи Шевченка, Сріблянський (Шаповал) визнавав його як єдиного авангардиста: «У нас є лише один футурист – Шевченко» [10, с. 457].

Жоден з поетів ХІХ ст., крім Шевченка, не міг би схвалити інтонаційний вірш україно-російського конструктивіста І. Сельвінського (як, утім, не схвалювали й «безглузде варнякання» деяких барокових поетів). Наприклад, «Циганська рапсодія» Сельвінського звучить у танцювальному ритмі: «Гей-та гоп-та гуандаала / Задымило дундаала / Прэнде-андэ дэнти-воля / Тнды? – рунда дундаала».

Б. Передня рима. Таке поняття ввів Д. Бурлюк і широко передніми римами користувався. Це був безпосередній Шевченків вплив. Бурлюк свідчить: «Тараса Шевченка українською мовою читав нам звичайно батько. Читання “Петруся” завжди закінчувалось слізьми. Але тогочасні видання були сповнені крапок – лютий слід розгулу мерзеної цензури царської. Хотілося знати, що там було. Та уява безсила була підказати» [3]. У Шевченка є багато заготовок до майбутнього авангарду, але передня рима – то вже цілком сформоване явище, він уживав її сотні разів: «У червоних черевиках / Як ланна, як лава» («Сова»), «Дожидає сина мати / До досвіта вечерять» («Сова»), «– Жар жар, жаль, жаль» («Гайдамаки»), «– Засіяли карі очі, / Зорі серед ночі» («Дівичії ночі»), «– Звіром заревли» («Єретик»; дисонантна передня рима), «– Розтрощить трон, порве порфіру, / Розтрощить... / Роздавить...» («Бували війни...»), «– Всепоглощающая владычица водочка» (Журнал 14 июля; алітерація),

«Серце б'ється любо І люде як люде» («На вічну пам'ять Котляревському»), «Розтнуть, розірвуть, розіпнуть» (Осії гл. 14).

Він був віртуоз передньої рими, включаючи звукові неточності, які лише збагачують фактуру вірша: «Побрались, поєднались, Помолоділи, підросли» («Кума моя і я»). Серія буквальних рим «по» закінчується зсувом «пі». Подібний звуковий «перестриб» (щоправда, у кінцевому складі) уживає конструктивіст Майк Йогансен: «Куркулі Щовб, Довб, Стовб, Ковб: й...». Або в Ільфа і Петрова: «Малкин, Палкин, Чалкин і Залкин». Іноді передня рима у Шевченка трансформується в каламбур.

В. Каламбур. «Намисто – на місто» («В казематі»), «На світ на сміх породила» («Думи мої»). Нерідко всі слова рядка починаються з одного складу: «просто, прочно и просторно» («Прогулка»). У слові «просторно» активно звучить внутрішній паліндром-хід навспак (ро-ор). Цей хід викликає в пам'яті експресіонізм Бажана: «Крок кривий як корч». Інші приклади: «А той тихий та тверезий» («Сон»), «Язви язик мій за хулу», «И в шитом шёлковом жупане / И в серой свите люди злы» – тут ж походить від *ш*, а з від *с* («Слепая»). Ось рядки – суцільний передзвін: «І день не день, і йде не йде» («Кавказ»). Тут звук – квінтесенція руху, бо всюди звучить «іде».

У ХХ ст. авангардисти знайшли каламбурне внутрішнє римування: «Милиця, улицы, лица / Мелькали в свету фонаря» (Б. Пастернак), «Усом в мусорную кучу» (Е. Багрицький), «Біжать з села всі улицы, / Щось виє при лиці: / Держи ціль» (П. Тичина).

Очевидно, без Шевченка, популярного серед поетів початку століття, тут не обійшлося. Як відомо, Багрицький написав «Думу про Опанаса» як парафраз «Гайдамаків», Пастернак зробив фонетичний переклад «Марії», чим дуже пишався (бо переклади Шевченка часто недосконалі через неврахування перекладачами його звукоряду). Про Тичину годі й казати: «Людність промовляє трьома розтрубами фанфар: Шевченко – Уїтмен – Верхарн». Усіх стимулювали звукові експе-

рименти Шевченка: «Сірі гуси в ірій, в ірій» («Марина»), «Хохот – охота» («Слепая»), «У жупані сама пані» («Гайдамаки»), «Чи бити чи пити» («Гайдамаки»), «Не новий лановий» («Якби тобі довелось»), «В очі – дівочу» («Марія»), «Нашими ушима» («Псалми, 43»), «Без пригоди мов негода» («Огні горять»), «Святіє тії матері» («Марія»), «Дістали, встали» («Катерина»), «Вельможний – неможний» («Гайдамаки»), «Нехай злидні живуть три дні» («Гайдамаки»), «Безобразное разнообразие» («Прогулка») – фонетичний безлад навколо слова «образ».

Звуком «н» можна передати нудьгу – «Монотонно-длинная дорога» (це Шевченко). А ось Бурлюк: «На фоне картины старинной / Струнный играет квартет / Мелодии тянутся чинно / Эх сюда бы наган да кастет!». Вірш Бурлюка присвячений екстремному подоланню нудьги. Щось подібне і в Шевченка: «Або серцем жити, або світ запалити» (аби не нудьгувати).

Розвинута звукова драматургія – практично на рівні концептуалізму – присутня у вірші Шевченка «На Великдень на соломі». У мові всіх благополучних діточок з подарунками до «свят» бринить заспокійливий звук «с-ш» (*стьожка, стрічка, смушева, шкапова, свитка*). У сирітці мова позбавлена цього звука, як позбавлена дарунка й сама дитина: «А я в попа обідала». Звукоряд підсилює контраст, більше того, робить підказку, що ситуація психологічно аномальна.

Г. Внутрішні паліндроми. Цей прийом зворотної рими, знак неупорядкованості світу, періодично з'являвся в поезії під час «гри в хаос» (бароко і футуризм). «Пан возний позов дав» (І. Котляревський), «Р'єв на зов как воз грохочет» (Д. Бурлюк). Тарас Шевченко – одинокий «бароковий футурист» свого часу: «Незабаром зібралася рада» («Саул»), «Кров ворожу» («Заповіт»), «Волю і любов» («Відьма»), «В юдоли радость воли провозгласил» («Тризна»).

Ось дисонансний паліндром: «В ярмі раю благаю» («Сон»), «Шкуру, а не душу» («Кавказ»), «А не даси, то донеси» (паліндром-інверсія), «Дальше слава» («Доля»), «Кроткого пророка» («М. Вовчку»), «Слово

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

нове» («Осії, ово» – теж паліндром), «О доленько, понад водою» («Марія»).

У Переспівах зі «Слова о полку Ігоревім» наведено складний перехресний паліндром, якому позаздрив би сам Хлебников – чемпіон «перевертнів»: «З передсвіта до вечора / А з вечора до досвіта». Або: «отак то ти, кате» («Коло гаю»).

Г. Дисонанси – прикмета звукового поля ХХ ст. – поезії та музики, прикмета експресіонізму. Звукові перепади і контрасти – доміантна риса Т. Шевченка: «Вечеряти в очереті» («Причинна»), «Вишня – вийшла» («Катерина»).

Трапляється в нього рідкісний у світовій поезії контраст між написаним і промовленим: «ніякого – однаково» (при читанні напрошується: ніяково – однаково). «Запанував – Понятовський» («Гайдамаки»), «Парка – пряха / Поможє калюжу» («Ликері»), «По мудрій раді розійшлися» (рі-ра-ро), «Чи не на ораному сіють» (не-на-но) («Невольник»). Аналогією до цього «нотного стану» є Семенків вірш: «Михайль Семенко поголив бороду Леонардо да Вінчі». У Шевченка – «Де слава ваша? На словах» («Лічу в неволі»).

Часом із співзвуч та протизвучань виникає ефект подвійного, запасного звукового фону: «рукав омочу в ріці (рукав в руці) / дощ вночі» (вночі) («В казематі»).

Перегук «може – ножі» (Чигрин) або «Хитається очерет – До досвіта вечерять» своєю звуковою невідповідністю створює конфліктну ситуацію. Подібно до Тичини: «На небі засвітали / зарі – / зарі / Кого там ще убили / зарі – / зали». Або у Хлебникова: «мешок – на шаг».

Принагідно зазначимо, що й «зорову драбинку» (злам, зсув) зустрічаємо не лише в Тичини і Маяковського, але й кілька разів у Шевченка: «А на тім... / Журбою» («Гайдамаки»).

Каламбурні рими не раз творять іронічну інтонацію: «Я не знаю – / Не познаю» («Царі»). Маяковський: «лень нам / Троцький с Лениным».

Уся Шевченкова поезія – то звукова драматургія. Вибухові «р» і «щ» зникають, коли потрапляєш у стан благодаті: «Уже потроху і минають / Дні беззаконія і зла / А львичи-

ща того не знають, / Ростуть собі, як та лоза» («Подражаніє Іезекіілю»).

Д. Редукція звука. З архаїчної прапам'яті, з часів тотального психологічного хаосу і первісного жахиття дійшло до нас калічення слова, перетворення його з поняття на безформну звукову масу, на мову одчайдушних вигуків. Цим, крім поетів-авангардистів, займаються й досі діти у своїх прислів'ях і приспівках: «Ене, бене раба» (тут латину вщент делатинізовано). Пригадаймо, що уманську різанину ХVІІІ ст. Тичина відтворив способом первісної «десемантизації»: «А в Умані / а ву-у-у...».

Шевченків звуковий супровід петербурзького безладу, спричиненого «просвіщенною» бюрократичною державою, аналогічний: «Ура, ура, ура! а, а, а...».

Михайль Семенко в одній зі своїх космічних поем перетворив космос на хаос при зіткненні машини часу з землею: «Земля / емля / мля / ля / я». У Шевченка: «Отой то й то» («Відьма»). «Отой» обтинається з обох боків.

Шевченкове «Кати – а ти» («Неофіти») – переддень авангардного «зауму». Рима-луна, яка сягає першопочатків звукового простору, звучить у «Неофітах»: «О холодний камінь / Розбивають серце наше / І співають аміні». У Семенка аналогічне: «біля Володимира – димаря». У Хлебникова: «гопаком – о ком».

Загадковий за змістом вірш «І Архімед і Галілей», що навряд чи може мати логічне пояснення, є напрочуд яким в інтонаційному плані, у фонетичному пафосі. Збурений звуковий потік дисонансів у перших погрозливо-ядучих рядках («череве чернече», «буде бите», «незачатіє царята») заспокоюється перед картиною ідилічного майбуття, позбувається контрастів і протизвучань: «А буде син і буде мати / І будуть люде на землі».

3. Мінімалізм

Це – самообмежена однокоренева система вислову. Наприклад, «Закляття сміхом» україно-російського авангардиста Хлебникова: «О засмейтесь смехачі / Что смеянствуют смеяльно / Смех усмейних смеячей». Приклад сучасного мінімалізму: «Буде золотом у золоті / Сонце в осінніх

березах / І день від цього золотішим буде» (В. Голобородько).

Поетика XIX ст. цуралася бідного словника. За порадою Флобера однокореневі слова мали з'явитися лише через двадцять сторінок тексту. Але стародавні гімни, псалми, молитви повторюють ключове – магічне слово якнайчастіше. Улюбленою лектурою нашого поета була Біблія, псалми він знав напам'ять з дитинства, коли відробляв дякові читанням Псалтиря над небіжчиками. Увесь «Кобзар» із «Заповітом» включно – суцільна молитва, заклинання чорних, антилюдських, антиукраїнських сил і прикликання Господа. Нескінченні повтори – цим Шевченко відрізняється від поетів свого часу і резонує з пізнішими поетами словесної магії: «Слово Богобоязливе, / Дівоче серце боязливе» («Чигрине, Чигрине»), «Недосвіт перед світом» («Барвінок цвів»), «На полі вольнім вольно пас» («Саул»), «Хвала і похвала тобі, Маріє» («Марія»).

У «Мар'яні-черниці» кобзар, на інструменті якого залишилося три струни, похваляється своїм мінімалізмом: «І на одній колись грав. А зараз тільки три осталося», «Шукать доброго добра, / Братерства братнього» («І мертвим...»), «Німець скаже: Ви слав'яне! / «Слав'яне, слав'яне...» («І мертвим...»), «Ледаче ледащо» («Холодний Яр»).

Ось аналогія до Семенкового «столики білі, білі / столики білі»: «Знову забіліла / Зима біла» («Сліпий»), «В байраках білили / Сніги білі» («Москалева криниця»).

Тургенєв був уражений, почувши від Шевченка «Садок вишневий». Витончений смак європейського інтелектуала поцінував оригінальність вірша. Космічну райську картину макро- і мікросвіту зіткано, як мереживо, як орнамент з лунких повторів: «вишневий – над вишнями», «плугатарі з плугами», «йдуть – співають ідучи дівчата», «матері вечерять – вечеря коло хати – вечірня зіронька – дочка вечерять». І цей нескінченний «вечір» – не мовне убозтво, а концепт у бароковому значенні цього слова. Шевченко – кончетист, за термінологією бароко, і конструктивіст, за термінологією XX ст. Україно-російські конструктивісти Е. Багрицький, К. Зелінський, І. Сельвінський, О. Чичерін

компонували вірші навколо головної осі – ключового слова.

4. Шевченко як попередник сюрреалізму

Він вважав абсурд шляхом до здорового глузду. «Нісенітниця, – казав український футурист Ігор Терент'єв, – єдина підойма краси, кочерга творчості» [11, с. 334].

Європейська інтелігенція з часів просвітництва (XVIII ст.) шанувала щонайбільше «розум, логіку, правила». Щоправда, у XIX ст. Достоєвський скаже: «У логіці – вся нудьга». Тарас Шевченко – один з його небагатьох сучасників, хто трактував «чисту логіку», не підживлену щирим почуттям, як інтелектуальний ідіотизм, представники якого «сонце навіть гудять: не відтіля, каже, сходить, та не так і світить. Отак, каже, було б треба. Що маєш робити?» («Гайдамаки»).

Світ, а передусім психічний, є конфліктним і багатозначним. Для свого описання він потребує несумісних категорій: інстинктивне – розумне, ідилічне – патологічне, райське – пекельне. У собі самому Шевченко бачив і темні глибини і сяючі вершини; часом йому хочеться «весь світ обійняти», а нерідко прагнеться «знову святее поганить». Полум'я людської уяви вимагає підживлення, і за пальне правлять химерні фантазії.

Мистецтвознавець з Франції В. Маркаде зауважила Шевченків малюнок, зроблений у сюрреалістичному дусі: дивний інтер'єр із годинником без стрілок, який тримається в повітрі наче невагомий, і живе жіноче тіло, що виявляється статуєю; щось подібне зустрічаємо у сюрреаліста Магіта [11, р. 250].

Сюрреалістичні нісенітниця й парадокси Шевченка, як правило, мають фольклорне походження: «Щоб люди не крали / Води з річки – та щоб нишком / Піску не орали» («Великий льох»), «Аж лихо сміється» («Тарасова ніч»), «Чи не на ораному сіють, А просто жнуть І немолоченеє віють» («Невольник»), «На перелозі я посію мої сльози» («Чигрине, Чигирине»), «Тече вода і на гору Багатому в хату» («Сова»).

Як і сюрреалісти, Шевченко то милується злом, то жахається його: «І день і ніч

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

гвалт, гармати, / Земля стогне, гнеться. / Сумно, страшно, а згадаєш – / Серце усміхнеться» («Гайдамаки»).

Серце поетове живе глибинними алогічними переживаннями і породжує ту подиву гідну непослідовність, ту несподіваність, неочікуваність, що ними аж рясніє «Кобзар»: «Та й жаль стало, Що лихо минуло. Молодее лихо, Якби ти вернулось», «Жаль подруги моеї – чёрной тоски». Єдиному своєму рятувникові – Богу – він може кинуте зухвале: «А до того я не знаю Бога».

Сюрреалістичні, парадоксальні образи, в яких миттєвий стрибок від Ероса до Танатоса: «Чи то з іншим полюбитись, Чи то утопитись»; побажання маленькій Мар'яні – «зів'янь тихо, поки твоє серце не розбите» (далекій пращур розпачливого Маяковського: «Я люблю смотреть, как умирают дети». Але й відгомін архаїчного: «Найкраще людині, що на світ не народилась» – Еклезіяст). І чорний гумор поради «Щирим серцем соблудити», і визначення п'яного кохання – «молодий той грішний рай».

Людський садизм – наслідок первісної пандемії страху – нейтралізується в його поезіях з допомогою парадоксу. Так, у колісковій абсолютно несподівано замість очікуваних пестливих слів з'являються прокльони: «Не клени тата, я твоя мати, мене прокляту, мене клени».

Підсвідомість у європейській культурі було розворушено саме сюрреалістами. Шевченко також розумів її значення для поетичної, тобто алогічної, творчості: «Чи вчорашнє за давнєне / Знов заворушилось, / Чи ще тільки заключулось / І рай запалило» («Наймичка»). Сновидне моторошне видиво: «Із шкур наших / Собі багрянцю / Пошив жилами твердими» («Сон») могло б бути підтекстівкою до полотна С. Далі «Сон».

Скіфською жорстокістю віє од вірша «У тієї Катерини»: наречений і закоханий убили Катерину за обман і «в степу побратались».

Больові відчуття людської плоті у сюрреалістів є приводом для естетичної гри в садизм, згадаймо іронічний «садизм» Хармса. У Шевченка така сама гра: «сигару воткнуть в лицо» («Журнал»). Порівняймо

у Пастернака про запальничку: «Зонд вонзил в лица вспыхнувший бензин».

Як і майбутні абсурдисти, Шевченко свідомо стикає непоєднуване: «две случайные вещи – сей журнал и медный чайник» («Журнал»). Або ж монтує разом фізичну реальність з нематеріально ірреальним: «Три душі, три ворони, три лірники» – за допомогою спільного чисельника «три». Серце, травмоване дисгармонією буття, поет лікує отрутою («серце ядом гою»), а замість плакати – «вию совою» («Три літа»).

Нестримно фонтанує й еротична уява. Бодлерові ввижалася велетка з пагорбами колін, із стегон крутосхилами. Шевченкові марилися «перса – гори, перса – хвилі серед моря». Маяковському, нащадкові Бодлера і Шевченка, – «вулканы – бёдра под льдами платий, колосья грудей для жатвы спелы». На Шевченковому малюнку «Русалки» пишнотілі жінки ширяють у повітрі, порушуючи закони гравітації. Такі собі сюрреалістичні антисильфіди в балетних позиціях.

Нестримна гра творчих сил, неприборкані почуття, постійне експериментування зі звуком, римою, ритмікою покликані подолати гнітюче почуття безнадійності, яке доволі часто опановувало Шевченка. Задля цього він ладен «серцем жити і людей любити, а коли ні, то проклинати і світ запалити». Так говорить у ньому поет. Але філософ Шевченко ту проблему розв'язує інакше: «Ужасна безнадёжность, так ужасна, что одна только христианская философия может бороться с нею». У поточному (соціальному) житті потрібні самообмеження, жертвність, самодисципліна, інакше людина звіріє, адже, за Шевченком, «так немного нужно, чтобы сделать человека похожим на скота» («Прогулка...»).

Діалог поета з філософом викликає у творчості Шевченка, а надто після заслання, приголомшливі емоційні контрасти. У поемі «Неофіти» патологічно агресивній жорстокості власть імущих (наче спостереженій у майбутньому ГУЛАГу) протиставлено християнське всепрощення: «Молітесь, братіє! Молітесь / За ката лютого. Його / В своїх молитвах пом'яніте. / І без огня, і без

ОЛЕНА СОЛОМАРСЬКА, ДМИТРО ГОРБАЧОВ. ШЕВЧЕНКО ЯК ЕСТЕТ І АРИСТОКРАТ ДУХУ

ножа / Стратеги Божії воспрянуть, / І тьми і тисячі поганих / Перед святими побіжать».

Побожність і войовничість, сумирність і нескореність, сталь і ніжність. У цих парадоксах, у цій «мозаїці неузгодженостей» (вислів Д. Бурлюка), закладено пульсацію життя, енергію хвилювання. Це доторк до чутливих струн, захованих у темних глибинах підсвідомості.

На межі граничної експресії перебувають персонажі малюнка «Розп'яття» (1850). Тіло Ісусове – зі сліпучого світла, ним опромінений Благодестивий розбійник. Тим часом тіло іншого розбійника, корченого, конвульсійного – то згусток безжальної пітьми. Марія – нематеріальне темно-світле уособлення жалоби. То не тіла, належні землі, не прах, а духовна матерія, породжена Всесвітом, в якому добро і зло перекривають одне одного, подібно до того, як на малюнку поета, наче в герці, схрестилися темна і світла поперецини двох розп'ять. Темрява намагається затьмарити самого Бога, насувається на його обличчя, поцвяховані ноги. Хто кого? Відповіді не дано. Шевченко заворожений напругою двою, що викликає у глядача емоційне завзяття. У глядачевій свідомості моралізаторство відступає, передчуття бурі забиває подих. «Алхімія болю» (вислів Бодлера) перетворює темну пекельну матерію на естетичну вартість, не менш виразну, ніж осяйне світло раю.

Бодлер якось проголосив «Гімн краси»: «Це байдуже, хто ти / Чи бог чи сатана, / Щоб лиш тягар життя / Зробила легшим, / А всесвіт менш гидким». Шевченко висловився ще парадоксальніше: «Чи не дурю себе я знову / Своїм химерним вольним словом? / Дурю. Бо лучче одурить / Себе таки себе самого, / Ніж з ворогом по правді жить / І всує нарікати на Бога». Подібно до того, як Бодлер створив модель художньої поведінки, що користувалася попитом у ХХ ст., так і Шевченко в багатьох випадках провістив майбутні мистецькі знахідки.

5. Переддень дадаїзму і колажності

У потоці свідомості немає чіткого вододілу між зовнішнім і внутрішнім, минулим, майбутнім і теперішнім. Шевченко часто порушував єдність місця і дії, застосову-

вав колаж. Введення до поетичних текстів газетних оголошень, обмовок, мовних огріхів або авторських коментарів – річ майже неможлива для часів Шевченка. Епізодичний виняток – газетне оголошення у жартівливому вірші Козьми Пруткова: «Жемчуг в нитках и вещах покупает ювелир Фаберже».

Лише за доби дадаїзму (дитячої непослідовності), за доби «колажного» Дос-Пассоса, композитора Мосолова (з його «Газетними оголошеннями», покладеними на музику) і «поп-артичного» Семенка стали «нормальними» чужорідні вкраплення. У Шевченка їх досить багато: «Ото указ надрукуєм: / “По милості Божій / І ви наші, і все наше / І гоже й негоже”» («Великий льох»); або цитата з наукового трактату в поемі «Холодний яр»: «Гайдамаки не воины, разбойники, воры, / пятно в нашей истории» / Брешеш, людоморе!»; або витяг зі службового формуляру: «И благосклонны пребывали / Всегда к ефрейторам своим» («Юродивий»). У «Єретіку» зацитовано папську буллу. У вірші «Ой люде, люде небораки» – офіційний зворот: «Женуть последний долг отдать».

Такі колажні, монтажні прийоми виявилися зорієнтованими на далеку перспективу. М. Семенко, наприклад, закінчує свого «Вагоновода» текстом з офіційної інструкції: «Але у нас не виникне розмови / Про колись омріяний шлюб, / Бо вагоноводові в трамваї / Розмовляти забороняється строга».

Семенків вірш «Неделя» повністю запозичено з настінного календаря: «Понедельник / Вторник / Среда / Четверг / Пятница / Суббота / Воскресенье. / Перевод с украинского». За поетикою ХІХ ст. такий вірш – нісенітниця. Але з позиції дадаїзму, поп-арту, естетики «готових речей» цей текст – один з найпоширеніших у світі. Семенко казав, що це унікальний вірш у світовій поезії, адже лише йому є відповідники на всіх мовах. Той текст в англійському календарі Семенко сприймав як черговий переклад його «Недели». У руслі Семенкової інновації Шевченкове: «Вночі, і вдень, і ввечері, і рано» («Муза»).

У монтаж (колаж, склейку) різнопланових елементів входить авторський комен-

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

тар. Так званий «принцип Брехта», коли автор, як і актор, не до кінця перевтілюється в образ, а залишає місце для самого себе як особистості. Сміливими для свого часу видавалися авторські «витикання» Пушкіна в «Євгені Онєгіні». Для Шевченка така поведінка є характерною: «Ганна роздяглася. Рибалонька / кучерявий мліє... І я колись, та цур йому. / Сором, не згадаю» («Утоплена»). «Далекий шлях у Московщину. / Знаю його. Знаю. / Аж на серці похолоне, / Як його згадаю» («Катерина»); «Як там вона його [царя] / Гріла, я не знаю» («Царі»).

Дитина у поемі «Мар'яна-черниця» – «достеменний син Катрусі» з іншої поеми. Серед різанини «Гайдамаків» автор зупиняє своє хвилювання і дає слово гіркому коментареві: «За що люди гинуть? / Болить серце, як згадаєш, / Старих слав'ян діти».

З цього прийому широко користатимуться авангардисти: «Автор у найпатетичніших місцях, розірвавши картонні груди людських фігур, просував крізь них свою патлату голову. Щоб читач, бува, не подумав, що фігури ті живі» (Майк Йогансен «Подорож ученого доктора Леонардо...»).

Авангардисти хизувалися авторським свавіллям, довільним перекомпонуванням фрагментів. Семенко в одній зі своїх поем початок подав наприкінці, а кінець виніс на початок. Така собі гра в хаос з допомогою інверсії (перекидання). За попередника йому був не лише бароковий кончетист Іван Величковський, поет мазепинської доби, але й Шевченко: у «Гайдамаках», як відомо, «по мові йде передмова». У Пушкіна теж мішанина: «Я классицизму отдал честь. Хоть поздно, а вступленьє есть».

Уживання мимовільних обмовок, мовних огріхів почалося в літературі лише після психопатологічних відкриттів Зигмунда Фрейда. Помилку він трактував як вікно у потаємні глибини психіки. Шевченко використовує обмовки як авторський коментар: «Ідеш шукать його в Сибір, / Чи тее, в Скіфію», – пише він про бузувірські події Стародавнього Риму, і тим римує антихристиянську сутність двох імперій.

Малограмотна мова для авангардиста є артефактом. Жаргон і суржик виразніші за «правильні проізношенія», чуємо у

«Мині Мазайлі» М. Куліша. «Це паперовий млин», – каже Леонардо своїй майбутній коханці Альчесті. «– Який млин, це бамажна хвабрика», – каже міфічна баба у Майка Йогансена.

«В ім'я свободи особистого випадку ми заперечуємо правопис» (з маніфесту футуристів «Садок судей II»). Тарас Шевченко просить записати свою репліку малописьменному слугі і залишає цей неграмотний запис без правок: «Додвенадцети чесов вел Себя хорошо... человеком окуратном нонечопорном ... унас пути соощенели вроссии больше нежели гнусны ... поговоривши апутей сообщеньи... и поехал гдотору градвингу» («Журнал», 4 жовтня 1857). Прийом колажності неодноразово використовується в «Журналі».

6. Компакт-слова, компакт-образи

На їхнє утворення всі авангардисти не шкодували зусиль. Наведемо Семенкові «рухобіг», «сонцевесняна путь». Тут Шевченко – безсумнівний чемпіон XIX ст. (включаючи «мовотворця» Гоголя). Докази: «слово тихо-сумне», «о школа, как бы тебя скорее перешколить», «хмельно багровый», «путеплавать», «дружбометр», «напоздравлялся» (у Бурлюка: «обответил»), «ногоделье», «хребетносилі», «московщина», «злоначинающий», «доброзиздущих», «худосильный», «руколомная» (музична п'еса) тощо.

Житель багатонаціональної імперії, Шевченко оперував широким спектром мов. Володів, як знаємо, крім російської (за спостереженням Тургенєва, бездоганно і без акценту), французькою, польською, церковнослов'янською. Уживав слова і вирази чеченські, казахські (власне каракалпацькі), киргизькі, латинські, грецькі, іврит, ідиш, німецькі, англійські, сербські, індуські, офіційно-канцелярські, кримінальні, суржикові.

Експериментував з українсько-російською двомовністю: писав тексти, які однаково б читалося українською і російською мовами (збирався так написати цілу поему, обігруючи літеру «ять», яку українці читали як «і», а росіяни як «є»): «Тъкла ръчка в чистом полъ Орлы воду пили. – Росла дочка у

матері, / Козаки любили. / Всь любили, всь ходили, / И всь сватать стали. / И одного между ими / Козака не стало» («Слепая»). «– А у пана два жупана, / А третяя свита, / За то пана утром рано / В дубровъ убито».

З двомовності витискав каламбурні ефекти: «В Переп'яті у ямі [укр.] / Копали там х...ми [рос.]».

Шевченкове мислення було **архетипним**. Сьогоднішні переживання і події для нього відлунювали віковічністю. Сам поет це усвідомлював: «Он как пламенный поэт облекал свои светлые фантазии в формы непорочной вечной истины и потому-то его идеалы кажутся близкими, родными» («Журнал»).

Як О. Довженко у дитинстві «розумів мову качки», так і Т. Шевченко у зрілому віці знав, що «птицы молятся Богу об отпущении грехов несчастного самоубийцы» («Журнал»).

У вірші «Мені тринадцятий минало» пастушок живе у раю, потім раптово потрапляє в пекло («Запекло, почервоніло і рай запалило»), а рятує його дівчинка – так у стародавніх міфах на допомогу героєві приходять богиня-рятівниця. Унаслідок усіх тих перетворень, конкретних і тут же космогонічних, «темница сердца озарилась».

Як художник, він передчував ташизм (плямизм): «Ловко начерченная пером, слегка попятнанная сепией». І, бувало, малював шкци на межі абстрактного мистецтва – заплутаними лініями й енергійними плямами, серед яких сюжет майже не проглядався.

Є в його повістях передчування кубізму: «В реке под нависшими лопухами купался кубический мальчик». Або: «кубическая женщина»; порівняймо з Семенком: «Тоді скинулись ми зношені: Я – квадрат, вона ромб».

Відчував відносність часу, дискретність простору, наче жив за доби Ейнштейна і Пікассо: «думи ... спинять ніч; часи літами, віками глухо потечуть», – писав він, опинившись на засланні в азіатській глушині, у зоні тюремного позачасся. А намір Шевченка «собі самому написать» нагадав Г. Грабовичу модерністичні автоінтерв'ю теперішніх концептуалістів [4, с. 130]. Мені той замір нагадує лист Хлебникова, адресований власній тіні.

7. Ірраціоналізм. Зухвальство «знову святее поганить»

Схильність до бурлеску і непоштивість поведінки – обманний прийом давньої магії у намірі ошукати «злі сили світової речовини». Скажімо, сміятися й танцювати на похороні – те саме, що довести Матінці-смерті її неспроможність завдати лиха на цьому клаптику Землі. Радість, щоб не зурочити, маскується під горе: «Дам лиха закаблукам, Закаблукам лиха дам. Дістанеться й передам». Нам краще жити, коли кажемо, що нам кепсько живеться. Страшне можна перетворити на смішне: «А як прийде, браття, Костомаха, а як прийде, браття, із косов, Я їй скажу: “Будь здорова, свахо, випий, кумцю любя, ізо мнов”».

Архаїсти-новатори, як називали футуристів, віднайшли у Шевченкові медіатора від давнини до сучасності. Грізних бюрократів – носіїв смертельної небезпеки для підданих – перетворювали на бездушно-кумедних ляльок і Маяковський («Головначпупс») і Шевченко (безпорадний ведмедик-цар, цариця-небога в поемі «Сон»). Ось весело-пародійна клоунада, гідна дяків пиворізів (вагантів) у шевченковому вірші «Гімн чернечий»: «Люльки з кадил закуряті, / Явленими піч топити, / А кропилом будем, брате, / Нову хату вимітати».

Шевченко, тонкий цінитель європейського мистецтва, вдає з себе простака, який не знає офіційного культурного коду Мідного вершника: «А на коні сидить охляп / У світі – не світі. / І без шапки – / Якимсь листом / Голова повита». Він пише іронічний плач-голосіння: «Умре муж велій в власниці / Не плачте, сироти, вдовиці / І Хомяков ... о юпкоборцеві восплач» (до речі, слово «велій» є компакт-образ: «лій» – атрибут церковного обряду).

Грою у «чистосердечне зізнання» видаються пустотливі запевнення у крадіжках чужого майна в автобіографії, і в передмові до «Москалевої криниці II» (мовляв, автор «зробив поему з краденого» у самого себе, тобто з першого варіанта «Москалевої криниці»), і в блюзнірській подяці субскрибентам «Гайдамаків», гроші яких автор пропив. Як тут не згадати пізніші подібні зізнання Катаєва і Мандельштама: гроші, узяті від

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

дружини Леніна на створення антикуркульської агітки, автори пропили у найближчій кнайпі за упокій душі «несостоявшегося» куркуля Пахома (В. Катаєв).

«Ляпасом громадському смакові» видається Шевченкова передмова до «Кобзаря» 1847 р. У ній запропоновано – задля творчої напруги – задержувати «гру в кінізм», до речі, не вперше і не востаннє у світовій літературі. Так ренесанс «скидав» моралізаторську готику, романтики – пуристичний класицизм, Тарас Шевченко – Квітку і Скворороду, Бурлюк – Пушкіна і Толстого.

Блискуча пародія церковнослов'янського письма є в «Журналі»: «Тарас имк вооружися духом смирения и удаливыйся во мрак думы своя – ретив бо есть за человечество – во един вечер был причастен уже крещению, вкусив по первому крещению водою (в зловонии же и омерзении непотребного человечества – водкою сугубо прозываемое) пропитан бе зело. Не возможивый – по тлению и немощи телесне – достичи сего крайнего предела идеже

ангелы уподобляется — Тарас зашёл так далеко уподобясь – тому богоприятному состоянию иже на языке порока и лжи тлетворной – мухою зовётся. И бе свиреп в сем положении – выступая с постели своей бос и в едином рубище – яко Моисей преображенный...» (11 вересня, 1857).

Отже, мистецтво для Шевченка – це сація від психічних перевантажень. Таке розуміння мистецтва успадкували від нього футуристи. «Кого з українських поетів Ви цінуєте?, – запитали у Маяковського. – Кобзаря українського народу», – була відповідь. У 1921 році, обговорюючи спробу Хлебникова створити новий пролетарський гімн, Маяковський заговорив про «Заповіт». Учасник цієї розмови А. Лейтес згадував: «Маяковський казав про те, що ті, хто не знає Шевченка в оригіналі, недооцінюють його як майстра слова» [7, с. 105].

Шевченків романтизм світового виміру, помережаний зблисками майбутнього футуризму, містить у собі запас міцності на віки (навіки).

II. ТАРАС ШЕВЧЕНКО ТА СВІТОВА КУЛЬТУРА (по сторінках «Журналу»)

Говорячи про Тараса Шевченка, ми часто забуваємо про те, що він був академіком, усебічно освіченою людиною, меломаном, тонким знавцем античної культури, класичної і сучасної йому літератури, володів польською та французькою мовами. Про знання польської мови свідчать численні посилання в тексті «Журналу» на твір філософа Лібелята, назву якого Шевченко подає в оригіналі: «Estetyka czyli umniectwo рієкне przez Karola Libelta». Як свідчить Іван Дзюба: «...ще й у Енгельгарда й Ширяєва були, а тим більше в Академії мистецтв, Шевченко мав добрих знайомих з-поміж поляків, як-от Р. Подберезький-Друцький, літературно-художній гурток якого він відвідував у 1839 р.; випускники Академії Францішек Гусаковський і Рудольф Жуковський, з яким Шевченко співпрацював над ілюструванням книжок М. Полевого “История Суворова” і “Русские полководцы”. Шевченко захоплю-

вався поезією Адама Міцкевича, знав твори польських поетів т. зв. “української школи”» [5, с. 460]. Спілкування з поляками мало велике значення у найтяжчий період його життя, під час перебування на заслання. За І. Дзюбою: «До світлих сторінок Шевченкового життя належало знайомство, що перейшло в щире дружбу, із польськими політичними засланнями... Їх зближували політичні погляди: різко критичне ставлення до царату, демократична орієнтація, не кажучи вже про вболівання за свої вітчизни, любов до своїх народів, неприйняття офіційної політики обрусіння» [5, с. 460].

Щодо французької мови, то, крім історичних відомостей про те, що під час навчання у Петербурзькій Академії його навчав французької приятель-студент, наведемо таке зауваження Т. Шевченка: «После недолгих пересудов я предложил А. А. Сапожникову прочесть “Собачий

пир” из Барбье Бенедиктова, и он мастерски его прочитал. После чтения перевода был прочитан подлинник, и общим голо- сом решили, что перевод выше подлинника». Слід також зауважити, що кожного разу, коли йдеться про твір іноземного автора, Шевченко не оминає зазначити й автора перекладу: «песни Беранже Курочкина», «В заключение вечера хозяин прочитал нам песню Беранже, переведенную Ленским», «“Собачий пир” из Барбье Бенедиктова», «Якщо знайдете в Одесі Шекспіра, перевод Кетчера або “Одиссею”, перевод Жуковського» тощо.

Наше дослідження ґрунтується на матеріалі «Журналу» і листування Шевченка під час заслання. (Цитати подаються мовою оригіналу) (Шевченко, 1955). Обираючи саме ці тексти, нам хотілося зосередитися не на художній його творчості, поетичній чи прозовій, яка, до речі, є ще більш показовою у цьому розумінні, адже, наприклад, у повісті «Художник» на сто сторінок тексту припадає більше сотні посилань на імена і твори західноєвропейських та античних авторів, а саме розглянути «Журнал», тобто щоденник, написаний у засланні, без жодної можливості проконсультуватися з відповідними джерелами.

У цьому розділі розглянемо такі питання: 1) лінгвістичні запозичення, 2) антична міфологія і література, 3) класична і сучасна Шевченкові західноєвропейська література, 4) музика, 5) оцінні судження, 6) філософські роздуми.

1. *Лінгвістичні запозичення.* У тексті «Журналу» зустрічається досить велика кількість запозичень з європейських мов, які подано двома способами:

а) мовою оригіналу: *sepia di Roma (im)*, *à la aquatinta (фр.+ім.)*, *in folio (лат.)*, *papier torchon*, *madame*, *monsieur*, *le Nord*, *protégé*, *au naturel* (усі французькою), *ojciec prefekt*, *siostrzency* (польською). Крім цього, в «Журналі» знаходимо цілі тексти польською мовою.

б) транслітерації: *бурбоны*, *эскулап*, *акватинта*, *шевалье*, *чичероне* та ін., що були типовими для тогочасного високоосвіченого мовця. Наведемо характерні приклади: (щодо вчених на кораблі) «Один из

них, что помоложе, блондин с длинными волосами *à la* мужик....» – іронічний тон автора, який наводить типовий для тогочасного дворянства презирливий зворот «*à la moujik*» міг би викликати обурення своєю «недемократичністю» – якби не знати, що це пише Шевченко; «Все же вообще находили, что мне сигара к лицу и что с сигарой в лице я похож на вояжера порядочного тона. Такому удачному сравнению я и не думал противоречить».

Надзвичайно цікавим є прийом обігравання двох контекстуальних синонімів, один з яких є іноземним запозиченням, а другий – питомим російським словом фамільярного стилю: «...Непопулярный *эскулап* наш намерен сделаться популярным *коновалом*».

Шевченко також дуже вдало зіставляє слова, що не є синонімами, але які належать до одного лексико-семантичного або асоціативного поля, як ось у такій характеристиці двох суспільних станів – купецтва й офіцерства: «От купечества перехожу к офицерству – переход не резкий. Даже гармонический. Эта привилегированная каста тоже принадлежит среднему сословию. С тою только разницею, что купец вежливее офицера. Он офицера называет: вы, ваше благородие. А офицер его называет: эй ты, борода. Их однакож несколько не разъединяет это наружное разъединение, потому что они по воспитанию родные братья. Разница только та, что офицер *вольтерьянец*, а купец – старовер. А в сущности – одно и то же».

Прослідкуймо, з якою стилістичною майстерністю автор підкріплює іронічне ототожнення, вводячи до опису, з одного боку, слова іноземного походження, як правило, високого стилю, а з другого – слов'янські лексичні одиниці, та перехресшуючи їх. Ось семантичне поле офіцерства: *офицерство*, *офицер*, *гармонический*, *привилегированная каста*, *вольтерьянец*. А таким є поле купецтва: *купец*, *среднее сословие*, *старовер*. Формальне протиставлення утворюють слова: *вы*, *ваше благородие* – *эй ты*, *борода*. Слід зазначити, що обидва звернення не є запозиченнями, що підсилює логіку їхнього

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

поєднання. У цьому світлі антонімічне судження *офицер – вольтерьянец* (два іноземних слова!), а *купец – старовер* (два російських слова!) отримує відверто іронічне забарвлення, а останнє речення *а в сущности – одно и то же* набуває характеру блискуче доведеної теореми, де іноземне А дорівнює російському Б.

Надзвичайне вміння Шевченка поєднувати слова іноземного походження з питомо російськими для утворення відверто гумористичного ефекту ми бачимо, наприклад, в описі його знайомого Зигмонтовського, якого він характеризує як нешкідливого брехунця, що видає себе за морського вовка: «Здесь он совершил плавание (два раза) вокруг света и один только раз к южному полюсу вместе с Лазаревым. И... во время этих плаваний он узнал досконально, откуда добывается деревянное масло, неправильно называемое *прованским*. Вот где его родник. Между Ливорно и Сингапуро (удивительное знание географии!) есть остров Прованс. А на этом острове Прованс растет огромное масличное дерево, из которого и выпускают масло, как у нас, например, весной сок из березы. Островом и деревом владеет англичанин, француз и итальянец, а мы и немцы уже от них получаем этот дорогой продукт».

Слід відзначити як синонімічні словосполучення: *деревянное масло – прованское масло* і порівняння: «огромное масличное дерево, из которого и выпускают масло, как у нас, например, весной сок из березы». Тут автор зіштовхує побутові слова і реалії з їхніми іноземними псевдоеквівалентами. На не меншу увагу заслуговує і така стилістична особливість, як введення до авторського тексту невластивої мови – від переказу (3-я особа) автор непомітно переходить до першої особи – *как у нас*. Отже, весь цитований уривок є репрезентативним для модерністського засобу відтворення чужої мови, який «офіційно» починає активно розвиватися лише на початку ХХ ст.

У російських повістях Шевченка також трапляються неологізми, побудовані на запозиченнях: *аккомпаниман* – до речі, це

точна транслітерація французького оригіналу, на відміну від загальноновживаного «акомпанемент»; *посекундачить* (від лат. *secunda* – друга); *наметаморфозить*; *сивупле* (французьке *s'il vous plait* – будь ласка): «Посылай за сивупле! Разумеешь? За водкой».

Посилання на античну міфологію і літературу не є формальним виявом ерудиції. Автор вдається до них у найдраматичніший період свого життя на засланні, коли він записує в «Журналі»: «Август-язычник, ссылая Назона к диким гетам, не запретил ему писать и рисовать. А христианин Николай запретил мне и то, и другое. Оба палачи, но один из них палач-христианин, и христианин девятнадцатого века, в глазах которого выросло огромное государство в мире, выросло на началах христианской заповеди. Флорентинская республика – полудикая, исступленная средневековая христианка, но все-таки как материальная христианка она поступила со своим строптивым гражданином Данте Алигьери. Боже меня сохрани от всякого сравнения себя с этими великомучениками и светочами человечества. Я только сравниваю материального, грубого язычника и полу-озаренную средневековую христианку с христианином девятнадцатого века». Скільки сарказму і водночас яка самоповага, яка сила духу в цих словах, і наскільки точно вони розкривають самий стиль мислення автора, його невід'ємність від контексту світової культури!

У «Журналі» наявна велика кількість перифраз, що включають оніми, безпосередньо пов'язані з античним світом: «Но это следствие *невозмутимо летящего старика Сатурна*, а никак не следствие горького опыта». Або ж: «Его друг отправился *на парохде Харона* прогуляться в *Елисейском парке*». Для того, щоб зрозуміти, що останнє означає – просто чоловік помер, деяким сучасним, навіть освіченим, читачам доведеться докласти певних інтелектуальних зусиль. А Шевченко **живе** у світі міфології, так само як у ньому жили його улюблені поети Пушкін, Лермонтов, Гете та ін.

3. Посилання на класичну західноєвропейську літературу: Данте, Шекспір,

французькі енциклопедисти, Гете, Вальтер Скотт – цілий феєрверк прізвищ, назв творів, оцінних суджень. Постійним референсом у його листуванні проходить ім'я Шекспіра: «...пошліть Хому до мого товариша, нехай він візьме у нього портфель, ящик або скриньку з красками і *Шекспіра*», «...а ти, мій друже єдиний, купи мені *Шекспіра*, перевод Кетчера і *песни Беранже* Курочкина». Відомо, що під час турсу в Оренбурзі у поета, разом із творами Пушкіна й Лермонтова, було вилучено два томи Шекспіра [5, с. 258].

Як у «Журналі», так і в кореспонденції знаходимо численні посилання на сучасних Шевченку західноєвропейських письменників Байрона, Беранже, Барб'є, Дюма... І завжди поет не просто згадує імена, а й експресивно висловлює власне ставлення, навіть коли йдеться про спогади на заслання про події вже далекого вільного життя: «...в заключение своего дико-грязного концерта они (*московские цыгане*) хором пропели:

Не пылит дорога,
Не дрожат листья,
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

...Думал ли великий германский поэт, а вслед за ним и наш великий Лермонтов, что их глубоко поэтические стихи будут отвратительно-дико петы пьяными цыганками перед собором пьянейших ремонтеров?»

Гете ще не раз буде згадано в «Журналі», завжди з епітетами: *великий, мудрець*.

Особливо близькими були Шевченкові твори французьких бунтівних поетів Беранже і Барб'є: «Бывало, хоть перевод Курочкина с Беранже считаешь, все-таки легче станет...».

4. Надзвичайно широкою є палітра західноєвропейського малярства. У «Журналі» та в листуванні знаходимо понад два десятки імен художників, архітекторів, істориків мистецтва різних епох і народів, від Вазарі до Делакруа. І як завжди, Шевченко не просто пригадує якісь епізоди з минулого або розповідає про побачене, а робить це вельми експресивно, саме тому в «Журналі» наявна така велика кількість оцінних епітетів: «В Эрмитаже познакомил-

ся с знаменитым гравером Иорданом. Он слышал о моем намерении заняться акватинтой и предложил мне свои услуги в этом новом для меня деле. Обрадованный его *милым, искренним* предложением...остановился я на эскизе Мурильо “Святое семейство”. *Наивное, милое* сочинение. Я не видел картины этого содержания, которой бы так шло это название, как *гениальному* эскизу Мурильо».

Не треба думати, що у своїх судженнях Шевченко завжди у захваті від будь-якого мистецького явища, особливо загально-визнаного. Він є неперевершеним майстром тонкої іронії, що не має пієтету навіть до своїх «благодійників», як-от Жуковський, якому він був вдячний усе життя і якому присвятив чи не найвідомішу свою поему «Катерина», а проте: «В 1839 году Жуковский, возвратившись из Германии с огромною портфелем, начиненною произведениями Корнелиуса, Гессе и других светил мюнхенской школы живописи, нашел Брюллова произведения слишком материальными, придавливающими к земле божественное, выпретенное искусство. И, обращаясь ко мне и к покойному Штернбергу, ...предложил зайти к нему полюбоваться и поучиться от великих учителей Германии. Мы не преминули воспользоваться сим счастливым случаем и на другой же день явились в кабинете германофила. Но Боже! Что мы увидели в этой огромной развернувшейся перед нами портфели! Длинных безжизненных мадонн, окруженных готическими херувимами, и прочих настоящих мучеников, и мучеников живого улыбающегося искусства. Увидели Гольбейна, Дюрера, но никак не представителей живописи девятнадцатого века».

Тут ми маємо вже не лише оцінне судження, а детальний аналіз фахівця, експерта живопису.

5. Відомо, наскільки Шевченко любив музику взагалі й оперу зокрема. У «Журналі» є не лише імена численних композиторів, особливо італійських, а й назви їхніх музичних творів: «Роберт Диявол» італійця Джакомо Мейєрбера, «Фрейшютц» німецького композитора-романтика Карла Вебера та ін.

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Текст свідчить, наскільки вільно поет оперує цією світовою спадщиною, навіть за умов заслання. І тут також поряд із гіперболічними позитивними епітетами, коли йдеться про справді великі твори: «Божественный Гайден! Божественная музыка!», – не бракує ущипливості, коли твір або його виконання Шевченкові не подобаються: «Дочь второго полка», – глупейшее произведение Доницетти. Либретто тоже нелепо и неестественно».

б. На особливу увагу заслуговують оцінки судження, що містять характеристики деяких народів (німців, французів, поляків), подані з тонкою іронією.

Зауваження Шевченка «з національного питання» часто поєднуються з його міркуваннями стосовно естетики, філософії, науки того часу, як-то: «Мы просидели весь день дома, читали Гумбольдта “Космос”» або із саркастичними зауваженнями щодо перекручення російськими дворянами деяких засадничих питань європейського суспільства: «Русские люди...многим одолжились от европейцев. И, между прочим, словом “клуб”. Но это слово совершенно не к лицу русскому человеку... У европейцев клуб имеет важное политическое значение, а у русских дворян это даже и не мирская сходка, а просто посиделки. Они собираются посидеть за ломберными столами, помолчат, поестъ, выпить и, если поблагоприятствует, то и по сусалам друг друга смазать».

А ось ще одне зауваження стосовно тодішньої політичної обстановки, що виявляє широку ерудицію Шевченка з різних галузей знань: «П. П. Голиховский между прочим сообщил мне, что в Париже образовался русский журнал “Посредник”, редактор Сазонов. Главная цель журнала – быть посредником между лондонскими периодическими изданиями Искандера и русским правительством, и еще – обнаруживать подлости “Пчелы”, Le Nord и вообще правительственные гадости. Жаль, что это не в Брюсселе или не в Женеве. В Париже как раз коронованный Картуш по-дружески прихлопнет это новорожденное дитя святой истины».

Ми бачимо, наскільки вільно Шевченко, попри нелюдські умови заслання і, здава-

лося б, повну відірваність від суспільного життя, орієнтується в політичному забарвленні не лише російських, а й емігрантських видань, у політичній ситуації в різних європейських країнах – у Франції, Бельгії, Швейцарії. Звернімо увагу на перифразу: коронований Картуш – Наполеон III. Щоб вкласти в неї той зміст, який є в цьому запису, колишній кріпак і вигнанець мав знати, що: а) Картуш – це французький кривавий ватажок банди початку XVIII ст.; б) французький імператор Наполеон III був узурпатором, який, спочатку виставивши себе захисником бідних (як і Картуш, що претендував на звання «благородного розбійника»), врешті-решт, поправши Конституцію, здійснив державний переворот наприкінці 1851 року, тобто тоді, коли сам Шевченко вже протягом кількох років перебував на засланні.

Багато уваги в «Журналі» приділено твору з естетики польського критика і теоретика мистецтва Карла Лібельта, не тому, що Шевченко високо цинив цей твір, а через ті трагічні обставини, в яких він перебував: «Прихожу в ротную канцелярию, смотрю, на столе рядом с образцовыми сапогами лежат три довольно плотные книги в серой подержанной обертке. Читаю заглавие. И что же я прочитал? “Estetyka czyli umnictwo piękne przez Karola Libelta”. В казармах! Эстетика!» До речі, трохи згодом він зауважує: «С Либельтом я немного знаком по его “Деве Орлеанской” и по его критике и философии. На первый взгляд он мне казался мистиком, т. е. не практиком в искусствах». Отже, уже за кілька рядків піднесений тон змінюється на звично іронічний: «Я не желал бы, чтобы мои будущие эстампы были похожи на парижский эстамп акватинта с картины “Последний день Помпеи”. Топорный, безобразный эстамп. Поругано, обезображено гениальное произведение. В таком скверном настроении унывающей души вспомнил я про “Umnictwo piękne” Либельта, принялся жевать: жестко, кисло, приторно. Настоящий немецкий суп-вассер. Как, например, человек, так важно трактующий о вдохновении, простосердечно верит, будто бы Иосиф Вернет велел себя во время бури привязать на марсах к

ОЛЕНА СОЛОМАРСЬКА, ДМИТРО ГОРБАЧОВ. ШЕВЧЕНКО ЯК ЕСТЕТ І АРИСТОКРАТ ДУХУ

мачте для получения вдохновения. Какое мужицкое понятие об этом неизреченно божественном чувстве! И этому верит человек, трактующий об идеальном, возвышенно-прекрасном и духовной природе человека. Нет, и эстетика сегодня мне не далась. Либельт, он только пишет по-польски, а чувствует (в чем я сомневаюсь) и думает по-немецки. Или, по крайней мере, пропитан немецким идеализмом (бывшим, не знаю, как теперь?)».

Крім надзвичайно проникливих суджень про природу мистецького натхнення й убивчої іронії щодо німецького ідеалізму і горе-теоретиків, які його репрезентують, звернімо також увагу на безумовно негативну конотацію епітету «мужицький», який знов-таки красномовно говорить про внутрішній аристократизм поета, який, утім, ніколи не ототожнював поняття «мужицький» і «селянський».

Не менш нищівній критиці піддає Шевченко й іншого теоретика – французького археолога де Кенсі – за те, що його теоретичні розвідки, цікаві самі по собі, не підкріплюються відповідною практикою ілюстрування: «Теоретики все одним миром мазаны. Граф де Кенсі написав отлучнейший трактат о “Юпитере Олимпийском” – статуе Фидия. Издал его in folio великолепно для своего времени (в начале текущего столетия), и если бы не приложил к своему роскошному изданию рисунков, художники бы подумали, что душа самого великого

Фидия говорит устами вдохновенного графа. Но неуклюжие изобличители-рисунки испортили все дело. Как после этого верить восторженным теоретикам? Говорит будто бы и дело, а делает черт знает что».

Але тон змінюється, коли Шевченко торкається серйозних проблем, зокрема надій на перетворення суспільства, пов'язаних із технічним прогресом, притаманних усім передовим людям початку доби технічної революції: «...пароход мне представляется каким-то огромным, глухо ревушим чудовищем с раскрытой огромной пастью, готовою поглотить помещиков-инквизиторов. Великий Фультон! И великий Уатт! Ваше молодое, не по дням, а по часам растущее дитя в скором времени пожрет кнуты, престолы и короны, а дипломатами и помещиками только закусит, побалуется, как школьник леденцом. То, что начали во Франции энциклопедисты, то довершит на всей нашей планете ваше колоссальное гениальное дитя. Мое пророчество несомненно».

Можна було б ще багато цитувати з «Журналу» та листування Шевченка надзвичайно цікавих думок та ідей, пов'язаних з проблемами західноєвропейської культури. Проте й наведеного матеріалу, мабуть, вистачить, аби довести, що Шевченка не можна зводити лише до вузьконаціональної ідеї або ж, іще вужче, робити з нього виключно представника пригнобленого селянства – він такий самий усесвітній геній, як і улюблені ним Данте, Гете, Міцкевич чи Пушкін.

III. ШЕВЧЕНКО ЯК ЕСТЕТ І АРИСТОКРАТ ДУХУ (аналіз повістей)

Характерною ознакою повістей є **поліфонія**, багатоголосся, множинність «я» – «я» автора і «я» оповідача, без чіткого розмежування різних іпостасей, а іноді навіть прямих і несподіваних ототожнень автора з оповідачем, тобто передвістя «потоків свідомості», що стане модним лише у ХХ ст. Як тонко зауважив Г. Грабович стосовно російськомовної поеми Т. Шевченка «Тризна»

(а це ще більше стосується його повістей): «“Тризна” набагато відкритіше, ніж інші Шевченкові поеми, ілюструє дію характерної системи ототожнень, де на позір самостійні постаті й голоси є по суті фрагментами чи проекціями поетового “я”» [4, с. 33].

З цього погляду деякі повісті Шевченка можна порівняти з написаним на півстоліття раніше романом Яна Потоцького

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

«Рукопис, знайдений у Сарагосі», але якщо роман Потоцького ретельно вивчався протягом півтора ста літ, його перекладено багатьма мовами і його й досі вважають «таємничим», «загадковим», то, на жаль, повісті Шевченка практично лишаються поза увагою не лише світової, а й української громадськості. А проте, хоч менші за розміром, вони набагато складніші за згаданий роман. В останньому ми бачимо «романи в романі», тобто подрібнення «я», розпорошення його між різними дійовими особами, тоді як у Шевченка це «я» іноді фактично означає «ми» – злиття автора з оповідачем, іноді авторське «я» непомітно переходить у «я» оповідача, іноді Шевченко перебирає ініціативу і починає говорити власним голосом, а трапляється й таке, що автор-оповідач говорить про Шевченка як про сторонню особу. Ось чому розрізнення цих ролей є надто ускладненим, а почасти й проблематичним. Якщо ми порівняємо з цими повістями, наприклад, деякі романи Ф. Достоєвського, також написані від першої особи, такі як «Униженні і оскорблені» або «Беси», ми одразу ж відчуємо, що їхні «я» є якісно різними. У Достоєвського оповідь від першої особи об'єктивує події, подає їх з погляду майже стороннього спостерігача, тоді як у Шевченка навіть безумовно авторське «я» глибоко ліричне, оповідач, хоч він і не завжди виступає головним персонажем, як у «Прогулянці», завжди бере найактивнішу участь у подіях і, головне, пропускає їх крізь призму власної свідомості, власних емоцій і роздумів.

Белетристиці Шевченка великою мірою притаманний також подекуди **іронічно-саатиричний**, а подекуди **пародійний** характер, що є формотворчим текстовим складником його повістей. До того ж, іронія, як одна з домінант російськомовної прози Шевченка, є переважно «інтелігентською», замішаною не на природному народному гуморі, як, наприклад, у його поемі «Сон»:

Цариця небога,
Мов опеньок засушений,
Тонка, довгонога,
Та ще на лихо, сердешне,
Хита головою.

Або ж там само:

Старшина пузата
Стоїть рядом; сопе, хропе,
Та понадувалось,
Як індики....

а саме на естетській грі, у ХХ ст. сказали б, – на брехтівському прийомі «очуження» («Verfremdung»), на удаванні наївності чи нерозуміння з наступним розвінчанням цієї наївності. Він постійно вдається до пародіювання літературних зразків (чим не раз нагадує Зощенка), ба навіть до самопародій: «– Я в радости постелю мою слезами моими омочу, – каже герой словами з вірша Шевченкового. – Ну, так пойдёмте в пасику. Ляжте там хоть на моей постели та и мочить её сколько угодно».

Шевченкові притаманне якесь «сюрреалістичне», «кафкіанське» начало, коли стираються грані між реальністю і віртуальністю, між явою і марою, коли читачеві дуже важко розрізнити, чи автор глузує з нього, чи говорить серйозно, це, власне, те, що Г. Грабович влучно назвав шевченківськими децентруваннями [4, с. 131]. Тому, мабуть, одним з улюблених ним стилістичних прийомів є «опис від супротивного» або ж фальшиве заперечення, коли, підкреслено урочисто заявивши читачеві, що якесь явище чи картина не заслуговують на опис, автор одразу ж починає робити протилежне, подаючи розлогий опис саме того, що він спершу на позір відкинув. «Протеїзм» Шевченка полягає в тому, що він не є передбачуваним, як у поезії, так і в прозі. Головне, автор ніколи не повчає читача. Для нього не існує «незаперечної істини», він не розділяє світ за принципом контрасту, світ не є чорно-білим, він є мінливим і кожної іншої хвилини інакшим. Немає завжди «хороших» селян і завжди «поганих» панів, кожна людина безперестанно змінюється. І сам Шевченко-оповідач у повістях не є «гнаним і голодним», він – учений, етнограф або художник, до якого слуга (що його Шевченко безцеремонно називає «дурень») звертається не інакше як «барин», а останній сприймає це як належне.

Іншим, тісно пов'язаним з попереднім, складником його стилю є «культурницькі»

ремінісценції. Шевченко є, можливо, одним з не багатьох російськомовних прозаїків XIX ст., сама структура мислення котрого невід'ємна від світової культури, до якої він звертається не лише тоді, коли його герої стають музикант або художник, а й під час опису суто українських реалій чи власних переживань. Естетичний складник є вирішальним для опису не лише характеру персонажів, а й атмосфери, що життєдайно чи, навпаки, гнітюче на них впливає.

Ще один наскрізний стилістичний прийом – це **перемішування подій вигаданих і реальних, літературних персонажів та конкретних історичних осіб**, що так само вписується в загальну творчу настанову – балансування на межі реального й віртуального, серйозного і комічного, часто трагікомічного. (Утім, за єдиним винятком: абсолютно серйозним Шевченко є тоді, коли викладає свої естетичні погляди – ось тоді гра припиняється.)

Разом з тим у Шевченка дуже сильним є і вертепне начало, він часто не приховує тих мотузок, за які водить своїх персонажів, що повністю підкоряються його волі, тобто значною мірою світ його повістей – це театр одного актора. Безумовно, там дуже сильні основи народної сміхової культури, а їхнє поєднання з надзвичайно інтелектуально ускладненою стилістикою надає цим творам неповторного звучання, яке, до речі, далеким відлунням відгукнеться у прозі його блискучого літературного нащадка епохи «розстріляного Відродження» в Україні Майка Йогансена.

Попри те, що кожна з повістей є самостійним художнім твором, їхня сукупність утворює єдине ціле, і це не лише завдяки особі оповідача, що є спільною для всіх, а й через перегук мотивів: зародки сюжету, повно розгорнутого в одній якійсь повісті, містяться як натяк, як побіжна лінія в інших повістях. Так, наприклад, тема, що її умовно можна назвати «Джекіл і Хайд» (за Стівенсоном), тобто аналіз двох контрастних іпостасей фізично близьких особистостей (рідні сестри або ж близнюки), що найповніше розкривається в повісті «Близнюки», пунктиром проходить також у «Музиканті» (тема двох сестер: Лізи й Наталки); тема підкидання немовляти

заможному подружжю звабленою військовим дівчиною – у повістях «Наймичка» і «Близнюки»; тема «нешасного», тобто дворянина, відданого за якусь провину до війська, титульна у повісті «Нешасний», проводиться також у «Близнюках»; листування як засіб поглиблення часово-просторового елементу є невід'ємним складником таких повістей, як «Музикант», «Нешасний», «Близнюки», «Художник». Таким чином, усі повісті Шевченка, що збереглися (і як же прикро, що більшість їх було втрачено), є наче частинами єдиної симфонії. Як відомо, Шевченко реалізував себе в багатьох царинах – як поет, як прозаїк, як художник. Пристрасний amator музики, він не писав музичних творів, але в його прозовій творчості простежуються паралелі саме з музичним твором: складна, проте чітко структурована композиція, перегук мотивів у різних частинах твору, ба навіть різних творів, пильна увага не лише до змісту, а й до форми слова, до його звучання.

Ці вихідні засади ми спробуємо довести на матеріалі кількох найвизначніших повістей Шевченка, а саме: «Музикант», «Близнецы», «Несчастный», «Прогулка с удовольствием и не без морали», почасти «Варнак» і «Художник», наводячи також певні паралелі з його «Журналу» та листування.

Повість «Музикант», як і всі без винятку повісті Шевченка, що дійшли до нас, написано від першої особи. Як уже зазначалося, «я» оповідача у повістях Шевченка може приховувати багато таємниць. Однак кожен читач, знайомий з біографією автора, одразу ж зрозуміє, що на початку повісті він говорить від власної особи, наводячи реальні подробиці зі свого життя: «Я, *изволите видеть*, по поручению Киевской археографической комиссии посетил эти полуразвалины» – це є факт абсолютно достовірний і внесений до всіх біографій поета. Слід зауважити також, що практично кожна повість Шевченка починається з етнографічного опису місцевості, з подання конкретних історичних деталей.

Отже, повість починається з опису Густинського монастиря: «Это настоящее Сенклерское аббатство. Тут все есть: и

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

канал глубокий и широкий, когда-то наполнявшийся водою из тихого Удая, и вал, и на валу высокая каменная зубчатая стена со внутренними ходами и бойницами, и бесконечные склепы, или подземелья, и надгробные плиты, вросшие в землю, между огромными суховерхими дубами, быть может, самым ктитором насажденными. Словом, все есть, что нужно для самой полной романической картины, разумеется, под пером какого-нибудь Скотта Вальтера или ему подобного писателя природы. А я... по причине нищеты моего воображения (откровенно говоря) не берусь за такое дело, да у меня, признаться, и речь не к тому идет. А то я только так, для полноты рассказа, заговорил о развалинах Самойловичевого памятника».

У цьому фрагменті одразу виявляються основні особливості прозової стилістики Шевченка: спочатку поетичний опис місцевості, потім іронічне приписування його найвідомішим в аристократичних колах письменникам-романтикам (тут спочатку натяк на роман англійської письменниці Анни Радкліф, а потім посилання на англійського ж таки письменника Вальтера Скотта) – тобто іронічна пародія чужого стилю (між іншим, в епоху домінування французької мови і літератури захоплення англійською літературою було ознакою снобізму, а Шевченко не лише був з нею знайомий, а й, як ми пересвідчимось далі, був дуже близьким за стилем до деяких англійських письменників), потому удавано принижене посилання на «убогість своєї уяви» та *post factum* іронічна відмова змагатися з цими метрами пера, яких він іронічно називає «писателями природи».

Оповідь з першого рядка є безумовно діалогічною, зорієнтованою навіть не так на читача, традиційно-пародійно названого тут: «благосклонный читатель», як на слухача, що підтверджується не лише розмовною інтонацією, специфічним синтаксисом, розрахованим на паузи розмовної мови, а й словами та зворотами, що характеризують безпосереднє усне спілкування: *изволите видеть, советую вам, могу вас уверить, у меня и речь не к тому идет, для полноты рассказа, заговорил о развалинах.*

З великою точністю описуючи «полуразрушенный монастырь Густыню», церкву та святі ворота, автор-оповідач не забуває пом'янути й видатних осіб, з ними пов'язаних, одним влучним епітетом виявляючи власне до них ставлення: **несчастный гетман Самойлович, достойный князь Репнин, набожная мать Иеремии Вишневецкого Корибута.**

Подаючи детальний опис балу, Шевченко, за своїм звичаєм, уписує цю незначну подію у світовий контекст: «Некий ученый муж, кажется, барон Боде, поехал из Тегерана к развалинам Персеполиса и описал довольно тщательно свое путешествие до самой долины Мардашт; увидевши же величественные руины Персеполиса, сказал: – Так как многие путешественники описывали сии знаменитые развалины, то мне здесь совершенно нечего делать. – Я то же могу сказать, глядя на провинциальный бал, хотя мое путешествие не имело цели описания провинциального бала и не было сопряжено с такими трудностями, как путешествие из Тегерана к развалинам Персеполиса, да и сравнение, надо правду сказать, я делаю самое неестественное. *Да что делать, – что под руку попало, то и валяй.*».

Ще однією характерною рисою стилю Шевченка є зіткнення протилежних шарів лексики – високого стилю зі слов'янізмами: *некий ученый муж, величественные руины Персеполиса, сопряжено с такими трудностями* і низького, куди іноді для підсилення ефекту пародійності також вкраплено слов'янізми: *сии знаменитые развалины.* Пародійний характер оповіді підкреслюється відвертим глузуванням автора з власної манери письма: *да и сравнение, надо правду сказать, я делаю самое неестественное.* (Такого типу відступи-провокації з утягуванням до гри читача, до речі, були характерними для Пушкіна – *Читатель ждет уж рифмы розы – на вот, лови ее скорей.*)

А речення, що завершує цей пасаж: *Да что делать, – что под руку попало, то и валяй,* – крім того, що воно підкреслює «спонтанний» безпосередній характер спілкування автора з читачем, який залучається до гри і стає ще одним з персо-

ОЛЕНА СОЛОМАРСЬКА, ДМИТРО ГОРБАЧОВ. ШЕВЧЕНКО ЯК ЕСТЕТ І АРИСТОКРАТ ДУХУ

нажив повісті, ніби оцінюючи разом з автором химерність його зусиль, становить майстерний перехід до досить важливої для автора теми – кепкування з сучасної йому літератури середньої руки: «Любую повесть прочитайте современной нашей изящной словесности, везде вы встретите описание, если не столичного, то уж непременно *провинциального бала*, и, разумеется, с разными прибавлениями на счет нарядов, ухваток или манер и даже самых физиономий, как будто природа для *провинциальных львиц и львов* особенные формы делала. Вздор! Формы одни и те же, и львицы и львы одни и те же, и ежели есть между ними разница, так это только та, что *провинциальные львицы и львы* немножко ручнее столичных, чего (сколько мне известно) писатели *провинциальных балов* не заметили.

Следовательно, все балы описаны, начиная от бала на «Фрегате Надежда» до русской пирушки на немецкий лад, где усть-сысольские ребята немножко пошалили.

И в отношении *провинциального бала* я могу сказать смело, что мне совершенно нечего делать, как только любоваться свежими, здоровыми лицами *провинциальных красавиц*».

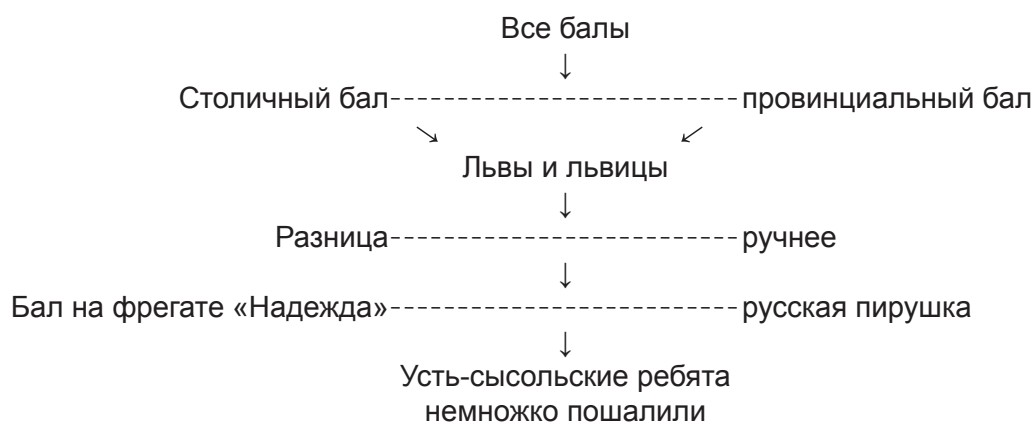
Аналіз цього уривка свідчить про майстерність уживання стилістичних засобів автором.

Широко використовується засіб типізації: *любая повесть, везде, непременно, формы одни и те же, львицы и львы одни и те же, все балы*.

Антонімія: *Столичный бал – провинциальный бал; провинциальные львы и львицы – столичные львы и львицы, бал на фрегате «Надежда» – русская пирушка на немецкий лад*.

Протиставлення, однак, зводиться на нівель шляхом іронічного неологічного порівняння: *Провинциальные львы и львицы немножко ручнее столичных*.

Цей довершений з погляду композиції уривок схематично можна було б представити таким чином:



Ця схема дає наочне уявлення про те, з якою майстерністю автор користується прийомом гротеску.

Особливо іронічно звучить зауваження стосовно «свіжих, здорових» облич провінційних красунь, адже відомо, що столична мода вимагала тоді зовсім протилежного: романтичних блідих, хворобливих облич. І хто ж це з такою іронією описує провінційні звичаї? Може, якийсь петербурзький аристократ, сповнений презирства до провінціалів? Шевченко, якщо його читати не-

упереджено, ламає абсолютно всі стереотипи стосовно нього. В його особі ми бачимо унікальне поєднання по-європейськи широкої освіченості, тонкого, можна сказати, англійського гумору (пізніші Оскар Уайльд, Бернард Шоу і особливо його сучасник Чарльз Діккенс) і відданості ідеям свободи і демократії, але не через «шкурні інтереси» (кріпак захищає кріпаків), а на іншому, вищому щаблі, через поєднання власного гіркого життєвого досвіду з причетністю до найвищих інтелектуальних кіл.

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Таким Шевченко був не лише у своїй белетристиці, а й у реальному житті, свідченням чого є численні записи в «Журналі», на кшталт наступного, зробленого в Нижньому Новгороді, стосовно візиту до театру, де давали драму Коцебу «Сын любви»: «Роль Амалии, дочери барона, исполняла артистка московского театра госпожа Васильева, натурально и благородно, а прочие, кроме г. Платонова (роль барона), лубочно. За драмою последовала «Путаница»; по-здешнему, хорошо, а по моему, тоже лубочно».

Тут письменник також старанно відокремлює себе від місцевої, провінційної публіки, ностальгічно зауважуючи: «Каковы-то теперь спектакли в Питере, на Большом театре? Хоть бы одним глазом взглянуть, одним ухом послушать».

Так само і далі: «Рисовал карандашами портрет Анны Николаевны Поповой, слывающей здесь красавицей первой стати. Действительно, она красивая и еще молодая женщина, но, *увы, маленько простовата*».

Однак і ставлення до Петербурга у Шевченка не завжди було однозначним. Якщо у липні 1858 року він пише в листі до І. Ускова: «В Питере мне хорошо, пока квартирую я в самой Академии, товарищи-художники меня полюбили, а бесчисленные земляки меня просто на руках носят. Одним словом, я совершенно счастлив», то у травні 1859 року тональність його листів кардинально змінюється (принягідно зауважимо, що зміна тональності листів почасти залежить і від мови, яку Шевченко обирає для листування. Його листи, написані українською мовою, набагато розкутіші і фамільярніші, ніж російськомовні): «Перше в столицю не пускали, а тепер з цієї смердючої столиці не випускають».

Отже, у реальному житті Шевченко – це ми бачимо як із його «Журналу», так і з листування – є дуже залежним від настрою, від зовнішніх обставин, він майже ніколи не оцінює однозначно той самий факт, обставини, місцевість; радісний, піднесений настрій у нього легко змінюється на похмурий, пригнічений або бунтівний, і навпаки. Те саме найвищою мірою характеризує

Шевченка і як поета. Ось, наприклад, його ставлення до слави (обидва вірші написані того самого дня – 9 лютого 1858 року):

1) Ходімо ж, доленько моя!
Мій друже вбогий, нелукавий!
Ходімо дальше, дальше слава,
А слава – заповідь моя
(«Доля»);

2) А ти, задрипанко, шинкарко,
Перекупко п'яна!
Де ти в ката забарилась
З своїми лучами?
(«Слава»).

Повертаючись до аналізу повісті «Музикант», слід зазначити, що характерним для стилю Шевченка-прозаїка є додавання якоїсь смішної деталі у моменти високопатетичні чи ідилічні: «Вот мы и едем себе тихонько по дорожке между прекраснейшей зелени, освещенной утренним солнцем. Роса уже немного подсохла. И кузнечики начинали в зеленом жите свой шепот, такой тихий, такой мелодический шепот, что *если бы меня не укусила муха за нос, то я бы непременно заснул*». (Цим таки засобом він широко користується й у своєму «Журналі»: «Разумеется, я положил омоченное в чернило перо, встретил дорогого светского гостя в подштаниках и после лобызаний ударились сначала в обыкновенный пустой разговор, а потом перешли к воспоминаниям о Питере, о покойном Петровском и о великом Брюллове».)

А якими сміливими є його іронічні неологізми, утворені часто шляхом алітерації: **Амазоны і амазонки; занятия по части спитобной и съедобной**.

Між тим, послідовний опис подій раптово уривається, що композиційно пояснюється натяком на сумні події, що сталися в житті самого Шевченка, і де вже схвилюваний голос «від автора» стає монологічним: «Расставаяся с моим путеводителем, не думал я тогда, что я с ним надолго-долго расстануся. Я тогда думал, что авось либо в будущем году поеду снова по Малороссии по поручению Киевской археографической комиссии (...). Так я думал, а вышло, что человек распределяет, а Бог определяет. Вышло то, что я в продолже-

ОЛЕНА СОЛОМАРСЬКА, ДМИТРО ГОРБАЧОВ. ШЕВЧЕНКО ЯК ЕСТЕТ І АРИСТОКРАТ ДУХУ

ние двадцати лет (со дня выезда моего из Прилук) не только что не видел Киева, Чернигова, Нежина, Прилук, и моего автомедона, и фермы, и всего, что я там видел прекрасного – я в продолжение 20 лет не видел моей милой родины, ни даже звука родного не слышал. Вот что иногда судьба с нами делает!».

А далі, абсолютно так само, як у Потоцького, іде «роман у романі», тобто подається лист музиканта, написаний до автора-оповідача 15 роками раніше, ніж останній має змогу його прочитати, але який він читає як актуальний, дізнаючись про невідомі для нього події, а цей лист містить ще й повноцінну новелу, в якій музикант описує «гнусную историю, которую мне про себя рассказала бедная mlle Тарасевич». Проте, якщо перша частина цієї історії подається як переповідка музиканта, то у другій частині, що є її безпосереднім продовженням, оповідачем виступає вже сама Тарасевич, тобто «я» протягом одного тематично об'єднаного фрагмента тексту двічі змінює свого володаря та двічі змінює стаття. Такого модернізму ми не знайдемо у Потоцького.

Потім нова вставка, цього разу це щоденник того самого «путеводителя», або ж автомедона чи то Вергілія – сільського вчителя Івана Максимовича, що він на прохання автора описував протягом багатьох років усі події, але робив це, як він сам зауважує з гордістю, «на манер Марлинського», а це вже дає привід Шевченку спародіювати цей стиль, як завжди, зіткнувши несумісні реалії: «Уже вечерний солнца луч *златил* величественное и широкое ложе реки Луги, и когда мы перешли бесконечно длинный и разными *вавилонами* на сваях воздвигнутый мост через едва выглядывавшую из камышей реку Лугу, то *лучезарный Феб* уже скрылся за горизонтом в объятиях Фетиды. Но так как в полярных странах летние ночи бывают довольно ясны, то мы засветло еще вступили в город Лугу. *Нас, разумеется, препроводили в острог...*

– Но тут, знаете, картина не авантажная, – говорил Иван Максимович, – и потому-то я ее не описываю, по-моему,

чисто изящного произведения не должны касаться картины грязные, хоть это теперь, к несчастью, вошло в моду».

Ось так тонко, шляхом алюзії, висміює Шевченко модні літературні течії, а надто манірність у літературі, викликану безкінечним наслідуванням романтично-сентиментального стилю «модного письменника» А. Бестужева (Марлінського). Шевченко створює справжню пародію на цей стиль, зібравши до купи відомі літературні штампи і довівши їх до абсурду: *вечерний солнца луч златил величественное и широкое ложе реки, лучезарный Феб уже скрылся за горизонтом в объятиях Фетиды...* А зіткнення сентиментального опису з реаліями життя, що спонукають автора відмовитися від подальшого опису подій, є вже пародією на народництво, з його рабською прив'язаністю до натуралізму, до «брудних картин».

До речі, Іван Максимович назвав свій опус: «Музикант, или две сиротки». Відкинувши другу (сентиментальну) половину цієї назви і назвавши свою новелу просто «Музикант», Шевченко змушує читача зіставити обидва заголовки й оцінити простоту останнього, створивши таким чином підтекст – хоч про цей літературний прийом заговорять набагато пізніше. Доводячи, зокрема, цим зіставленням, що про людські нещастя можна писати просто, без фальшивої патетики, з якої він так нещадно кпить, та й без зайвої сентиментальності, Шевченко, сам будучи значною мірою романтиком, особливо у своїй поезії, тут полемізує з романтиками, які зверхньо ставилися до опису реальної дійсності, і, зокрема, не сприймали творів Діккенса, вважаючи їх надто приземленими, пересиченими буденними деталями.

Ведучи мову про інтелігентську природу прози Шевченка, не можна оминати і того факту, що в письменника абсолютно не виникає прагнення «опроститися», він не має народницького комплексу неповноцінності інтелігента перед мужиком. Він добре знає собі ціну і вміє це передати кількома тонкими штрихами: «Хозяин мой, нужно заметить, был уездный преподаватель русской истории и любил щегольнуть своими по-

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

знаннями, особливо перед нашим братом, ученим».

Дещо зверхнє ставлення до повітового викладача безумовно бринить у дієслові «щегольнуть».

Дуже неоднозначним є і ставлення Шевченка до «людей з народу»: «Когда все пришло в порядок, явился на подмостках вроде сцены вольноотпущенный капельмейстер, довольно объемистой стати и *самой лакейской физиономии*».

Усю свою нехить до «лакейства» у його символічному значенні він висловить у «Прогулянці», як ми це побачимо далі.

Ще більше вражає читача двомовна бесіда оповідача з мужиком: «Попробовал я у встретившегося мужика спросить, можно ли будет нанять у них лошадей до Прилук.

– Можна, чому не можна, – хоть пару, хоть две пары, так можна!

– *Хорошо, так я зайду после, поторгуюсь.*

– Добре, поторгуйтесь».

Тут автор-оповідач повністю входить у роль «пана»: користуючись російською мовою у розмові з мужиком, який спілкується з ним українською, він дуже невимушено й природно грає цю роль, так само як і в цьому епізоді: «Я пошел в село нанять лошадей с телегою... Но увы! Во всем огромном селе ни лошади, ни телеги не оказалось. Нечего сказать, мужики зажиточные! *Пьяницы, думаю, да лентяи по большей части*, а то как бы не найтись во всем селе одной лошади с телегою! *Удивительный народ наши мужики: не припугни его, так ничего и не будет*».

Взагалі, слова «мужик» і «баба» в його прозі постійно мають негативну або ж принизливу конотацію, на відміну від слова «селянин».

Отримавши запрошення від хазяїна поїхати на іменини до видатної особи: «один из потомков славного прилуцкого полковника (Гната Галагана), современника Мазепы, завтра именинник», автор-оповідач, замість того, щоб проїнятися значущістю події і подати чергову нотатку з історії України, знову поводить себе абсолютно несподівано (для упередженого читача), продовжуючи розігрувати роль столичного

лева: «А что, в самом деле, не махнут ли по праву разыскателя древностей полюбоваться на *сельские импровизированные забавы?*»

Знаменитий нащадок є кріпосником, як про це пізніше напише автор. Але «революціонер» (за усталеною термінологією) Шевченко не вбачає абсолютно нічого для себе неприйняттого у відвіданні такого балу, ще й одягаючись відповідно до обставин: *А надо вам заметить, мы были одеты совершенно по-бальному*. Ця ремарка означає, що поважний член археографічної комісії, подорожуючи селами, все ж таки не забув прихопити з собою фрак та іншу бальну амуніцію!

Дорогою в душі автора відбувається певна боротьба: «Я же, несмотря на фрак и прочие принадлежности, *был совершенно спокоен и даже счастлив*, глядя на необозримые пространства, засеянные житом и пшеницею. Правда, и в мое сердце прокрадывалась грусть, но грусть иного рода. Я думал и у Бога спрашивал: – Господи, для кого это поле засеяно и зеленеет? – Хотел было сообщить мой грустный вопрос товарищу, но, подумавши, не сообщил. *Когда бы не этот проклятый вопрос, так нектати родившийся в моей душе, я был бы совершенно счастлив, купаясь, так сказать, в тихо зыблемом море свежей зелени*. Чем ближе мы подвигались к балу, тем грустнее и грустнее мне делалось, так что я был готов поворотить, как говорится, оглобли назад. Глядя на оборванных крестьян, попадавшихся нам навстречу, мне представлялся этот бал каким-то нечеловеческим весельем».

Шевченкова доба – це саме епоха «проклятих вопросов» у середовищі російської інтелігенції і в російській літературі. Здається, тут відкривається слухна нагода висловити свої демократичні погляди на кріпосників і кріпацтво. Але Шевченко є набагато тоншим психологом, він не хапається за цю створену ним самим нагоду проголосити чергову філіппіку, своє ставлення до ганебного інституту кріпацтва він розкриває не «в лоб», а через змалювання постаті музиканта-кріпака, чия аристократичність є вищою за формальну «панську»

аристократичність деяких (не всіх гамузом!) поміщиків.

Структура тексту часто є значущою щодо особистості самого автора. Так і в цьому абзаці – протиставлення, з відомими вже нам улюбленими повторами деяких важливих слів: *Счастлив совершенно, счастлив и спокоен – грустный вопрос, проклятый вопрос*, і улюблений оксюморонний висновок: *нечеловеческое веселье* досить промовисто свідчать про сповнену протиріч натуру самого Шевченка.

Однак у цій ситуації, попри сумний настрій, він не повертає назад, і приїздить на бал, і бере участь як у обіді, де страви подають кріпосні селяни, так і в усіх забавах того вечора. Ще більш визивним з огляду на штампований образ Шевченка видається такий епізод розмови з візником, де автор відверто глузує і з нього, і з себе: «Я тоже вылез из телеги, расплатился с нашим возницею, сказавши ему на вопрос: – Де ж я буду ночувать? – В зеленый диброви, земляче! – после чего он посвистал и поехал в село, а мы скромно пошли вдоль великолепной аллеи к барскому дому».

Ставлення Шевченка до аристократів не було однозначним і поготив. Не слід забувати, що в реальному житті багато хто з аристократів були його друзями. Та й нових своїх знайомих Шевченко цінував не за їхній майновий стан, а за відповідні моральні якості. Ось як він пише про це в «Журналі»: «Встретил у него некоего барона Торнау, полковника генерального штаба, человека-либерала, прекрасно и неутомимо говорящего. Во время последней войны он был при русском посольстве в Вене военным агентом. Следовательно, ему есть о чем говорить. Жалею, что разговор его длился не более получаса, он здесь проездом и, кроме того, торопился на обед к губернатору. Барон Торнау, между прочим, рекомендовал мне на всякий случай своего близкого приятеля, известного путешественника Петра Егоровича Ковалевского, в настоящее время начальника азиатского департамента, по уверению барона, *человека царем любимого, а следовательно и многомогущего*».

Тут ми бачимо, що безумовно позитивне враження від знайомства було обопільним і представник верхівки суспільства, барон, не вбачав нічого ганебного для себе в тому, щоб рекомендувати колишньому кріпакові і вчорашньому солдатів-вигнанцю іншу вельможну особу, до того ж іще й «человека царем любимого».

Повертаючись до повісті «Музикант», з'ясуємо, що подружжя дрібнопомісних дворян – німець-лікар Антон Адамович та його дружина Мар'яна Якимівна, друзі і покровителі музиканта є взірцем для автора-оповідача. Дивлячись на їхні щирі стосунки, автор зауважує: «Многие ли из вас, господа, имеющие хоть одну крепостную душу, посадят рядом с собою крепостного человека, хоть бы этот человек был величайший гений в мире? Ручаюсь, что ни одного не найдется, кроме истинно-благородного Антона Адамовича».

Так Шевченко окреслює своє сприйняття справжнього благородства. Крім дружби з кріпосним музикантом, оповідач поціновує також той факт, що бездітне подружжя виховує двох кинутих напризволяще дочок того самого поміщика, що давав бал, і виховує їх абсолютно в дусі Руссо: «Тарас Федорович сидел между шалуньями Лизой и Наташей, и они ему, бедному, покоя не давали во время обеда. Чудное, благородное равенство! Вот бы как надо людям жить между собою».

Та особливий подив викликає в оповідача дружина лікаря Мар'яна Якимівна, яку він характеризує так: «А в целом, она была настоящий тип малороссиянки; даже голос ее, и особенно произношение, напоминал мне мою землячку, *какую-нибудь чиновницу средней руки или высокой руки протопопшу, несмотря на то, что она была одета, как настоящая барыня*».

А ось як трактується в повісті мовне питання і відповідне ставлення автора до мовця: «На зов Марьяны Акимовны явилась горничная... и получивши приказание от М. А. на *чистом малороссийском языке*, вышла из комнаты».

Через несколько минут вошла в комнату гувернантка с двумя девочками, а за нею и мой товарищ.... И, к немалому моему

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

удивленню, она, обращаясь к гувернантке, разговаривала с нею *по-французски*. – Вот тебе и чиновница средней руки! Вот тебе и протопопша высшей руки! – подумал я. Я был просто очарован М. А. , и *если б она обращалась к своей Ярине хоть на великороссийском диалекте, то я подумал бы, что имею счастье видеть перед собою, по крайней мере, графиню, или хоть просто даму высшего полета.*

Такова сила предубеждения против своего родного наречия».

Тут дуже повно відбилася багатогранність натури самого Шевченка, його вміння «не зациклюватися» на одній ідеї, не пропагувати свою прихильність лише до однієї верстви населення. Натомість звертає на себе увагу і маленька деталь, яка знов-таки поглиблює перспективу оповіді, створюючи відповідний підтекст: українську мову автор спершу називає малоросійською *мовою*, далі *рідною говіркою*, протиставляючи її великоросійському *діалектові*. Таким чином обидві мови, щонайменше, урівнюються в правах.

Неупереджене ставлення до життя, як воно описується в повісті, дозволяє авторові поєднувати, здавалося б, непоєднуване: радість від почутої рідної говірки й одночасно щире захоплення справжньою культурою, всебічною освіченістю, до якої він залучає і знання іноземних мов: «Между прочим, я услышал несколько французских фраз, произнесенных Тарасом Федоровичем с гувернанткою. Этим окончательно полонил меня мой милый виртуоз».

Отже, у Шевченка є безперечний потяг до аристократизму, але не до «вищого світу» у класичному значенні цього слова, а до внутрішнього аристократизму, який, безумовно, був притаманний насамперед йому самому.

Тут хочеться навести слова О. Забужко: «Духовна аристократія репродукується тільки й виключно шляхом прямої міжпоколінневої трансмісії цінностей у “локальних спільнотах”, творених “інтелігенцією традиції”» [6, с. 542]. Щодо Шевченка, то, безумовно, він перебував під впливом тодішньої інтелігенції – Брюллова, Тургенєва, Аксакова,

Рєпніних, Куліша та ін. Однак брутально і досить швидко вирваний з цього кола, він надолужив прогаяне спілкування шляхом самоосвіти і, головне, рефлексії. І тут, знову повертаючись до протиставлення України «шевченківської», козацько-християнської Україні шляхетській, «косачівсько-драгомановській», хочеться зазначити, що вже навіть його поезія далеко не повністю вкладається в цю схему, а проза просто-таки заперечує цю ідею. Правда, слід визнати, що Шевченкові-новелісту не притаманний культ лицарства, невід’ємною складовою частиною якого є войовничість – останню людина, яка пережила тяжкі роки солдатчини, відкидає в будь-якому вигляді. Ідеал Шевченка як автора повістей – це скоріше світ Платона з його ідеями краси й любові, з ідеєю безупинного сходження людини вгору, від прекрасних тіл (а Шевченко дуже цінує фізичну красу, і не лише жіночу) до прекрасних звичаїв, а звідти і до самої ідеї Прекрасного.

Значущим у розумінні цього слова є тлумачення Шевченком поняття «джентльмен», яке він уживає, даючи портрет музиканта: «Это был молодой человек лет двадцати с небольшим, стройный и грациозный, с черными оживленными глазами, с тонкими, едва улыбающимися губами, высоким бледным лбом. *Словом, это был джентльмен первой породы и, вдобавок, самой симпатической породы*».

Пригадуючи автопортрети молодого Шевченка, мимоволі напрошується думка, чи не є цей опис сублімованим портретом самого автора?

Проте найвірогідніше, образ музиканта був навіяний зустрічами Шевченка з талановитими кріпаками, яких йому довелося немало зустрічати на своєму віку. Саме таким був, наприклад, Олексій Панов, з яким письменник познайомився двома роками пізніше на пароплаві «Князь Пожарський» під час свого повернення із заслання. І якщо в повістях обурення нелюдською долею покріпачених пом’якшується інтелігентською іронією, то в «Журналі» Шевченко вже дає собі волю і не стримує своїх почуттів. Однак і тут опис місячної ночі у поєднанні із звуками скрипки створює ви-

ОЛЕНА СОЛОМАРСЬКА, ДМИТРО ГОРБАЧОВ. ШЕВЧЕНКО ЯК ЕСТЕТ І АРИСТОКРАТ ДУХУ

сокохудожню картину: «Ночи лунные, тихие, очаровательно поэтические ночи! Волга, как бесконечное зеркало, подернутая прозрачным туманом, мягко отражает в себе очаровательную бледную красавицу ночь и сонный обрывистый берег, уставленный группами темных деревьев. Восхитительная, сладко-успокоительная декорация! И вся эта прелесть, вся эта зримая немая гармония оглашается тихими, задушевными звуками скрипки. Три ночи сряду этот вольноотпущенный чудотворец безмездно возносит мою душу к творцу вечной гармонии пленительными звуками своей лубочной скрипки. Он говорит, что на пароходе нельзя держать хороший инструмент, но и из этого нехорошего он извлекает волшебные звуки, особенно в мазурках Шопена. Я никогда не наслушаюсь этих общеславянских, сердечно, глубоко унылых песен. Благодарю тебя, крепостной Паганини. Благодарю тебя, мой случайный, мой благородный. Из твоей бедной скрипки вылетают стоны поруганной крепостной души и сливаются в один протяжный, мрачный, глубокий стон миллионов крепостных душ. Скоро ли долетят эти пронзительные вопли до твоего свинцового уха, наш праведный, неумолимый, неублажимый Боже?»

Як справжній романтик, Шевченко протягає свій гнів на космос, на Бога. Тут чуємо відгомін його «Заповіту»: «...а до того Я не знаю Бога».

Розкрита з великою силою у «Близнюках», тема морального падіння гарної за природою людини, очевидно, з якогось часу не полишала Шевченка, адже в «Музиканті» ми знаходимо першу варіацію на цю тему: дві сестри виховуються з малолітства в родині, за трибом життя дуже близькій до родини Сокир, описаній у «Близнюках», натомість різниця між ними намічається вже в отроцтві. Ось як описує це у своїх листах до автора-оповідача (улюблений прийом Шевченка, що дозволяє йому поглиблювати оповідь, робити її багатозначною) сам музикант Тарас Федорович: «Странная, однако ж, психологическая задача. Лиза как две капли воды похожа на Наташу, и я ее каждый

день вижу, а не могу любоваться ею, как Наташею люблю. Она, мне кажется, слишком бойкая, больше похожа на мальчика, ни к кому не привязывается, неохотно учится и музыки не любит. Что бы это значило? Детство их было совершенно одинаково, а теперь такая разница».

Цікава психологічна деталь: «музики не любить» – ця констатація звучить тут як сигнал тривоги.

З роками різниця між сестрами все поглиблюється. Зрештою з листа музиканта оповідач довідується, що Ліза одружилася з огидним сластолюбцем, багатим паном Арновським: «Я от нечего делать (стоя за стулом Лизы) стал всматриваться в лицо г. Арновского. Руина, совершенная руина! Он не старик еще, но опередил даже дряхлых стариков. *Повисшие, едва сжимающиеся губы, полураскрытые бесцветные глаза, желто-зеленый цвет лица и, вдобавок, серые, жиденькие волосы и глухота* делают его чем-то отвратительным, чем-то на полипа похожим».

Безумовно, цей огидний портрет належить руці художника, що майстерно поєднує графіку з точною кольоровою гамою: *бесцветные глаза, желто-зеленый цвет лица и, вдобавок, серые, жиденькие волосы*. А ще він чимось нагадує портрети відразливого Феджіна – персонажа з роману «Олівер Твіст» Ч. Діккенса, якого англійський письменник, до речі, теж живописує за їжею: «На сковороде, подвешенной на проволоке к полке над очагом, поджаривались на огне сосиски, а наклонившись над ними, стоял с вилкой для поджаривания гренек очень *старый, сморщенный еврей с всклокоченными рыжими волосами, падавшими на его злобное, отталкивающее лицо*».

Читача не можуть не вразити регулярні, як у повістях, так і в «Журналі», звернення до античних імен, які Шевченко часто «одомашнює», надаючи їм побутово-гумористичного звучання, наслідуючи в цьому Котляревського. Хазяїн квартири, де зупинився оповідач, який саме й привіз його на бал, постійно іменується Вергілієм, або ж іноді ментором чи автомедоном, а хазяїн

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

балу – амфітріоном. Але ж у якому контексті згадується це ім'я: «Виргилий мой, довольно ловко для уездного преподавателя, расшаркнулся перед хозяином и хозяйкой, причем хозяин протянул ему покровительственно указательный палец левой руки, украшенный дорогим перстнем. Виргилий мой с подобострастием схватил его палец обеими руками и рекомендовал меня как своего друга и ученого собрата. Я в свою очередь тоже расшаркнулся, надо сказать правду, довольно по-ученому, то есть по-медвежьи, после чего толпа гостей увеличилась двумя членами».

Ця гротескна картина нагадує епізод кінофільму, настільки вона динамічна (як, до речі, й багато інших фрагментів повістей), і яким же парадоксом виступає тут двічі згадане ім'я супровідника Данте, одного з улюблених авторів Шевченка. Сарказм, уміння одним штрихом зобразити і висміяти снобізм «аристократа» створюється через укрупнену живописну деталь – простягнутий палець *лівої* руки, а холопство вчителя – через іншу, не менш гротескну дію: *Виргилий мой с подобострастием схватил его палец обеими руками*. Відокремлення автора від «Віргілія» здійснюється за допомогою антонімії: він – *довольно ловко для уездного преподавателя, расшаркнулся перед хозяином и хозяйкой, я – в свою очередь тоже расшаркнулся, надо сказать правду, довольно по-ученому, то есть по-медвежьи*. Підтекст – він холуй, а я, по-перше, учений, тобто не від світу цього, а по-друге, просто не бажаю принижуватись, хоч безумовно і знаю правила етикету. Заслуговує на увагу той факт, що підтекст в основному виявляється через структуру абзацу, через антиномію.

Зауважимо принагідно, що звичка давати античні імена-прізвиська своїм героям була притаманна також тому письменникові, якого ми вже згадували, і з яким, на нашу думку, Шевченка найбільше єднає не лише ідеологія, а й стилістика – з Чарльзом Діккенсом. Пор.: «Сопровождаемые одним из гондольеров, который шёл впереди на манер Тритона, с большим парусиновым фонарем в руке, они поднялись по широкой лестнице и вошли в ложу...

Тритон с фонарём уже стоял наготове у двери ложи, и такие же Тритоны с такими же фонарями дожидались у дверей других лож». (Ч. Діккенс «Крихітка Доррит»).

А в наступному епізоді у Шевченка комедійна ситуація створюється шляхом алюзії на відомі кожному інтелегентному читачеві тієї доби античні реалії та їхнього зіткнення з підкреслено побутовими подробицями: «Видения мои были прерваны пронзительным женским хохотом. Раскрывши глаза, я увидел резвую стаю *нимф*, плескавшихся и визжавших в воде, и мне волею-неволею пришлось разыграть роль нескромного *Актеона-пастуха*. Я, однако же, вскоре овладел собою и ползком скрылся в кустарниках орешника». У Діккенса: «Точно в назначенное время мистер Спарклер вышел из волн, точно сын Венеры, следующий материнскому примеру, и в полном блеске совершил восхождение по главной лестнице» (Там само).

Коли йдеться про справжній талант, Шевченко знов-таки вдається до античності, але на цей раз античне ім'я підсилює дуже позитивне ставлення письменника до свого героя: «*Орфей мой, отдохнув немного и настроив свою лиру, повел медленно смычком по струнам, и полилася полная сердечной сладкой грусти моя родная мелодия:*

Котилися вози з гори,
А в долині стали».

Таким чином, античність, з її богами, героями, легендами не є приводом для автора просто сянути своєю ерудицією, вона жива, вона дозволяє Шевченкові принагідно створювати ефект контрасту, коли надане герою ім'я звучить пародійно: *Вергілій, амфітріон...*, або ж порівняння жінок з німфами, що виглядає дуже кумедно завдяки контекстуальному оточенню – епітетам з негативними конотаціями: *пронзительный женский хохот, резвая стая нимф, плескавшихся и визжавших в воде*. Такий самий кумедний вигляд має і самопорівняння з Актеоном, який *ползком скрылся в кустарниках орешника*. Проте Шевченко абсолютно не боїться зіставляти на рівних античність з україн-

ською народною культурою, так само, як і класичну західну музику з українською народною піснею: «За сонатой Бетховена были сыграны с одинаковым мастерством и чувством две сонаты Моцарта и после некоторые места из знаменитого “Реквиема”. Заключение совершенно неожиданно:

Ходить гарбуз по городу...».

Зіставлення творів найславетніших світових композиторів з українською піснею, що виступає тут як повноцінний елемент світової культури, є, мабуть, квінтесенцією філософії Шевченка, тлумаченням різниці, що існує для нього між справжньою духовністю і зовнішнім блиском. (Принагідно нагадаємо, що Бетховен високо цінував українську народну пісню, слухаючи у Відні спів Батуринської придворної капели Андрія Розумовського, який був його меценатом і навіть парафразував «Іхав козак за Дунай» та інші українські пісні.)

«Многие ли люди в блеске и роскоши проводят свои длинные вечера так нецеремонно-просто и так возвышенно-изящно как мы, простые, почти бедные люди, провели этот незабвенный вечер? Я думаю, немногие. И выходит, что истинно-прекрасное и возвышенно-духовное не нуждается в ремесленных золоченых и даже золотых украшениях».

Після зіставлення іде протиставлення, що утворює свого роду чотиричленну структуру типу *abba*, як у сонетах: а) в блеске и роскоши – б) нецеремонно-просто и возвышенно-изящно – в) истинно-прекрасное и возвышенно-духовное – а) золоченых и золотых украшениях.

Говорячи про музику, Шевченко досить часто вдається до свого роду містифікацій, як у цьому пасажі, де вигаданий персонаж співає для реального Глінки арію з іще не закінченої на той час опери, що її композитор писав у Качанівці за присутності там Шевченка: «Однажды я (мне аккомпанировал сам Глинка) пела для гостей из его еще не оконченной тогда оперы “Руслан и Людмила” арию – помните, в чертогах Черномора поет Людмила?» (слова Тарасевич з листа музиканта).

Таких пасажів чимало в «Музиканті». Ось ще один з них, показовий для прийому введення вигаданого персонажа у світ реального життя: «Кончилась увертюра, которой я не слушал. Оркестр отдохнул, поправился. И через несколько мгновений выходит Серве и за ним Виетан.

Боже мой, я не слышал, да и не услышу никогда ничего прекраснее!

Лист перед Серве – фанфарон, простой механик, ремесленник перед художником, больше ничего».

Тут «я» – це музикант, літературний персонаж, а всі інші імена – це прізвиська реальних тогочасних композиторів і музикантів, яких, мабуть, мав нагоду слухати сам Шевченко.

Багато уваги у повісті приділяється також малярству. Хоча оповідач відрекомендувався як учений-етнограф, про малярську «кухню» він розмірковує дуже професійно, хоча, як завжди, іронічно, не поминаючи нагоди висміяти естетично неприйнятні для нього речі, такі як натуралізм у мистецтві: «Не описываю вам ни хозяина, ни хозяйки, потому что во время нашей аудиенции на дворе было почти темно, следовательно, подробностей рассмотреть было невозможно. А как ни будь хороша картина в целом, но если художник пренебрег подробностями, то картина его останется только эскизом, на который истинный знаток и любитель посмотрит и только головой покачает. И отойдет со вздохом к портретам Зарянка, восхищаться гербами, с убийственной подробностью изображенными на пуговицах какого-нибудь вицмундира».

До речі, у згаданому епізоді Шевченко виступає ще й як письменник-абсурдист, що доводить до логічного завершення прийом «невиправданого очікування». Адже в першій частині цього фрагмента він стверджує, що справжній художник не повинен нехтувати подробицями, інакше його картина залишиться лише ескізом. Читач, якому письменник шанобливо надає звання істинного знавця, готовий сприйняти на віру це, здавалося б, цілком слушне зауваження професіонала і погодитися з відмовою автора малювати господарів через об'єктивні причини – відсутність світла. Аж

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ось несподівано убивчий висновок: цього тонкого поціновувача живопису Шевченко перетворює на простака, одночасно уїдливо висміюючи натуралізм та його апологетів у мистецтві.

Г. Грабович у згаданій розвідці про творчість Шевченка звернув увагу на роль сну в його поезії [4, с. 32]. Слід зауважити, що вона є не меншою і в його прозі, де виконує різноманітні, подекуди й несподівані функції.

У «Музиканті» оповідач саме уві сні бачить картини відомих художників, що найчастіше мають символічну функцію. Так, після відвідання балу, оповідач засинає і: «Во сне повторилась та самая отрадная картина, с прибавлением бала, и только странно – вместо обыкновенного вальса я видел во сне известную картину Гольбеина “Танец смерти”».

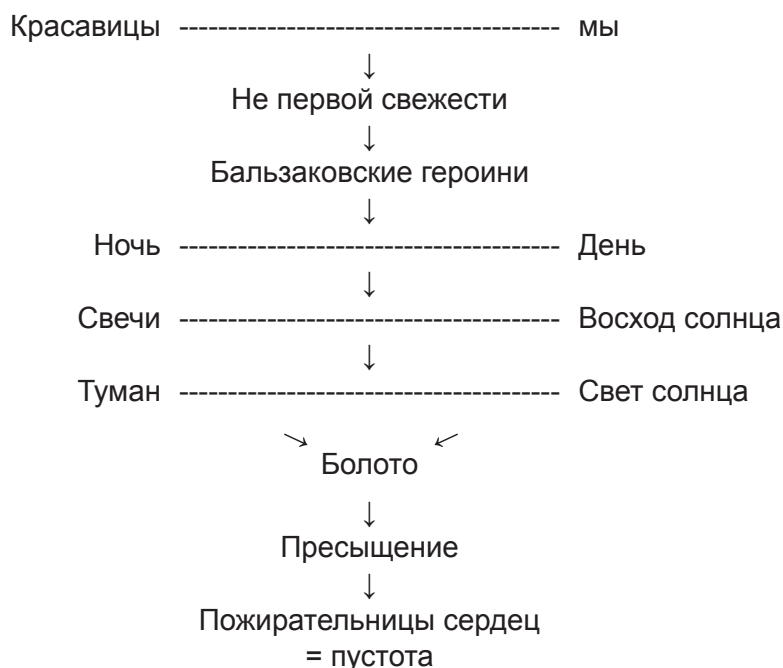
Абсолютно зрозуміло, що посилання на цю картину розкриває символічно ставлення автора до всього, чому він був свідком у реальності, отже, слова «отрадная картина» перекреслюються лиховісними видіннями.

У «Музиканті», як і в багатьох інших повістях Шевченка, є чимало посилань на тогочасну літературу: «Красавицы, особенно красавицы вроде героинь покойного Бальзака, т. е. красавицы не первой свежести, не советую вам танцевать до восхо-

да солнечного! Власть, утвержденная при свете свечей над нашим бедным сердцем, распадается при свете солнца, и обаяние, навеянное вами в продолжение ночи, сменяется каким-то горько-неприятным чувством, похожим на пресыщение. Но вы, алчные пожирательницы бедных сердец наших, в торжестве своем и не замечаете, как близится день, и могущество ваше исчезает, как тот прозрачный туман, разостлавшийся над болотом».

Безумовна пародійність цього авторського відступу, крім обізнаності в сучасній Шевченкові художній літературі, свідчить також про його майстерність у використанні епітетів і вміння одним розчерком пера намалювати зриму картину. Уживаючи характерні для діалогу займенники «ви» і «ми» поряд з формами теперішнього часу, Шевченко майстерно створює «ефект присутності». До того ж, якщо уявити собі болото, оповите прозорим туманом – знову завуальований іронічний натяк на сентиментально-романтичні штампи – який, зникнувши, залишає трясину і гнилизну, то картина стане ще гротескнішою й дотичнішою.

Як і всі інші пасажі у Шевченка, цей характеризується довершеною композицією, яку схематично можна представити так:



Попри те, що кожна з повістей Шевченка є самостійним художнім твором, їхня сукупність утворює єдине ціле, і це не лише завдяки особі оповідача, що є спільною для всіх, а й через перегук мотивів: зародки сюжету, повно розгорнутого в одній якійсь повісті, виступають як натяк, як побіжна лінія в інших повістях. Так, наприклад, тема, що її умовно можна назвати «Джекіл і Хайд» (за Стівенсоном), тобто аналіз двох контрастних іпостасей фізично близьких особистостей (рідні сестри або ж близнюки), що найповніше розкривається у повісті «Близнюки», пунктиром проходить також у «Музиканті»; тема підкидання немовляти заможному подружжю звабленою військовим дівчиною – у повістях «Наймичка» і «Близнюки»; тема «нешасного», тобто дворянина, відданого за якусь провину до війська, титульна у повісті «Нешасний», проводиться також у «Близнюках»; листування як засіб поглиблення часово-просторового елемента є невід'ємною складовою частиною таких повістей, як «Музикант», «Нешасний», «Близнюки», «Художник». Таким чином, усі повісті Шевченка, що збереглися (і як же прикро, що переважну частину їх – 13 з 22! – втрачено), є наче частинами єдиної симфонії. Як відомо, Шевченко реалізував себе в багатьох царинах – як поет, як прозаїк, як художник. Пристрасний аматор музики, він не писав музичних творів, але в його прозовій творчості простежуються паралелі саме з музичним твором: складна, проте чітко структурована композиція, перегук мотивів у різних частинах твору, ба навіть у різних творах, пильна увага не лише до змісту, а й до форми слова, до його звучання.

Перечитуючи новели, доходиш висновку, що ідеал Шевченка-прозаїка – це світ Платона з його ідеями краси й любові, з ідеєю безупинного сходження людини вгору, до самої ідеї Прекрасного. Аристократизм у Шевченка пов'язаний не із соціальним станом людини, статтю або віросповіданням, а насамперед – з її інтелігентністю, яка часто виявляється через високу освіченість.

Пов'язання творів Шевченка із західно-європейською культурою не обмежуються простим посиланням на античні імена, на

прізвища відомих європейських письменників, композиторів тощо. Сама структура його творів, манера письма є абсолютно європейською. Тут можна знайти перегуки з відомими творами європейських письменників, насамперед із творами Діккенса. А деякі повісті Шевченка можна порівняти з написаним півстоліттям раніше французькою мовою романом Яна Потоцького «Рукопис, знайдений у Сарагосі», який, безумовно, не був відомий Шевченкові. Проте якщо роман Потоцького ретельно вивчається протягом півтора літ, його перекладено багатьма мовами, він і дотепер вважається «таємничим», «загадковим», то повісті Шевченка, на жаль, залишаються поза серйозною увагою не тільки світової, а й української громадськості.

Отже, Шевченка не можна зводити лише до вузьконаціональної ідеї, або ж, іще вужче, робити з нього виключно представника пригнобленого селянства – він є такий самий всесвітній геній, як і улюблені ним Данте, Гете, Міцкевич чи Пушкін.

Література

1. Бегічева Г. Зустріч з минулим / Г. Бегічева // Вітчизна. – 1968. – № 2.
2. Богомазов О. Живопис та елементи / Олександр Богомазов. – К. : [б. вид.], 1996. – 160, 16 с., іл.
3. Бурлюк Д. Зі спогадів футуриста. З рукопису «За 40 літ. 1890–1930». – Государственная публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина (Санкт-Петербург), Отдел рукописей, ф-552, № 1.
4. Грабович Г. Шевченко, якого ми не знаємо / Григорій Грабович. – К. : Критика, 2000. – 305 с.
5. Дзюба І. Тарас Шевченко / Іван Дзюба. – К. : Видавничий дім «Альтернативи», 2005. – 704 с.
6. Забужко О. Notre dame d'Ukraine: українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
7. Лейтес О., Яшек М. 10 років української літератури (1917–1927). Біобібліографічний покажчик / О. Лейтес, М. Яшек. – К., 1928. – Т. 1. – 672 с.
8. Маяковский В. Собрание сочинений : в 10 т. / В. Маяковский. – М. : Советский писатель, 1955. – Т. 1.
9. Нова Генерація. – Х., 1928. – № 7.
10. Сріблянський М. Етюд про футуризм / М. Сріблянський // Українська хата. – 1914. – № 6.
11. Тереньтьев И. Собрание сочинений. – Болонья : S. Francesco, 1988.
12. Marcade V. Art d'Ukraine / V. Marcade. – Lausanne: L'âge d'homme, 1990. – 500 p., il.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Надто часто, читаючи про Шевченка, натрапляєш на визначення «кріпак», «автодидакт». Забувається, що, усупереч походженню і життєвим обставинам, Шевченко був академіком Петербурзької академії мистецтв, яка тричі нагороджувала його срібними медалями. У статті ми спробуємо довести, що Шевченко в розквіті творчості вирізнявся надзвичайним аристократизмом духу. У поезії – він предтеча авангардизму, тоді як у царині прозової творчості – справжній естет, який поєднав романтизм, реалізм та ігрове діонісійське начало.

Українським футуристам 1920-х років імпонувала європейська освіченість Шевченка. І справді, описуючи монастир в українському селі, він зауважив, що це справжнє Сен-Жерменське абатство, а Коліївщина XVIII ст. асоційована в нього з Варфоломіївською ніччю та Першою французькою революцією. Сюрреалістичні, парадоксальні образи, з миттєвим стрибком від Ероса до Танатоса, типові для його поезії. Світ є конфліктним і багатозначним. У собі самому Шевченко бачив і темні глибини, і сяючі вершини.

Між тим, ідеал Шевченка – автора повістей – це світ Платона з його ідеями краси й любові, з ідеєю безупинного сходження людини вгору, від прекрасних тіл до прекрасних звичаїв, а звідти – і до власне ідеї Прекрасного. Аристократизм у Шевченка не пов'язаний зі станом, статтю та конфесією. Одна з його ознак – висока освіченість.

Пов'язання творів Шевченка із західноєвропейською культурою не обмежуються простим посиленням на античні імена, на прізвиська відомих європейських письменників, композиторів тощо. Сама структура його творів, манера письма є абсолютно європейськими. Тут можна знайти перегуки зі знайомими творами європейських письменників (Діккенс).

Деякі повісті Шевченка можна порівняти з написаним на півстоліття раніше французькою мовою романом Яна Потоцького «Рукопис, знайдений у Сарагосі», який, безумовно, не був відомий Шевченкові. Проте якщо роман Я. Потоцького ретельно вивчають упродовж півтора століть, його перекладено багатьма мовами, його й дотепер вважають «таємничим», «загадковим», то, на жаль, повісті Шевченка залишаються поза серйозною увагою не лише світової, але й української громадськості.

Отже, Шевченка не можна зводити лише до вузьконаціональної ідеї або ж, іще вужче, робити з нього виключно представника пригнобленого селянства – він є всесвітнім генієм, як і улюблені ним Данте, Гете, Міцкевич або Пушкін.

Ключові слова: естетизм, європейськість, інтелектуалізм, іронія, романтизм, авангардизм.

Слишком часто, читая про Шевченко, сталкиваешься с определениями «крепостной», «самоучка». Забывается, что, вопреки происхождению и жизненным обстоятельствам, Шевченко был академиком Петербургской академии художеств, которая трижды награждала его серебряными медалями. В статье мы попытаемся доказать, что в зрелые годы Шевченко был присущ необычайный аристократизм духа. В поэзии он – предтеча авангардизма, а в области прозы – подлинный эстет, сочетавший романтизм, реализм с игровым дионисийским началом.

Украинским футуристам 1920-х годов импонировала европейская образованность Шевченко. В самом деле, описывая монастырь в украинском селе, он говорил, что это настоящее Сен-Жерменское аббатство, а Колиивщина XVIII в. вызывала у него ассоциации с Варфоломеевской ночью и с Первой французской революцией. Сюрреалистические, парадоксальные образы, с мгновенным прыжком от Эроса к Танатосу, характерны для его поэзии. Мир конфликтен и многозначен. В себе самом Шевченко видел темные глубины и сияющие вершины.

А между тем, идеал Шевченко – автора повестей – это мир Платона с его идеями красоты и любви, с идеей непрерывного восхождения человека ввысь, от прекрасных тел до прекрасных обычаев, а оттуда – и до самой идеи Прекрасного. Аристократизм у

ОЛЕНА СОЛОМАРСЬКА, ДМИТРО ГОРБАЧОВ. ШЕВЧЕНКО ЯК ЕСТЕТ І АРИСТОКРАТ ДУХУ

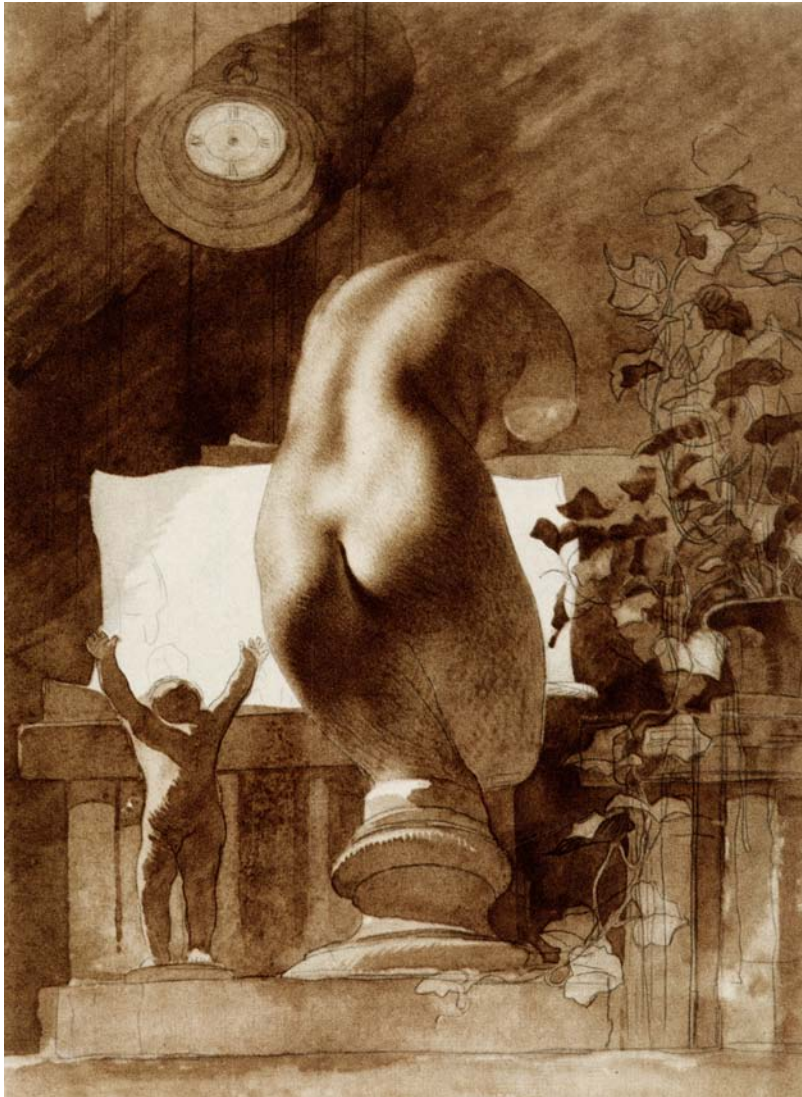


*Т. Шевченко. Автопортрет. Сепія на папері **

*Рембрандт. Автопортрет. 1634.
Олія на полотні*

* У Петербурзькій академії мистецтв Т. Шевченка називали російським Рембрандтом

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



*Т. Шевченко. Натюрморт. 1859. Сепія на папері **

Р. Магрітт. Чорна магія. 1925. Олія на полотні



* Мистецтвознавець із Франції В. Маркаде зауважила, що Шевченків малюнок зроблений у сюрреалістичному дусі: дивний інтер'єр з годинником без стрілок, що завис у повітрі, ніби невагомий. І живе жіноче тіло, що виявляється статуеткою; на щось подібне натрапляємо в сюрреаліста Р. Магрітта, у якого камінь стає живою плоттю, і навпаки.

ОЛЕНА СОЛОМАРСЬКА, ДМИТРО ГОРБАЧОВ. ШЕВЧЕНКО ЯК ЕСТЕТ І АРИСТОКРАТ ДУХУ



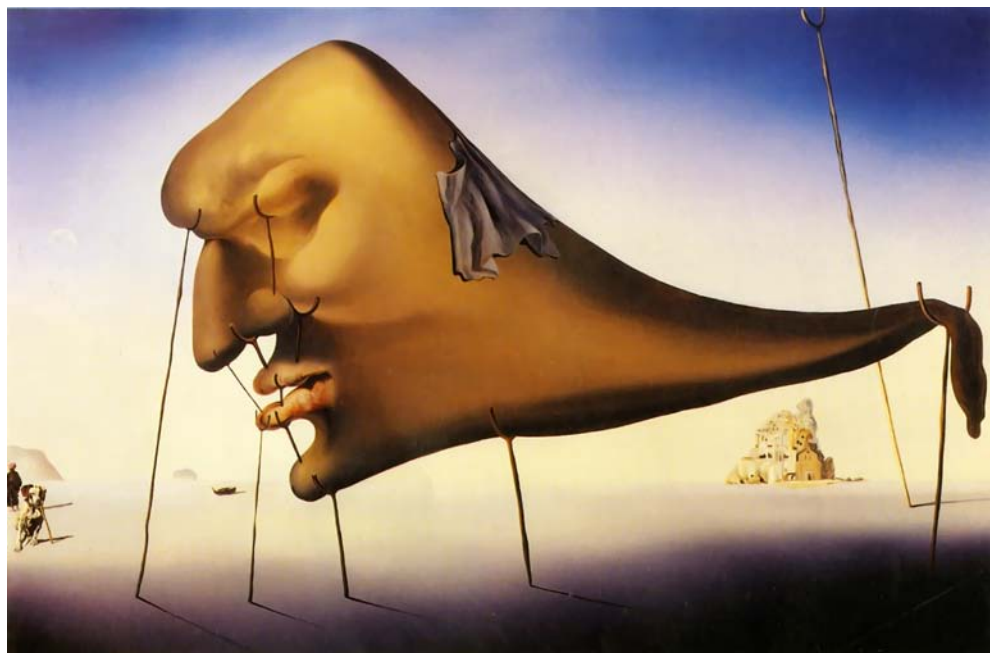
Т. Шевченко. Русалки (ескіз плафона). 1859. Сепія на папері *

* На Шевченковому малюнку «Русалка» пишнотілі жінки ширяють у повітрі, порушуючи закони гравітації. Так само літають у М. Шагала його об'ємні корпулентні персонажі (див. іл. на с. 42).

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



М. Шагал. Над містом. 1918. Олія на полотні



*С. Далі. Сон *. 1937. Олія на полотні*

* Моторошне видиво Т. Шевченка з вірша «Сон» могло б слугувати текстівкою до однойменного полотна С. Далі:

Із шкур наших
Собі багрянцю
Пошив жилами твердими...

ОЛЕНА СОЛОМАРСЬКА, ДМИТРО ГОРБАЧОВ. ШЕВЧЕНКО ЯК ЕСТЕТ І АРИСТОКРАТ ДУХУ

Шевченко не связан с социальным положением, полом, конфессией. Одна из его примет – это высокая образованность.

Связь произведений Шевченко с западноевропейской культурой не ограничивается простой ссылкой на античные имена, на фамилии известных европейских писателей, композиторов и т. п. Сама структура его произведений, манера письма – европейские. Его повести часто перекликаются с известными произведениями европейских писателей (Диккенс).

Некоторые повести Шевченко можно сравнить с написанным на полстолетия ранее на французском языке романом Яна Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе», безусловно, неизвестным Шевченко. Но если роман Я. Потоцкого тщательно изучается в течение уже полутора веков, если он переведен на множество языков, если он и сейчас считается «таинственным», «загадочным», то, к сожалению, повестям Шевченко не уделяется должного внимания не только за рубежом, но и в самой Украине.

Таким образом, Шевченко нельзя сводить лишь к узконациональной идее или, еще уже, делать из него исключительно представителя угнетенного крестьянства – он гений мировой величины, как и любимые им Данте, Гете, Мицкевич или Пушкин.

Ключевые слова: эстетизм, европейскость, интеллектуализм, ирония, романтизм, авангардизм.

En lisant les ouvrages consacrés à T. Chevtchenko on trouve souvent cette définition : ancien serf, autodidacte. On oublie que, malgré ses origines plus que modeste cet homme reçut le titre d'académicien à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg qui lui avait décerné trois ans de suite des médailles d'argent pour ses travaux picturaux. L'objectif de l'article est de montrer que cet artiste se distinguait par un grand raffinement de l'esprit. Dans la poésie c'est un précurseur de l'avant-gardisme, alors que dans le domaine de la prose c'est un esthète qui unissait le romantisme et le réalisme à une impulsion dionysiaque.

Les futuristes ukrainiens des années 1920 mettaient en valeur la culture européenne de Chevtchenko. «C'est un Européen de la tête aux pieds» disait de lui le poète-futuriste Guéo Chkouroupiy. En fait, en décrivant un monastère il remarque : c'est une vraie abbaye Saint-Germain, alors que le soulèvement des Cosaques contre la Pologne au 18 siècle s'associe dans son esprit avec la nuit de la Saint-Barthélémy et avec la Révolution française.

Des images surréalistes, paradoxales, avec des sauts brusques de l'Eros au Thanatos, caractérisent sa poésie. Dans son esprit le monde, le monde psychique avant tout, est conflictuel et polyvalent. Le poète percevait dans son âme et les abîmes sans fond et les sommets éclatants.

Cependant, l'idéal de Chevtchenko nouvelliste c'est le monde de Platon avec ses idées de la beauté et de l'amour, avec l'idées de l'ascension permanente de l'homme – de l'appréciation de la beauté physique vers la beauté de l'âme et enfin vers l'idée même du Beau. Un des indices immanents de cette qualité est la culture de l'homme.

Le lien avec la culture européenne ne se limite pas à une simple référence aux personnages antiques, aux noms des écrivains ou des musiciens connus. La structure même de ses oeuvres en prose ainsi que son style sont européens. On peut y trouver un parallélisme avec les écrivains connus (Dickens) de cette époque.

D'autre part, certaines nouvelles de Chevtchenko pourraient être comparées avec Le manuscrit trouvé à Saragosse de l'écrivain franco-polonais Jan Potocky, que Chevtchenko ne pouvait pas avoir lu. Mais si le roman de Potocky est étudié minutieusement, traduit en plusieurs langues, s'il est considéré jusqu'à présent comme 'énigmatique', les nouvelles de Chevtchenko ne sont pas appréciées à leur juste valeur non seulement à l'étranger, mais même en Ukraine.

En guise de conclusion on peut dire qu'on ne saurait réduire le génie de Chevtchenko à une idée exclusivement nationale – c'est un génie à l'échelle mondiale, comme Dante, Goethe, Mickiewicz ou Pouchkine, les écrivains qu'il aimait tellement.

УДК 7.071.1Шевченко

РЕСТАВРАЦІЙНІ СТУДІЇ ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Інна Дорофієнко

У першій частині статті висвітлюються історія музеєфікації, результати реставраційного техніко-технологічного дослідження «Автопортрета» Т. Шевченка 1860 року виконання, а також подається огляд мистецтвознавчих характеристик цього твору. У другій – результати дослідження палітри мистця та висловлені деякі спостереження щодо його техніки живопису.

Ключові слова: Т. Шевченко, автопортрет 1860 р., палітра, фарби, техніка живопису, реставрація, техніко-технологічне дослідження, мікрохімічне дослідження.

В первой части статьи освещаются история музефикации, результаты реставрационного технико-технологического исследования «Автопортрета» Т. Шевченко 1860 года выполнения, а также дается обзор искусствоведческих характеристик этого произведения. Во второй – результаты исследования палитры художника и высказанные некоторые наблюдения относительно его техники живописи.

Ключевые слова: Т. Шевченко, автопортрет 1860 г., палитра, краски, техника живописи, реставрация, технико-технологическое исследование, микрохимическое исследование.

The first part of the paper highlights the history of museofication, the results of the 1860 T. Shevchenko Self-Portrait's restoration techno-technological research, as well as gives a review of the art critical description of this work of art. The second one offers the results of studying the artist's palette and expresses some observations on the medium of his painting.

Keywords: T. Shevchenko, self-portrait of 1860, palette, paints, medium, restoration, techno-technological research, microchemical research.

1. Ще раз про «Автопортрет» 1860 року

Дослідження автопортрета Тараса Шевченка 1860 року, що зберігається в Національному художньому музеї України (далі – НХМУ) ¹ [4; 9, с. 57, 222, іл. 133; 16, с. 80-81, іл. 51] (іл. 1), розпочалося фактично з публікації Павла Зайцева «Новое о Шевченке» в журналі «Русский библиофил» за 1914 рік [8], тобто сто років тому. У своєму дописі цей автор надав інформацію про виявлені ним писемні документи, що були пов'язані з останнім періодом творчості Т. Шевченка. Один із цих документів безпосередньо стосувався історії зазначеного живописного твору. Це – повідомлення на бланку Особистої канцелярії Великої княгині Олени Павлівни ², у якому мовилося: «Господинъ Шевченко приглашается в Канцелярию Государыни Великой Княгини Елены Павловны въ Михайловскомъ Дворцѣ въ пятницу 25 сего Ноября отъ 11 до 2-хъ часовъ для получения денегъ, слѣдующихъ за купленный Ея Императорскимъ Высочествомъ портретъ. –/“22” Ноября 1860 года» [8, с. 20]. На цьому папері рукою В. Лазаревського, за свідченням П. Зайцева, було дописано та-

ке пояснення: «Этотъ портретъ Шевченка писанъ былъ имъ же и предполагался къ лотереѣ. Выручка предназначалась на полезныя издания. Великая Княгиня купила его на выставкѣ за 200 руб. – Вмѣсто его Шевченко написалъ другой, который тепер принадлежитъ мнѣ. / Этотъ послѣдний розыгранъ былъ въ лотерею (20 билетовъ по 10 р.), – выигралъ архитекторъ Андрѣй Ив. Резановъ (впослѣдствии Ректоръ Акад. Художествъ) и подарилъ мнѣ. В. Л. 1861» [8, с. 20].

Чи не вперше «Автопортрет» 1860 року було зрепродуковано 1935 року. Ілюстрацію подав І. Айзеншток до своєї розлогої статті про літературну спадщину Т. Шевченка. Водночас автор публікації вмістив короткий коментар про власників цього твору, зокрема про родину Ф. Толстого [2, с. 482].

У тих-таки 30-х роках ХХ ст. долею цього Шевченкового автопортрета зацікавився відомий книгознавець ³, невтомний колекціонер і знаний московський актор М. Смирнов-Сокольський [14, с. 8]. З'ясувати деякі цікаві її нюанси, а також розшукати сам твір йому допоміг близький товариш – мистецтвознавець, художник-аквареліст, експерт Ермітажу Степан

ІННА ДОРОФІЄНКО. РЕСТАВРАЦІЙНІ СТУДІЇ ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Петрович Яремич. Виявилося, що певний час аналізований твір перебував у Катерини Федорівни Юнге – дочки Федора Петровича Толстого, віце-президента Академії художеств, у якої С. Яремич і бачив його 1905 чи 1907 року. Уся родина Толстих дуже прихильно ставилася до Шевченка. (У своїх мемуарах Катерина Юнге присвятила йому чимало сторінок, згадуючи теплими словами й високо оцінюючи як поета і художника.) Велика Княгиня придбала автопортрет Шевченка, найвірогідніше, за рекомендації Анастасії Іванівни – дружини Федора Толстого (матері Катерини Федорівни), яка в 60-х роках XIX ст. була фрейліною при царському дворі. Проте «...как только Елена Павловна шевченковский автопортрет купила, по Петербургу мгновенно поползли слухи, что она помогает революционерам. От страха “ее высочество” тут же преподнесла автопортрет Федору Толстому: дескать, лишь для этого она его и покупала. Ну, а Толстому это уже повредит не могло – из вице-президентов Академии его как раз в то время отставили, и ему было все равно» [14, с. 9]. З часом твір Шевченка опинився в руках іншої «високоповажної дами», яка згодилася його обміняти на одну з картин колекції М. Смирнова-Сокольського. Обмін здійснився за посередництва Степана Петровича, який мав надію, що М. Смирнов-Сокольський передасть автопортрет до Пушкінського дому, адже Т. Шевченко був академіком Петербурзької Академії художеств. За зізнанням М. Смирнова-Сокольського, це не суперечило його планам [14, с. 9].

У збірці М. Смирнова-Сокольського в Москві «Автопортрет» перебував до кінця 1963 року, доки вдова покійного власника не намірилася його продати. У той час постало нагальне питання про придбання цієї роботи Т. Шевченка для Музею українського образотворчого мистецтва УРСР (нині – НХМ України), адже в разі відмови уряду України від цього дуже вартісного твору представники української громади Канади мали намір купити його за шість мільйонів рублів. І саме тоді в Державній науково-дослідній реставраційній майстерні (нині – Національний науково-дослідний рестав-

раційний центр України) було проведено техніко-технологічне дослідження твору в порівнянні з іншими малярними творами Т. Шевченка: портретом Кочубея 1859 року, автопортретом 1861 року та іншими, аби переконатися в його достовірності [7; 5, с. 113; 11, с. 4]. Потреба в такому дослідженні була викликана ще й контroversійною атрибуцією портрета, опублікованою в десятому томі академічного видання творчої спадщини поета і художника. Зокрема, її автор, В. Ткаченко, стверджувала: «... якщо світлове рішення верхньої частини обличчя близьке до творчих прийомів Шевченка, то передача нижньої частини не властива Шевченкові, вона втратила форму, стерта. Твір в значній мірі попсований пізнішими неодноразовими підмальовками і реставраціями...» [18, с. 108–109] ⁴.

Спеціалісти реставраційної майстерні дослідили портрет в інфрачервоному та рентгенівському промінні і встановили, що будь-яких істотних пошкоджень і пізніших записів чи перемальовувань на портреті немає. Обстеження твору за допомогою ультрафіолетової люмінесценції встановило у його верхній частині посередині та нижній правій частині біля краю лише невелику кількість відносно дрібних утрат живописного шару та пізніші реставраційні їх доповнення, а також нерівномірність шару потемнілого лаку, який було нанесено на портрет товстим шаром. Крім цього, порівняльний аналіз хімічного складу ґрунту цього портрета з ґрунтами автопортрета Т. Шевченка 1861 року та портрета Кочубея 1859 року його роботи (які обстежувалися одночасно), довів, що в усіх трьох випадках ґрунт однаковий. Більше того, спільною для цих робіт виявилась і така прикмета, як тонування ґрунту червоною вохрою. Такий технічний прийом відповідав, очевидно, певним завданням художника, який прагнув домогтися загальної теплої гами портретів. Воднораз обидва зображення виконано в подібній манері олійного письма з посиленою корпусністю у максимально освітлених місцях і тонким лискуванням у тінях [5, с. 112–113]. Зрештою, методом фотографування в інфрачервоних відбитих променях реставратори довели, що

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

присутні в нижній частині аналізованого портрета монограма «Т. Ш.» і дата «1860» виконані (як і у випадку «Автопортрета» 1861 року) одночасно з намальованим погруддям і від самого початку перебували під шаром покривного лаку [6, с. 77]. Цей факт остаточно підтвердив шевченкове авторство досліджуваного твору й дозволив ототожнити його з відомим за літературними джерелами «Автопортретом» 1860 року, виконаним художником у Петербурзі не пізніше вересня. Зрештою стало цілком зрозуміло, що характерне контрастне світлове вирішення досліджуваного «Автопортрета» є таки суто «шевченковою» рисою, притаманною ряду робіт майстра кінця 50-х – початку 60-х років XIX ст.; рисою, що чи не найкраще унаочнює захоплення нашого художника Рембрандтом та його прагнення наслідувати свого попередника, видатного голландського майстра, у живописному образотворенні засобами складних тональних, колористичних і навіть пластично-фактурних вирішень⁵.

Як відзначені, так і інші художні особливості «Автопортрета» 1860 року оцінювалися мистецтвознавцями повсякчас досить високо. Уже оглядач виставки 1860 року в Петербурзькій академії художеств, на якій експонувався аналізований портрет⁶, констатував у своєму дописі в газеті «Северная пчела» (№ 34) за 24 вересня: «...Художественное исполнение в этом портрете превосходно, только сходство не совсем поразительно, как то обычно бывает... г. Шевченко изобразил себя не в настоящем своем одеянии. Он предпочел – скромный миролюбивый художник – представить себя в малороссийских смушках и свитке и потому вдруг иногда раздавались из задних рядов публики возгласы: – Чи то Палий... чи то Сагайдачный?... г. Шевченко не хватало лишь булав, однако магическая сила його – в його пере, карандаше и кисти» [13]⁷.

Л. Владич, який писав про цей твір 1941 року, стверджував: «Оригінальність і висока майстерність виконання автопортрета не можуть не вразити навіть побіжного глядача. Портрет написаний у золотаво-коричневій рембрандтівській гамі. Голова

художника немов оповита густим золотим туманом. Ефектним рембрандтівським освітленням (пучок яскравого проміння, що падає з правого боку, освітлює чоло, щоку, ніс, лівий бік обличчя затемнений) Шевченко досяг надзвичайно правдивої, рельєфної ліпки обличчя⁸. Проте ще більше вражає вигляд, у якому себе зобразив художник: він у високій зсунутій набакир смушевій шапці, спід якої кучерявиться волосся. Крізь розчахнуту свитку видно чумацьку сорочку, комірець якої пов'язаний яскравою червоною стрічкою. Густі довгі вуса звисають мало не на груди. Дивлячись на цей автопортрет, згадуєш любов Рембрандта зображати себе в найнесподіванішому одязі. Однак у Рембрандта ці розкішні маскаради в автопортретах тридцятих років повинні були підкреслити радісний настрій художника, його задоволення життям: майстер був тоді в zenіті слави. У Шевченка ж цей несподіваний костюм має зовсім інше значення. Бажання бути і відчувати себе молодим помітне у кожній деталі автопортрета. Зовні це, справді, молодий козак. І тільки очі Шевченка, з виразом глибокого смутку, трохи поїняті навіть сльозою, викривають трагічну суть цього маскараду. Вони розкривають перед глядачем страшну трагедію молодого душею, але надломленого фізично художника» [3, с. 27]. У 1973 році цей автор додатково відзначив: «Портрет незвичайний. Шевченко зобразив себе парубком... Ще сучасники звернули увагу на те, в якому незвичному вигляді постає на портреті Шевченко... [малася на увазі згадка в «Северной пчеле» № 3 за 1860 р. – *І. Д.*]... Незвичне й виконання портрета. Це найбільш рембрандтівський з усіх автопортретів Шевченка. Він витриманий у характерній для голландського маляра золотокоричневій гамі, живопис широкий, вільний як у жодному з ранніх творів Шевченка» [1, с. 28]. Водночас автор вважав за необхідне уточнити свою характеристику: «І хоч який відчутний у ньому [автопортреті 1860 р. – *І. Д.*] вплив Рембрандта – це своєрідний, самобутній, глибоко шевченківський твір» [1, с. 30].

Подібну оцінку твору дала свого часу Л. Членова: «...автопортрет художни-

ІННА ДОРОФІЄНКО. РЕСТАВРАЦІЙНІ СТУДІЇ ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ка [1860 р. – *І. Д.*]... как бы подводит итог его жизни. Его творчества. Из глубокой темноты фона выступает выхваченное светом лицо поэта. Глаза его смотрят напряженно, с нескрываемой внутренней болью, именно они выделяются на этом портрете, пронизывая нас своим глубоким и неподдельным трагизмом. Все остальные детали – высокая смушковая шапка, свитка, накинутая на плечи, белая сорочка – погружено в тень, сливаясь с фоном. Ни в одном из автопортретов Шевченко не ощущается такая сила и безисходность страдания, как в этом последнем живописном портрете художника, это самый “рембрандтовский” из всех автопортретов Шевченко, не только по использованию “светотени, но и глубокой человечности образа”» [17, с. 50–51].

На думку В. Яцюка, на автопортреті 1860 року Шевченко зобразив себе молодшим, аніж був на той час, «українським парубком у вишиванці, свитці та смушевій шапці; із сумовитим, аж до трагічності, поглядом глибоко затінених очей. Подібний відхід від реальності, елементи театральності й виразна символізація автопортретного образу нечасто застосовувалися в художній практиці Шевченка» [20, с. 28]. При цьому дослідник застеріг, що «психологічні спонуки такої зорової репрезентації автора по-різному тлумачилися глядачами й дослідниками» [Там само]. Зосібна Л. Владич пов'язував таке «омолодження» з реальними фактами життя поета-художника, властиво з його захопленням Ликерою Полусмак (Полусмаковою) і «нездійсненим прагненням одружитися з нею» [19, с. 102; 20, с. 28]. Натомість П. Зайцев «розглядав акцентовану українізацію образу в контексті тодішньої поетичної творчості Шевченка, зокрема його політичних переконань» і вбачав в автопортреті «той революційний пафос, для якого геніальний автор знайшов стиль і форму, адекватні його революційно-патетичній ліриці з осені 1860 року» [20, с. 28]. Сам В. Яцюк не виключав того, що «художня семантика національного портрета безпосередньо пов'язана з мріями поета-маляра про видання “Букваря” та відродження українського слова. Палка

надія молодила Шевченка, а передчуття потойбіччя, близької межі земного буття трагічними полісками бриніли у присмерковому світлі його очей» [20, с. 28].

Згаданий «Буквар» (точніше – «Букварь Южнорусский») був задуманий, написаний Т. Шевченком і виданий власним коштом у січні 1861 року. Відомо, що саме для реалізації цього «видавничого проекту» він і написав свій автопортрет 1860 року. Робота призначалася для лотереї, виручка з якої мала покрити фінансові видатки на книжку [12, с. 152; 8, с. 20]⁹. Згідно з волею автора, її примірники безкоштовно надсилали в Україну діячам народної освіти як навчальний посібник для початкових класів. У цьому факті чи не найвиразніше виявилася громадянська позиція і гуманітарна стратегія Шевченка.

2. Деякі особливості палітри і техніки живопису мистця

У Національному музеї Тараса Шевченка в Києві серед особистих речей Тараса Григоровича є етюдник з фарбами, який певний час зберігався в музеї Тарновського. Значна кількість цих фарб збереглася досить добре, не втративши навіть своєї консистенції. Частина з них (сім фарб) – в олов'яних тюбиках, із залишками паперових етикеток, на яких можна розібрати деякі назви фарб французькою мовою, інші (вісім фарб) – у невеликих мішечках з міхурів тварин.

На етикетках зазначено такі назви фарб: «Ocre d'or» – вохра золотиста, «Cobalt» – кобальт, «Bitume» – асфальт, «Terra de Sienna» – сієна натуральна, «Momie» – мумія, «Verte Brulee» – палена зелена земля. Можна припустити, що ці фарби вироблені французькою фірмою. На маленьких кришечках олов'яних тюбиків витиснено «Richard AIN7 B^{TE}SIDI», що, на нашу думку, може бути назвою фірми з виготовлення тюбиків¹⁰.

У 1965 році за сприяння дирекції музею (тоді – Державного музею Т. Шевченка в Києві) в хіміко-технологічній лабораторії Державної науково-дослідної реставраційної майстерні було проведено мікрохімічний аналіз проб п'ятнадцяти фарб

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

палітри Т. Шевченка. У ході дослідження з'ясувалося, що до її складу входили такі фарби:

1. Свинцеве білило $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ – фарба, яка має добру покривну властивість, утворюючи щільний, міцний і zarazом еластичний шар. Має високу світлостійкість, відома з давніх часів.

2. Кіновар HgS – світлостійка фарба, яка добре змішується з іншими фарбами, також відома з дуже давніх часів. Тривалий час була головним червоним пігментом. Колір її чистий і яскравий.

3. «Червона земля» ($\text{FeO} + \text{кремнезем} + \text{глинозем}$) – світлостійка фарба.

4. Капут муртуум (Fe_2O_3) – червоного кольору з фіолетовим відтінком фарба, цілком світлостійка.

5. Неаполітанська жовта ($\text{Pb}(\text{SbO}_3)_2$) – світлостійка фарба. При змішуванні з великою кількістю інших фарб дає красиві яскраві тони, висихає швидко й дуже покривна.

6–7. Вохри світла і золотиста ($\text{Fe}_2\text{O}_3 + \text{кремнезем} + \text{глинозем}$) дуже старі, стійкі до впливу світла й атмосферних впливів фарби. Належать до лискувальних.

8. «Палена зелена земля» ($\text{FeO} \cdot \text{SiO}_2$, $\text{MgO} \cdot \text{SiO}_2$) – вживали її з давніх часів. Вона цілком світлостійка проти зовнішніх атмосферних впливів, а також у сумішах з іншими фарбами. Лискувальна.

9. Кобальт синій ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$) – красива, чистого синього кольору фарба різних відтінків: від світлого до темного. При змішуванні з іншими фарбами дає стійкі суміші, має властивості сикативу.

10. Сієна натуральна ($\text{Fe}_2\text{O}_3 + \text{кремнезем}$) – фарба темно-коричневого кольору, має виключну прозорість, цілком світлостійка, крім суміші з кадмієм, лискувальна. Палена сієна набуває теплого тону, характеризується інтенсивністю при змішуванні.

11. Умбра ($\text{Fe}(\text{OH})_3 + \text{MnO}_2$) – фарба коричневого кольору різних відтінків від світлих до найтемніших, відзначається світлостійкістю, швидко сохне і прискорює висихання інших фарб, з якими її змішують.

12. Бітум («асфальт») – натуральний асфальт чи гірська смола. Асфальтна фарба має красивий прозорий коричневий колір,

при змішуванні дає прекрасні відтінки, але світлостійкість, міцність та стійкість до зовнішніх атмосферних коливань, особливо температурних, занадто низька. У щільному шарі вона чорніє, викликаючи потемніння не тільки змішаних з нею фарб, а й тих, що лежать поряд з нею. Під впливом температурних коливань вона плавиться і дає липкі чорні плями чи кракелюр «розпливів».

13. «Мумія єгипетська» – фарба органічного походження, до складу якої входять бітумінозні речовини. За тоном близька до асфальту, але не має його прозорості. Швидко чорніє, дуже нестійка.

14. Чорна фарба рослинного походження. Під впливом світла і сонця не змінюється, відома з давніх часів. Колись була дуже поширена.

15. «Чорна кістка палена» ($\text{C} + \text{Co}_3(\text{PO}_4)_2 + \text{Ca}(\text{CO}_3) + \text{CaSO}_4$) – має чорний колір з теплим коричнюватим відтінком і хорошу покривність, висихає повільно.

Характеристика досліджених фарб наочно ілюструє думку про те, що Т. Шевченко вимогливо ставився до їхнього підбору, майже всі вони, за винятком асфальту і мумії, є світлостійкими, міцними в сумішах фарбами з цінними якостями. Переважна більшість із цих відомих нам фарб лискувальні, що свідчить про широке застосування Шевченком техніки лискування.

Це можна добре простежити на «Автопортреті» 1839–1840 років. Живопис у дуже хорошому стані. На всій поверхні майже немає кракелюрів, за винятком місць (на чолі), де щільно покладене свинцеве білило. На обличчі при моделюванні об'ємів художник ішов від білила і палевої зеленої землі до тонких лискувань. Надзвичайної м'якості переходу в тінях він досягав завдяки вміло знайдений фактурі. У деяких місцях на тлі можна помітити наявність підмальовки, зробленої сієною. Широке користування технікою тонкого лискувального письма знаходимо і на картині «Катерина». Насамперед треба звернути увагу, що картина має щільний ґрунт, здебільшого тонкий фарбовий шар, за винятком освітлених місць та куреня, де зроблені пізніші авторські правки, з корпусною

ІННА ДОРОФІЄНКО. РЕСТАВРАЦІЙНІ СТУДІЇ ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

завантаженістю. Кракелюр природного старіння найрізноманітнішої форми більше помітний у верхній правій частині картини та в місцях переписування. Дуже тонко за допомогою послідовного накладування лискувань на білило зроблено одяг Катерини та діда, що сидить. Складки на червоному фартуху Катерини (кіновар) лискувані вохрою. На небі інтенсивністю кольору позначається кобальт.

Ефект лискування зумовлений оптичними та фізико-хімічними законами і тому криє в собі багатющі живописні можливості¹¹. Т. Шевченко досяг у цій техніці великої майстерності, свідченням чого є, зокрема, портрет П. Куліша. Так, він домігся звучності коричневих барв, накладаючи фарби тонким лискувальним шаром по білому ґрунту, м'яко, технікою штриха. Холодні тіні свідчать про наявність ще й паленої зеленої землі. Додаткового ефекту твору додає акцентоване білікування на освітлених місцях обличчя персонажа.

Картинам Т. Шевченка, виконаним олійними фарбами, здебільшого притаманний загальний золотистий тон, який надає їх колористичній гамі особливого звучання. У цьому можна пересвідчитися, звернувшись, скажімо, до портретів М. Рєпніна, П. Куліша та ін. Водночас спостереження за станом Шевченкового живопису з'ясувало, що зазначена тепла золотистість постала не від пожовтіння чи змін покривних лаків, а головню від складу фарб, якими користався художник. Кохаючись у шляхетних коричневих тонах, Шевченко використовував асфальт і єгипетську мумію, які згодом потемніли. Особливо це помітно на портретах Н. Кейкуатової та І. Лизогуба, дітей Рєпніних та картині «Селянська родина». Більше того, на їхніх поверхнях з'явилися кракелюри «розпливів» поряд із кракелюрами-тріщинками природного старіння.

Як відомо, «асфальт» і «єгипетська мумія» були дуже популярними серед художників ХІХ ст. і використовувалися досить часто. Поміж таких мистців був і вчитель Т. Шевченка К. Брюллов, який брав «асфальт» навіть для виконання початкового рисунка. Саме вживання «асфальту» в нижньому фарбовому шарі звичайно приводи-

ло згодом до розтріскування і потемніння живопису. Найбільшої шкоди названі фарби завдавали творам тих мистців, які активно послуговувалися ними при виконанні підмальовка зображень. У цьому переконують твори багатьох відомих живописців, зокрема М. Ге, А. Куїнджі та ін. Т. Шевченко користувався цими фарбами здебільшого для лискування у глибоких тінях. Ці особливості палітри Т. Шевченка можна помітити і на «Автопортреті» 1860 року, що у свою чергу свідчить на користь його автентичності.

Примітки

¹ Збірка НХМУ (інв. № Ж-1453). Розміри: 58 x 49,5, овал.

² Велика княгиня Олена Павлівна (1807–1873) – дружина великого князя Михайла Павловича, молодшого брата імператора Миколи І. До заміжжя – вюртемберзька принцеса Фредеріка Шарлотта Марія. Була високоосвіченою і благодійною особою, прихильницею реформ, зокрема відміни кріпосного права в Росії. Микола І називав її «вченою» та «розумом царської сім'ї», а О. Пушкін написав про неї «при дворі вона не ко двору» [10, с. 9].

³ М. Смирнов-Сокольський (1898–1962) був не тільки відомим естрадним актором і колекціонером творів мистецтва, а й одним з найбільших бібліофілів свого часу. Він – автор багатьох публікацій, присвячених книжкам і періодичним виданням, з-поміж яких найвідомішими є його власні книжки «Рассказы о книгах» (М., 1959 і 1977), «Русские литературные альманахи и сборники XVIII–XIX вв.» (М., 1965), «Моя библиотека» (М., 1969, т. 1, 2). У першій з них, він розповів про прижиттєві видання творів Шевченка, зокрема поеми «Гайдамаки» з автографом поета, в останній – про власну шевченкіану.

⁴ Критичний огляд згаданого коментаря здійснив свого часу В. Яцюк [21, с. 270–272].

⁵ Виклад основних висновків реставраційного дослідження та їх коментування міститься також у книзі В. Яцюка [21, с. 272–273].

⁶ У каталозі цієї виставки портрет зазначений під № 33 [15, с. 22].

⁷ Цит. за: [14, с. 8; 3, с. 26].

⁸ У примітці до названої статті В. Владич додатково наголосив, що в останніх трьох олійних автопортретах (1859, 1860, 1861 років) «... Шевченко вперше в своїй практиці живописця наблизився до Рембрандта; досі риси рембрандтизму виразно відчувалися лише в його графічних творах і сепіях» [3, с. 27].

⁹ Зберігся рахунок друкарні Гогенфельдена, за яким поет витратив на друкування букваря 195 руб. 50 коп. – суму близьку до тих 200 руб., які художник отримав від Великої Княгині Олени Павлівни, яка придбала портрет [14, с. 8].

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

¹⁰ Упродовж XIX ст. багато фарб завозили до Росії з-за кордону, але були й місцевого виробництва. У продаж поступали і пігменти, і готові, зтерті на олії фарби, розфасовані в тюбики та в міхурах тварин. Деякі художники іноді їх «доробляли».

¹¹ Відомий дослідник техніки олійного живопису О. Рибников писав: «Как бы тонка лессировка ни была, она всегда имеет индивидуальные признаки. Более того, тонкослойная кладка не только четко определяет высокое мастерство, но и наоборот обличает неумелую руку» (*Рибников А. Техника масляной живописи.* – М. ; Ленинград, 1937. – С. 181).

Література

1. Автопортрети Тараса Шевченка : альбом / упоряд. і автор вступ. статті Л. В. Владич. – К. : Мистецтво, 1973. – 80 с., іл.
2. *Айзеншток И.* Судьбы литературного наследства Т. Г. Шевченко / Обзор И. Айзенштока // Литературное наследство. – М., 1935. – № 19–21. – С. 419–484, ил.
3. *Владич Л.* Останні шевченківські автопортрети / Л. Владич // Образотворче мистецтво. – 1941. – № 3. – Берез. – С. 26–27, іл.
4. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. – К. : Мистецтво, 1981. – 126 с., іл.
5. *Дорофієнко І. П.* 3 досліджень живопису Т. Г. Шевченка / І. П. Дорофієнко // Питання шевченкознавства: Т. Г. Шевченко і його сучасники. – К. : Вища школа, 1978. – С. 110–116.
6. *Дорофієнко І. П.* 3 досліджень живопису Т. Г. Шевченка / Інна Дорофієнко // Дослідження та наукова реставрація раритетів Національного музею Тараса Шевченка : каталог виставки експонатів, відреставрованих та досліджених фахівцями Національного науково-дослідного реставраційного центру України : 6 березня – 26 травня 2012 року, м. Київ. – К., 2012. – С. 76–77.
7. *Дубиш І., Дорофієнко І.* Висновки дослідження автопортрета Т. Г. Шевченка 1860 р. – [1965]. – 3 с.

8. *Зайцев П.* Новое о Шевченке / П. Зайцев // Русский библиофил. – С.Пб., 1914. – № 1. – Янв. – С. 3–27, ил.

9. Національний художній музей України : альбом / упоряд. та авт. статей Т. Рязанова та ін. – К. : Артания Нова, 2003. – 416 с., іл.

10. *Околітенко Н.* На порозі вічності. «Букварь Южнорусский» – остання Шевченкова книжка / Наталя Околітенко // День. – 2014. – № 78–79 (4201–4202). – С. 9.

11. *Рильський Б.* Маловідомий автопортрет Кобзаря / Б. Рильський // Вечірній Київ. – 1964. – 17 січ. – С. 4, іл.

12. Русский художественный листок, издаваемый Тиммом. – С.Пб., 1860. – № 36.

13. Северная пчела. – 1860. – № 34. – 24 сент.

14. *Смирнов-Сокольский Н.* История одного автопортрета / Ник. Смирнов-Сокольский // Огонек. – М., 1961. – № 11 (1760). – 12 марта. – С. 8–9, ил.

15. Указатель художественных произведений, выставленных в залах Императорской Академии художеств. – С.Пб., 1860.

16. Український живопис XIX – початку XX ст. з колекції Національного художнього музею України : альбом / авт. статті, упоряд. О. Жбанкова ; упоряд. каталогу О. Жбанкова, Т. Мустафіна, Л. Толстова. – Хмельницький : Галерея ; К. : Артания Нова, 2004. – 272 с., іл.

17. *Факторович М. Д., Членова Л. Г.* Художественные музеи Киева / М. Д. Факторович, Л. Г. Членова. – М. : Искусство, 1977. – 255 с., ил.

18. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів : у 10 т. / Тарас Шевченко. – К. : АН УРСР, 1963. – Т. 10 : Живопис, графіка 1857–1861. – 176 с., іл.

19. *Яцюк В.* Автопортрет 1860 / Володимир Яцюк // Шевченківська енциклопедія : у 6 т. – К., 2012. – Т. 1. – С. 101–102, іл., табл. II.

20. *Яцюк В.* Віч-на-віч із Шевченком: іконографія 1838–1861 років / Володимир Яцюк. – К. : Балтія друк, 2004. – 112 с., іл.

21. *Яцюк В.* Живопис – моя професія: шевченкознавчі етюди / Володимир Яцюк. – К. : Радянський письменник, 1989. – 302 с., іл.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Т. Шевченко малював автопортрети протягом усього життя – будучи й учнем Петербурзької академії мистецтв, і солдатом у засланні, і в останній період життя. Одним з них є портрет 1860 року виконання. Своєчасне техніко-технологічне дослідження цього твору (кінець 1963 р.) співробітниками Державної науково-дослідної реставраційної майстерні (нині – Національний науково-дослідний реставраційний центр України) підтвердило його автентичність. Це у свою чергу спонукало уряд тодішньої УРСР закупити портрет для Державного музею українського образотворчого мистецтва (нині – Національний художній музей України) і в такий спосіб повернути його в Україну з Москви, де він перебував у колекції М. Смирнова-Сокольського з 30-х років XX ст. «Автопортрет» Т. Шевченка 1860 року належить до найяскравіших зразків малярства «рембрандтівського» періоду творчості художника.

ІННА ДОРОФІЄНКО. РЕСТАВРАЦІЙНІ СТУДІЇ ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Мікрохімічний аналіз (1965) набору з п'ятнадцяти олійних фарб, що зберігаються в Національному музеї Тараса Шевченка в Києві, засвідчив переважну більшість серед них зразків, призначених для лискування, що у свою чергу підтвердило активне застосування Шевченком відповідної техніки олійного малярства. Наявність у складі художньої палітри таких фарб, як «асфальт» і «єгипетська мумія» пояснила причини потемніння деяких робіт майстра (портрети Кейкуатової та І. Лизогуба, дітей Рєпніних, картина «Селянська родина») і появу тріщин у живописному шарі, головно кракелюрних «розпливів» (поряд із кракелюрами, що з'явилися внаслідок процесу природного старіння творів). Сучасні методи фізичного та хімічного аналізів відкривають великі перспективи для точного й максимально об'єктивного вивчення та атрибуції Шевченкових картин.

Ключові слова: Т. Шевченко, автопортрет 1860 р., палітра, фарби, техніка живопису, реставрація, техніко-технологічне дослідження, мікрохімічне дослідження.

Т. Шевченко писав автопортрети на протязі всієї життя – будучи і студентом Петербургської академії художеств, і солдатом в ссылке, і в останній період життя. Одним з них є портрет 1860 року виконання. Своєчасне техніко-технологічне дослідження цього твору (кінець 1963 р.) співробітниками Державної науково-дослідницької реставраційної майстерської (сьогодні – Національний науково-дослідницький реставраційний центр України) підтвердило його автентичність. Це в свою чергу стимулювало уряд СРСР придбати портрет для Державного музею українського образотворчого мистецтва (сьогодні – Національний художній музей України) і таким чином повернути його в Україну з Москви, де він знаходився в колекції Н. Смирнова-Сокольського з 30-х років ХХ ст. «Автопортрет» Т. Шевченка 1860 року належить до числа найбільш яскравих зразків живопису «рембрандтовського» періоду творчості художника.

Мікροхімічний аналіз (1965) набору з п'ятнадцяти масляних фарб, які зберігаються в Національному музеї Тараса Шевченка в Києві, вказав на наявність великої кількості зразків, призначених для лессировки, що в свою чергу підтвердило активне використання Шевченком відповідної техніки масляного живопису. Наявність у складі художньої палітри таких фарб, як «асфальт» і «єгипетська мумія» пояснило причину потемніння деяких робіт майстра (портрети Кейкуатової та І. Лизогуба, дітей Рєпніних, картина «Крестьянская семья») і появу тріщин в живописному шарі, головно кракелюрних «розпливів» (поряд із кракелюрами, які виникли внаслідок процесу природного старіння творів). Сучасні методи фізичного та хімічного аналізів відкривають великі перспективи для точного й максимально об'єктивного вивчення та атрибуції картин Шевченка.

Ключевые слова: Т. Шевченко, автопортрет 1860 года, палитра, краски, техника живописи, реставрация, технико-технологическое исследование, микрохимическое исследование.

Taras Shevchenko painted the self-portraits throughout his life while being a student of the Saint Petersburg Academy of Arts, an exiled soldier, as well as in the last period of his life. One of those is a self-portrait of 1860. Its opportune techno-technological research (the late 1963) by the workers of the State Research Restoration Workshop (now – Ukrainian National Research Centre) corroborated its authenticity. That, in turn, has urged the then USSR's government to purchase the portrait for the State Museum of Ukrainian Fine Arts (now – Ukrainian National Art Museum), and thereby to return it to Ukraine from Moscow where it had stayed in the M. Smyrnov-Sokolskyi collection since the 1930s. The portrait under discussion belongs to the most expressive examples of the Rembrandt period's painting in the artist's creation.

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

The microchemical analysis (1965) of a set of 15 oil-based paints which are kept in the Taras Shevchenko Ukrainian National Art Museum indicated the prevailing majority of those examples among them which were intended for glossing that in turn bore witness to Shevchenko's active application of corresponding technique of oil painting. The presence of such paints as asphalt and colcothar in composition of artistic palette has accounted for black discoloration of some artist's works (portraits of Keikutova and I. Lysohub, children of Riepnins, painting Peasant Family) and appearance of cracks in a painting layer, mainly the blurring crackles (along with craquelures emerged owing to process of the works' natural aging). Modern methods of physical and chemical analyses open up the good prospects for accurate and the most fair examination and attribution of the Shevchenko paintings.

Keywords: T. Shevchenko, self-portrait of 1860, palette, paints, medium, restoration, techno-technological research, microchemical research.

УДК 7.02:726:2-523.4(477)

ЕСКІЗНІ МАЛЮНКИ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ СТІНОПИСЦІВ У ХРАМАХ ХІ СТОЛІТТЯ КИЇВСЬКОЇ РУСИ

Інна Дорофієнко

Публікація присвячена розкритим з-під пізніших нашарувань ескізним малюнкам на стінах давніх храмів XI ст. Київської Русі: Спасо-Преображенського собору в Чернігові і Софійського собору в Києві.

Ключові слова: ескізні малюнки, дослідження, реставрація, зображення хрестів і фігур, Спасо-Преображенський собор у Чернігові, Софія Київська.

Публикация посвящена раскрытым из-под позднейших наслоений эскизным рисункам на стенах древних храмов XI в. Киевской Руси: Спасо-Преображенского собора в Чернигове и Софийского собора в Киеве.

Ключевые слова: эскизные рисунки, исследование, реставрация, изображения крестов и фигур, Спасо-Преображенский собор в Чернигове, София Киевская.

The paper deals with the sketchy drawings exposed from under the posterior layers of walls of the XIth century Kyivan Rus' ancient churches: Church of the Transfiguration in Chernihiv and Saint Sophia's Cathedral in Kyiv.

Keywords: sketchy drawings, crosses, figures, XIth century, studies, restoration, Church of the Transfiguration in Chernihiv, Saint Sophia's Cathedral in Kyiv, medieval monumental painting.

Питання про наявність ескізнних малюнків в середньовічному монументальному живопису, зафіксованих на стінах стародавніх храмів, не є новим. Ще у 20-х роках ХХ ст. М. Макаренко відзначив кілька ескізнних зображень на щоглі південно-західного стовпа Спасо-Преображенського собору ХІ ст. в Чернігові, подавши серед ілюстрацій ескіз фігури одного святого і розквітлий хрест [8, с. 78–80, рис. 60, 61] (іл. 1). Щоправда, останнє зображення виконано в іншій техніці: прорізування по тиньку, але дослідник долучає його до характеристики орнаментального декоративного розпису, сприймаючи як ескіз [8, с. 78, 79, рис. 61].

Означена тематика в мистецтвознавчих колах постала знову на порядок денний у 1946–1960 роках, під час реставрації розпису інтер'єру Софійського собору в Києві, зокрема фресок приділу Святого Георгія – напівфігури юнака та профільного зображення бородатого чоловіка на північній стіні конхи. Утім, за твердженням В. Лазарева, «голови юнака і літнього чоловіка» давно просвічувалися крізь синю фарбу тла кон-

хи, та їх звично розглядали як роботу реставраторів ХІХ ст. [6, с. 188, ил. 80].

Відомі різні тлумачення цього факту реставраторами та дослідниками (М. Сичов, П. Юкін, Г. Логвин, В. Лазарев та ін.). Так, у щоденникових записах П. Юкіна від 9.04.1936 року міститься повідомлення: «Произведен осмотр конхи Георгиевского придела. Под слоем копоти и грязи на северной части конхи едва заметны (слева от фигуры Георгия) контуры двух поясных изображений. Предел почти весь очищен от масляных записей. Расчистка производилась, как видно, насухо и почти все фрески сильно попорчены. Дата и автор расчисток неизвестны» [12, с. 10]. М. Сичов, а за ним і Г. Логвин, уважали названі зображення підробками. Останній, зокрема, писав, що 1949 року був свідком суперечки між М. Сичовим і В. Лазаревим щодо їхнього походження. Згодом, у 1969 році, досліджуючи фрески собору, Г. Логвин особисто «встановив», «що ці голови є підробкою, зробленою реставраторами, очевидно, як шарж. Їх написано не пензлем, а вишкрябано скальпелем реставратора по синьому

ІСТОРІЯ

тлі, через що оголився підфресковий тиньк, так, як це робиться в техніці сграфіто» [7, с. 175–176; 13, с. 121–122].

Під час повоєнної реставрації собору, коли було розчищено його фрески, з'ясувалося, що зображені фігури на північній стіні конхи приділу Святого Георгія були намальовані на вологому шарі первісного тиньку, а потім перекриті синьою фарбою тла. Реставратори дорозкрили цей шар покриття й залишили його контрольну ділянку по центру зображення юнака.

На думку В. Лазарева, «напівфігура юнака зображує св. Георгія і була, вірогідно, виконана для тренування руки, або як зразок, що дав старший майстер молодшому. Представлена поряд у профіль голова літнього бородатого чоловіка настільки індивідуальна, що її дуже хочеться трактувати як портрет одного з працюючих на ризництві художників» [6, с. 188, ил. 80]. Із цим важко не погодитись, бо такі зразки, за свідченнями дослідників, були розповсюджені й у світовому середньовічному монументальному живопису, якщо «врахувати високу ціну на пергамент, а пізніше й папір». Аналогічні ескізи було виявлено на стіні баптистерію в Падуї й на одній із фресок Сіньореллі в соборі Орв'єто [15, р. 61–62, таб. 22; 14, р. 194–202]. Автентичність названих зображень, слідом за В. Лазаревим, визнавало чимало російських дослідників, зокрема Н. Дьоміна [1, с. 10, прим. 5, іл. між с. 22, 23].

У першій половині 80-х років ХХ ст. ця тема знову зацікавила фахівців Національного Софійського заповідника. На їхнє замовлення корпорація «Укрреставрація» виконала реставрацію та техніко-технологічне дослідження розпису північної стіни конхи Георгіївського приділу Софійського собору методом масспектрометрії. У результаті проведених робіт було доведено ідентичність синього пігменту покриття тла композиції і зображень юнака та бородатого чоловіка [3, с. 2]. Розкриття нижнього зображення скальпелем, «насухо», що лишило по собі сліди від цієї процедури [4], увело деяких дослідників в оману, але одна з виконавиць цього розкриття в 50-х роках О. Плющ підтвердила факт ідентичності пігментів обох

шарів у 80-х роках ХХ ст. у приватній бесіді з автором статті.

Ю. Асеев підтримав автентичність первісного малюнка на північній стіні приділу Святого Георгія, покладаючись на додаткові сучасні методи дослідження й наявність у натурі ескізу – голови св. Георгія в техніці фрески [9, с. 37–38, іл. 23]. Не викликала сумніву автентичність названих зображень (погруддя юнака анфас і голови літнього бородатого чоловіка в профіль) і в колишньої наукової співробітниці Національного заповідника «Софія Київська» Н. Нікітенко, яка тривалий час вивчала фрески інтер'єру собору в натурі. Утім, поява цих образів-ескізів, на її думку, була викликана не прозаїчною «пробою пензля» чи навіть пустощами давніх фрескістів, а цілком певними духовними пориваннями їх авторів. За визначенням дослідниці, «такі ескізи – своєрідна закодована молитва, яку мало почути лише небо, уособлене св. Георгієм» [10, с. 131, 132, рис. 2]. Воднораз авторка розрізнила ідейний сенс зображень. Якщо образ юнака є, на її переконання (що спирається на думку Н. Дьоміної), відтворенням св. Георгія, то профільне зображення голови представляє світську («мирську») особу, наймовірніше, «воїна в шкіряному (?) шоломі, з явно портретними рисами: скошеним лобом із виразним надбрів'ям, крупним загостреним носом і акцентованою важкою нижньою щелепою з великим виступаючим вперед роздвоєним підборіддям» [10, с. 132]. Наразі «дотримано правило поєднання літургійного та історичного, священного та мирського образів: по-перше, на передньому плані – св. Георгій, на задньому – мирський персонаж; по-друге, хоча їхні голови розміщені на одному рівні, голова святого значно більша, а мирського персонажа – менша; по-третє, молитовний образ св. Георгія написаний фронтально, так, що глядач пристойть йому, натомість воїн, зображений у профіль, звернений не до глядача, а до св. Георгія, себто також перебуває у пристойності йому...» [10, с. 133]. Щобільше, дослідниця вважає ескізи зображення відтворенням «приходу» до св. Георгія й молитовного пристояння перед ним князя Володимира [10, с. 133].

ІННА ДОРОФІЄНКО. ЕСКІЗНІ МАЛЮНКИ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ СТИНОПИСЦІВ...

Ю. Коренюк та Н. Світлична в публікації про фрагменти фресок XI ст. Спасо-Преображенського собору в Чернігові зазначають, що у їх вивченні є один важливий об'єкт, який неодмінно має бути предметом наукового дослідження – це малюнки, зроблені безпосередньо на поверхні мурувального розчину, що виявлені в Спаському соборі при видаленні тинькових нашарувань XVII–XIX ст. Воднораз ці автори вказали лише на один достеменно відомий їм зразок подібного настінного малювання: на невеликий хрест (заввишки 10 см), «промальований червоною вохрою на муруванні західної грані західного стовпа аркади південної частини хорів» [5, с. 61, 68, іл.].

Під час роботи художників-реставраторів корпорації «Укрреставрація» в Спасо-Преображенському соборі в Чернігові в 1979–1996 роках з-під пізніших нашарувань на давньому тиньку було розкрито ще понад сорок малюнків XI ст., «виконаних фарбами різного кольору та свинцевими олівцями. Мотиви зображень різноманітні – від хрестів різних конфігурацій до зображень фігур» [11, с. 58]. Деякі з них мали погане збереження. Про це повідомляв один з виконавців цих робіт В. Поліщук на науковій конференції Національного заповідника «Софія Київська», присвяченій пам'яті І. Моргилевського [11, с. 57–58].

Із цієї кількості розкритих малюнків ми відібрали лише ті фото, що краще збережені і в яких читається колір, зафіксований там. Ураховуючи те, що архів майстерні з реставрації живопису згорів під час нинішньої реконструкції Гостинного двору в Києві, де містилася майстерня, власний архів реставратора – чи не єдине джерело інформації про ці знахідки.

Нижче ми подаємо фотовідбитки малюнків XI ст. на тиньку південної стіни на рівні хорів Спасо-Преображенського собору XI ст. в Чернігові, розкриті й збережені на фото під час реставрації 1979–1996 років реставратором В. Поліщуком.

1. Хрест – шестираменний, жовтого вохристого кольору, закріплений на підставці і обрамлений смугою коричневого кольору. Розмір зображення до 15 см (іл. 1).

2. Три хрести різної форми й кольору – жовтого, темно-коричневого й напівстертого чорного (іл. 2).

3. Нижня частина хреста, виконана темною вохрою, обрамлена чорною смугою. На нижньому рамені – прорізаний на тиньку шестираменний хрестик з написом «ДміТрь» (іл. 3).

4. Зображення літнього чоловіка. Виконано, вірогідно, свинцевим олівцем, хоча нижня частина збережена гірше, має колір темної вохри. Розмір малюнка – 20 см (іл. 4).

5. Чоловіча фігура, виконана пензлем в одному кольорі зі скошеним у лівий бік поглядом в обрамленні і з проробкою малюнка вбрання (іл. 5).

6. Зображення чоловічої постаті зі схрещеними руками в три чверті ліворуч від глядача, перед нею – шестираменний хрест, розквітлий у нижньому рамені. Ескіз виконано свинцевим олівцем. Розмір композиції 15 см x 20 см (іл. 6).

7. Зображення двох чоловічих фігур виконано свинцевим олівцем. Та, що праворуч – із хрестом у правій руці, друга (ліворуч від неї, дуже поганої збереженості) – з книгою, що закриває правий бік обличчя; також намальована свинцевим олівцем, а внизу, ліворуч на рівні торса – чотириохраменний хрест коричневого кольору (іл. 7).

8. Рисунок свинцевим олівцем фігури з благословляючим жестом правої руки і маленькою голівкою на довгій шиї. Зображення поясне. Нижня частина фрескового тиньку має зображення жовтого рівнораменного хрестика й жовті вохристі рисочки навколо (іл. 8).

9. Фігура людини з пишним волоссям на голові. Нарисована свинцевим олівцем. Пізніше поверхня зображення була посічена задля кращого щеплення наступного (горішнього) шару тиньку (іл. 9).

10. Фігура людини з коротко стриженним волоссям на голові, із зігнутою в лікті правою рукою, у плащі з фібулою. Рисунок, що добре зберігся, виконано свинцевим олівцем. Праворуч – відтворено людську голову більшого розміру з пишним волоссям, пророблену лише олівцем. Обличчя зама-

ІСТОРИЯ

льоване жовтою вохрою (розмір першої фігури 5 см x 3,5 см, голови – 8 см x 7,5 см) (іл. 10).

11. Чоловіча постать виконана пензлем, коричневою фарбою, з хрестом у правій руці. Розмір фігури – 15 см x 10 см (іл. 11).

Малюнки, розкриті київськими реставраторами, справляють враження як тематичних малювань, так і «жартівливих праць майстра під час його відпочинку», за висловом М. Макаренка, що мало місце й під час розкриття зображення в 1920-х роках. На нашу думку, ці малюнки за тематикою близькі до зображень бородатого чоловіка на північній стіні Георгіївського приділу Софійського собору в Києві.

Література

1. *Демина Н. А.* Отражение поэтической образности в древнерусской живописи (на примере иконы «Георгий-воин» XI–XII веков) / Н. А. Демина // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. – М., 1972. – С. 7–24, ил.
2. *Дорофієнко І.* Деякі підсумки реставрації монументального малярства пам'яток архітектури України домонгольської доби / І. Дорофієнко // 3 історії української реставрації. Додаток до щорічника «Архітектурна спадщина України». – К., 1996. – С. 44–48.
3. *Иваненко В. Д., Блажиевский И. П., Дорофиев И. П., Редько П. Я., Коваленко О. А.* Отчет о реставрации настенной живописи алтарной части Георгиевского предела Софийского собора в Киеве / Украинское специальное научно-реставрационное производственное управление. – К., 1983. – 2 с.
4. *Калениченко Л. П., Плющ О. Ф., Мамолат Е. С.* Научно-технический отчет по теме № 3 : Исследования и реставрация памятников искусства. Раздел на 1958 г. : Исследование состояния настенной живописи Георгиевского и Владимирского пределов киевского Софийского собора. – Науковий архів Національного заповідника «Софія Київська», № 294/1, 158 арк., іл.
5. *Коренюк Ю., Світлична Н.* Фрагменти фресок XI ст. Спасо-Преображенського собору в Чернігові / Юрій Коренюк, Ніна Світлична // Студії мистецтвознавчі. – 2010. – Чис. 4. – С. 55–71, іл.
6. *Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. / В. Н. Лазарев. – М. : Искусство, 1979. – 112, 524, XV с., ил.
7. *Логвин Г. Н.* К истории сооружения Софийского собора в Киеве / Г. Н. Логвин // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология : ежегодник 1977. – М. : Наука, 1977. – С. 169–186, ил.
8. *Макаренко М.* Чернігівський Спас. Археологічні досліді року 1923 / Микола Макаренко. – К. : 3 друкарні Всеукраїнської Академії Наук, 1929. – [6], 90, 5 с., іл., XXII табл.
9. *Мистецтво Київської Русі : альбом / автор-упоряд. Ю. С. Асєєв.* – К. : Мистецтво, 1989. – 60, 266 с., іл.
10. *Нікітенко Н. М.* Образи засновників Софії Київської в сюжетах її бічних вітарів / Н. М. Нікітенко // Софійські читання: Матеріали V Міжнародної науково-практичної конф. «Духовний потенціал та історичний контекст християнського мистецтва» (м. Київ, 28–29 травня 2009 р.). – К., 2010. – С. 129–147, іл.
11. *Поліщук В.* Реставрація монументальних розписів Спасо-Преображенського собору в Чернігові (1979–1996 рр.) / В. Поліщук // Пам'ятки архітектури і монументального мистецтва в світлі нових досліджень : тези наук. конференції Нац. заповідника «Софія Київська». – К., 1996. – С. 57–58.
12. *Рясная Т.* Дневники работ Павла Ивановича Юкина по реставрации фресок Софии Киевской в 1935–1936 гг. / Т. Рясная // Софія Київська. Візантія. Русь. Україна. – К., 2012. – Вип. II : збірка наук. праць, присвячена 150-літтю з дня народження Дмитра Власовича Айналова (1862–1939 рр.). – С. 372–438, ил.
13. *Собор Святої Софії в Києві : книга-альбом / автор тексту Г. Н. Логвин ; упоряд. : Г. Н. Логвин, Н. Г. Логвин.* – К. : Мистецтво, 2001. – 352 с., іл.
14. *Bertini Calosso A.* Disegni tracciati ad affresco da Luca Signorelli nel Duomo di Orvieto / A. Bertini Calosso // Rivista d'Arte. – 1941. – XX. – P. 194–202.
15. *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco.* – Venezia, 1960.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Мистецтвознавчих досліджень такого явища, як ескізні малюнки на первісному тиньку стін вітчизняних середньовічних храмів, небагато. Першим на них звернув увагу М. Макаренко у 20-х роках ХХ ст. під час дослідження (разом з І. Моргілевським) Спасо-Преображенського собору XI ст. в Чернігові.

Реставраційні роботи в інтер'єрі Софійського собору в Києві різного часу теж виявили такі зразки розпису, сховані під нашаруваннями фарби. Це – зображення напівфігури юнака анфас та бородатого чоловіка в профіль на північній стіні конхи приділу Святого

ІННА ДОРОФІЄНКО. ЕСКІЗНІ МАЛЮНКИ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ СТІНОПИСЦІВ...



1
2



ІСТОРІЯ



ІННА ДОРОФІЄНКО. ЕСКІЗНІ МАЛЮНКИ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ СТИНОПИСЦІВ...



6

7



3 4

5 8

ІСТОРИЯ



9 11
10



ІННА ДОРОФІЄНКО. ЕСКІЗНІ МАЛЮНКИ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ СТИНОПИСЦІВ...

Георгія. В. Лазарев, публікуючи їх, подав відомості про подібні середньовічні малюнки і за кордоном, зокрема в Італії.

Утім, тлумачення таких рисунків досить відмінні. Так, київські зразки дослідники вважали або ескізами, виконаними давніми фрескістами в ході роботи над монументальними композиціями (В. Лазарев, Н. Дьоміна), або їхніми довільними витворами, або навіть жартівливими начерками, що постали під час відпочинку від основної роботи. Деякі вчені надали їм сакрального значення (Н. Нікітенко). Урешті, дехто з реставраторів та істориків мистецтва сприйняв їх за жартівливу витівку реставраторів ХІХ ст. (М. Сичов, Г. Логвин).

Під час реставраційних робіт, що проводилися впродовж 1979–1996 років в інтер'єрі чернігівського Спасо-Преображенського собору ХІ ст., було виявлено ще декілька зображень означеного типу. Ці малюнки розширюють наші дотеперішні уявлення про характер, репертуар і місце таких зразків у структурі середньовічного настінного малярства собору. Публікація світлин, що їх свого часу зробив реставратор В. Поліщук, прислужиться справі визначення сенсів і функції цих зображень.

Ключові слова: ескізні малюнки, дослідження, реставрація, зображення хрестів і фігур, Спасо-Преображенський собор у Чернігові, Софія Київська.

Искусствоведческих исследований такого явления, как эскизные рисунки на стенах отечественных средневековых храмов, немного. Первым на них обратил внимание Н. Макаренко в 20-е годы ХХ в. в процессе изучения (вместе с И. Моргилевским) Спасо-Преображенского собора ХІ в. в Чернигове.

Реставрационные работы в интерьере Софийского собора в Киеве разного времени также выявили такие образцы росписи, скрытые под позднейшими наслоениями красок. Это – изображение полуфигуры юноши анфас и бородатого мужчины в профиль, размещенных на северной стене конхи придела Святого Георгия. В. Лазарев, публикуя их, привел сведения о подобных средневековых рисунках и за рубежом, в частности в Италии.

Однако толкования таких рисунков весьма различны. К примеру, киевские образцы исследователи считали или эскизами, выполненными средневековыми фрескистами в процессе работы над монументальными композициями (В. Лазарев, Н. Демина), или их свободными творениями, или даже шутливыми начерками, возникшими во время отдыха от основной работы. Некоторые ученые видят в них сакральный смысл (Н. Никитенко). Наконец, кое кто из ученых воспринимает их шуткой реставраторов ХІХ в. (М. Сычов, Г. Логвин).

Во время реставрационных работ, которые проводились в 1979–1996 годах в интерьере черниговского Спасо-Преображенского собора ХІ в., были обнаружены еще несколько изображений такого типа. Эти рисунки расширяют наши представления о характере, репертуаре и месте подобных изобразительных образцов в структуре средневекового живописного убранства собора. Публикация фотографий, снятых в свое время реставратором В. Полищуком, послужит делу определения смысла и функции названных рисунков.

Ключевые слова: эскизные рисунки, исследования, реставрация, изображение крестов и фигур, Спасо-Преображенский собор в Чернигове, София Киевская.

Among the studies in art criticism, there are few ones of such a phenomenon as the sketchy drawings on original stucco of domestic medieval churches. M. Makarenko was the first who paid an attention to this in the 1920s, since he and I. Morhilevskyi commenced researching the XIth century Church of the Transfiguration in Chernihiv.

The restoration work in interior of the Saint Sophia's Cathedral in Kyiv done at different times has also revealed that sort of paintings hidden under the paint layers. Those were the images of a lad's full-faced semi-figure and a bearded man in profile on the northern wall of St. George

side chapel's conch. The publication of V. Lazarev on this occurrence has supplemented some more information about similar phenomena in the foreign countries, particularly in Italy.

The interpretations of the sketches are quite different. Some researchers considered the Kyivan specimens as the sketches drawn by the frescoists in course of creating the monumental compositions (V. Lazarev, N. Diomina). Some believed them to be the spontaneous creations done by the masters while taking a rest from direct work, or even a kind of jocose outlines of people around them, and others attach a sacral sense to them (N. Nikitenko). Finally, there were some restorers and historians who took them as a facetious fancy of the XIXth century restorers (M. Sychov, H. Lohvyn).

The 1979–1996 restoration work of interior of the XIth century Church of the Transfiguration in Chernihiv discovered some more images in question. Those images expand our previous conceptions of nature, repertoire and place of such specimens in composition of church's medieval mural painting. The publication of the photographs done by restorer V. Polishchuk in his time will be helpful for defining the senses and functions of images under discussion.

Keywords: sketchy drawings, studies, restoration, crosses, figures, Church of the Transfiguration in Chernihiv, Saint Sophia's Cathedral in Kyiv.

УДК 930.272:94(477.82-21)

КРЕЙДЯНА ГРАМОТА З ХОЛМА. ДО ПИТАННЯ ДАТИ ЗАСНУВАННЯ МІСТА

Василь Слободян

Статтю присвячено вивченню кириличного напису на крейдяному камені, знайденому в Холмі, та його змісту. Аналізуючи текст напису, автор стверджує, що Холм заснований давніше, ніж це подає Галицько-Волинський літопис, і був одним з пунктів шляху «з варяг у греки», який проходив Віслою, Бугом, волоком на Прип'ять і Дніпро.

Ключові слова: палеографія, грамота, Червенські гради, вікінги, варяги, річка Буг, річка Угерка, Холм, Холмґард *, Гардаріки, Русь, Волинь, Холмщина.

Статья посвящена изучению кириллической надписи на мелованном камне, найденном в Холме, и ее содержания. Анализируя текст надписи, автор утверждает, что Холм основан раньше, чем об этом вспоминает Галицко-Волынская летопись, и был одним из пунктов пути «из варяг в греки», который проходил по Висле, Бугу, волоком на Припять и Днепр.

Ключевые слова: палеография, грамота, Червенские грады, викинги, варяги, река Буг, река Угерка, Холм, Холмгард, Гардарики, Русь, Волинь, Холмщина.

The article deals with the Cyrillic inscription on the chalk rock in which the Viking or the Varangian is mentioned and which was discovered in the town of Kholm. Analyzing the information the author assumes that the town of Kholm was founded much earlier than the date stated in the Galician-Volhynian Chronicle. Kholm was one of the settlements on the trade route from the Varangians to the Greeks which passed via the Vistula, the Bug, dragged towards the Pripyat and the Dnieper.

Keywords: paleography, a charter, the Red cities, the vikings, the varangians, the Bug River, the Ugierka River, the town of Kholm, Holmgard, Gardariki, Ruth, Vohlyn, the Land of Kholm.

У середині 1990-х років при проведенні інженерно-ремонтних робіт, пов'язаних з мережею водопостачання колишнього єпископського будинку на Гірці в Холмі, було знайдено надзвичайно цікавий артефакт. На глибині близько 5 м у розкопі між дзвіницею і єпископським палацом виявили крейдяну брилу, вкриту кириличним написом. На щастя, робітники, які проводили ремонтні роботи, звернули увагу на знахідку, і цей камінь потрапив до консерватора Холма на зберігання.

Знайдений камінь неправильної форми, плаский з написом лише з одного боку, скомпонованим у дев'ять рядків: «1 ...ни си / 2 ворд олафовичъ / 3 наплало грамоту / 4 годо до года оу погръ / 5 бѣ съдѣло / 6 толикож / 7 осталоса / 8 онѣкно его по / 9 мана кназю».

Палеографія напису нагадує палеографію графіті Софійського собору в Києві, Новгороді, берестяних грамот Новгород, Звенигорода та інших давньоруських міст. Порівняння графіки букв У, Ч, Д, Л, А, Ж з напису на крейдяній грамоті з графікою

букв берестяних грамот зі Звенигорода і Новгород, графіті в київському соборі Святої Софії, Михайлівській церкві Видубицького монастиря й на плінфі Успенського собору Печерської Лаври в Києві, Св. Софії в Новгороді та таблиць, укладених істориками Сергієм Висоцьким та Борисом Рибаківим, дають можливість відносного датування цієї пам'ятки (див. табл.). Усі дослідники начерк букви Ч (1), такий як у цій крейдяній грамоті – у вигляді келишка на ніжці, датують XI – початком XII ст. Також буква У (2) з поперечною рискою під чашею зустрічається не пізніше кінця XII ст. Букви А (7), Л (4), Д (4) з верхньою поперечкою та засічками зустрічаються лише в XI–XIII ст. Оригінальною є графіка букви А, усі сім знаків якої зображені дзеркально. Також буква Ж (1) у вигляді прямої зірки трапляється переважно лише до 1120 року [4, с. 168–175; 14]. Отже, порівняльний палеографічний аналіз букв холмської знахідки та інших відомих пам'яток дає можливість датувати крейдяну грамоту з Холма XI – XII ст., точніше – до 1130-х років.

* Власні назви подаються в авторській редакції [Ред.].

Таблиця

Кінець XI – початок XII ст. Крейдяна грамота, Холм	Початок XII ст. Графіті собору Св. Софії, Новгород [11, с. 38–40]	10–30-ті рр. XII ст. Берестяна грамота № 1, Звенигород [16, с. 128]	Початок XII ст. Берестяна грамота № 108, Новгород [1, с. 37–38]	XI ст. Графіті Михайлівської церкви Видубицького монастиря, Київ [5, с. 44–47]	XI ст. Плінфа з Успенського собору Печерської лаври, Київ [5, с. 57–59]	До 1118 р. Графіті церкви Св. Софії, Київ [3, с. 56–58]	Середині XII ст. Графіті церкви Св. Софії, Київ [3, с. 83–84]	Початок XII ст. Графіті церкви Св. Софії, Київ [4, с. 58]
Ѡ	Ѡ		Ѡ			Ѡ	Ѡ	Ѡ
Ѡ	Ѡ	Ѡ	Ѡ	Ѡ	Ѡ	Ѡ	Ѡ	Ѡ
Ѡ	Ѡ	Ѡ	Ѡ		Ѡ		Ѡ	
Ѡ	Ѡ		Ѡ	Ѡ				
Ѡ	Ѡ	Ѡ	Ѡ	Ѡ		Ѡ		
Ѡ	Ѡ				Ѡ			

Нові загадки впливають після прочитання напису. Якщо розділити його на слова, то отримаємо: «...ни сиворд олафович наплало грамоту: годо до года оу погрѣбѣ сѣдѣло, толикож осталося. онѣкно его – помана князю».

Автор напису зробив помилку у слові «наплало», вирізбивши Л замість С, бо за змістом мало бути «напсало». Вираз «годо до года оу погрѣбѣ сѣдѣло» відомий з інших джерел та означає «впродовж року в ув'язненні сидів». Фраза «онѣкно его – помана князю» доволі прозоро перекладається «Уникну цього [сидіння], якщо нагадати [про нього] князеві».

У перекладі сучасною українською мовою напис має такий зміст: «[Ме]ні [невідомому писареві] Сиворд Олафович написав грамоту [листа]: впродовж року в заточенні сидить, стільки ж залишилося. Уникну цього [сидіння], якщо нагадати [про нього] князеві».

Отже, Сиворд Олафович [Олафсон] – скандинав, купець або воїн, за якусь провину просидів у в'язниці вже рік, і сидіти йому залишилося ще рік. Написав він листа до невідомого адресата з проханням нагадати

про нього князеві, тоді він уникне подальшого ув'язнення.

Першою ж загадкою в цьому документі виступає автор листа з тюрми-погреба – Сиворд Олафович. Його ім'я та прізвище вказують на скандинавське походження. Але факт написання свого прізвища автором «послання з-за ґрат» з руським закінченням **-ович** означає, що він уже тривалий час жив у цій країні, знав її мову і навіть писав, тобто був освіченою людиною – походив із княжого, військового чи торговельного роду. Сивордів і Олафів та їхніх нащадків в історії всіх скандинавських країн було багато, але в доступних джерелах і літературі не вдалося віднайти власне Сиворда Олафовича.

У різних скандинавських мовах ці імена звучать по-різному. Ім'я Олаф, норвезькою мовою Olav, – це ім'я кількох норвезьких королів періоду XI–XIII ст. – Olav I Tryggvason – Олаф I Трюгґвасон (995–1000), Olav II (Haraldsson) den Hellige – Олаф II Святий (1015–1028) та Olav III (Haraldsson) Kyrre – Олаф III Спокійний (1067–1093), які більшою чи меншою мірою були пов'язані з Руською державою.

Про Олафа Трюггвасона оповідає «Сага про Олафа Трюггвасона» монаха Одда сина Сноррі з Тінгейрарського монастиря в Ісландії (початок XIII ст.). У ній викладено романтичну історію, як юного принца продали в рабство розбійники, які захопили його човен. Потім він потрапив на Русь, був викуплений своїм дядьком Сігурдом, який служив при дворі Володимира, коли той був ще новгородським князем. Коли хлопчик на торзі напав на свого мучителя і відкрилося його походження, Володимир узяв його до свого двору. Олаф довго служив у київському війську, а потім брав участь у походах вікінгів у Данію, Грецію, Ірландію, Уельс та Шотландію, не раз вертав на Русь, де його приймали як удома. Ставши норвезьким конунгом, Олаф I здійснив спробу запровадити християнство. При ньому християнство прийняли і в Ісландії [2, с. 241]. Історичні дані про Олафа I вкладаються в ряд: 971 року – Олафа Трюггвасона пірати привезли до Естланду; 977 року – він прибув у Гардаріки; 986 року – покинув Гардаріки; 994 – відбулася битва йомсквікінгів біля Гйорунґаваґра [13, с. 581].

Олаф II Святий деякий час перебував при дворі Ярослава Мудрого. Князь Ярослав допомагав йому, коли Олаф Святий, Гаральд Сміливий і Маґнус Добрий втікали до Києва від данського короля Канута. Потім вигнанці повернулися додому і почалася війна. Олаф Святий загинув у бою під Стікльстедом (Стікластадіром), але Маґнус із дядьком здобули норвезький престол від Канута данського. У датах його побут у Русі: 1019 рік – Олаф Святий одружився з Астрід, а Ярицлейв (Ярослав), король Голмґарду взяв за дружину Інґіґерду – іншу дочку шведського короля Олафа; 1029 рік – Олаф Святий вирушив на схід в Гардаріки [13, с. 581].

Норвезький король Олаф III Спокійний був сином короля Гаральда III та Єлизавети Ярославни [2, с. 320].

Тісні зв'язки з Руською державою підтримував також данський король, ім'я якого данською мовою Oluf Hunger – Олаф I Голодний (1086–1095). Він був одружений з донькою норвезького короля Гаральда III

та Єлизавети Ярославни Інґіґердою [2, с. 320].

У Швеції в цей період правив король з подібним ім'ям. Шведською мовою воно пишеться – Olof Skötkonung – Улоф Шетконунґ (995–1022), донька якого Інґіґерда була дружиною Ярослава Мудрого [2, с. 260].

Як бачимо, це ім'я було поширене серед скандинавських народів, і наш в'язень був сином Олафа – Олафович руською мовою, або Олафсон. Його ім'я Сіворд у різних скандинавських мовах також має різне звучання. Норвезькою мовою це ім'я звучить як Sigurd – Сіґурд, шведською Sword – Сворд, а данською Sivord – Сіворд. Тому національну належність автора послання можна визначити, імовірно, як данську. Активні контакти скандинавів з Руською державою згасли на початку XII ст.

Тепер постає питання, де був ув'язнений Сіворд. Походження крейдяного каменю беззаперечно вказує, що одержувач повідомлення з тюрми жив у Холмі. Натомість в'язниця могла бути і в іншому місці, скажімо, у найближчій до Холма столиці удільного князівства у XI–XII ст. – Володимирі. Але якщо одержувач повідомлення був мешканцем Холма, то тоді це місто мусило вже існувати, тобто воно постало давніше, ніж про це повідомляють автори Галицько-Волинського літопису. Отже, місто Холм мусить змістити дату свого заснування принаймні на одне століття, а може й більше, тим паче що археологічними розкопками виявлено, щоправда, небагато, сліди замешкання міста в XI–XII ст. [18, с. 438].

Цікавими з цього погляду є висловлювання першого історика міста Холма холмсько-белзького єпископа Якова Суші. Ще 1646 року він написав: «Голос є людей, що те місце, де зараз церква (катедра) стоїть, було поросле лісом, а місто лежало на полях, які тягнуться до стовпа мурованого, що лежить відразу під Холмом (Білавинської вежі). І долом тим, від Окшова (міського фільварку) і піль Серебрища йдучи, минувши замковий, тепер міський, фільварок, текла річка Дарча» [19, с. 1]. Далі Яків Суша описує, що і річка Дарча, і численні озера з часом зникли. Лишилася за його часів тільки річка Угра, що з західного і південного

ІСТОРІЯ

боку міста пливе. Про заснування ж міста Яків Суша мовить: «А хто б Холмові був початком, про це *altum silentium* (глибока мовчанка), немає ні літери. Можливо тому, що ці народи жодної літератури не вміли і не мали, і якщо щось про нього на письмі було певного, через безперервні війни згинуло» [19, s. 3].

Ще один цікавий момент в оповіді Суші – це те, що стовпи в Столп'ю, Білавині і Рейовці заснував, за переказами, князь Щек – брат легендарного засновника Києва Кия [19, s. 10]. Ці стовпи утворювали оборонну попереджувальну лінію докола Холма. Про їхню давність свідчить і те, що в Галицько-Волинському літописі Столп'є згадане під 1207 роком [9, с. 370], тобто перед офіційно прийнятою датою заснування його Данилом Романовичем 1235 року. Також найновіші дослідження вежі в Столп'ї, проведені під керівництвом польського історика Анджея Буко на початку XXI ст., датують її кінцем XII ст. [17].

З огляду на зазначене вище, треба було б переглянути і прийняту дату постановня катедри Різдва Пр. Богородиці в Холмі – 1253 рік. У Галицько-Волинському літописі під цим роком сказано: «...прибув у город Холм із честю і зі славою у храм Пречистої [Богородиці]. Упавши, поклонився він і прославив Бога за те, що сталося: жоден бо князь руський не воював землі Чеської» [9, с. 412]. Отже, йдеться про те, що князь відвідав церкву, але про її будівництво ним у літописі немає жодної згадки, на відміну від зазначених церков Святого Іоанна Златоустого, Святих Кузьми і Дем'яна Безсрібників чи Святої Трійці. А може, він і не будував катедри. Тоді треба було б знову довіритися єпископові Якову Суші, який написав: «Те, що стосується церкви, розповідають ті, які з книг давніх любомльських пергаментових, при церкві Св. Юрія будучих, почерпнули, що церкву ту великий князь руський Володимир, тоді ж по різних місцях доми Божі будував і фундував, постановив. Також багато хто твердить, що ця церква на сьоме століття перейшла. Чого саме число, на склепінні намальоване в році 1001, по грецькому написане при правому філярі є» [19, s. 12]. Принаймні він ба-

чив ще цей напис своїми очима, умів його відчитати, тому йому треба довіряти.

Церква в Холмі близько 1001 року могла постати лише в тому випадку, якщо тут було б на той час велике розвинене місто. На жаль, «Літопис руський» не згадує про Холм до часу заснування фортеці-граду Данилом Галицьким. Але в іноземних джерелах, зокрема в ісландських сагах, часто виступає місто Голмґардар (*Holmgarðar*), місто в країні Ґардаріці. У «Книзі Гаука» – ісландською *Hauksbók* – одному з небагатьох середньовічних скандинавських манускриптів, автор якого відомий, – Гаук Ерлендсон (*Haukr Erlendsson*, ? – 1334), є перелік міст країни Ґардаріки, або Русі: «*í því ríki er þat Ruzcia heitir þat kollum ver Garðaríki þar ero þessir hofuðgarðar. Moramar, Rostofa, Surdalar, Holmgarðar, Surnes, Gaðar, Palteskja, Kænugarðr*», тобто «в тій державі (країні), яка називається Русь і яку ми називаємо Ґардарікі, основні міста: Морамар (Муром), Ростофа (Ростов), Сурдалар (Суздаль), Голмґард, Сирнес (Чернігів), Ґардар (Київ), Палтеск'я (Полоцьк) і Кьонугард (Київ)» [15, с. 146].

Виникає спокуса пов'язати Голмґард з Холмом. Нашою мовою Холм – узвишся, пагорб, який здіймається, височить над тереном. У скандинавських мовах *Holm* – заплава, острів посеред заплави. Первісно Холм, за оповідями Якова Суші, здіймався посеред заплави річок Угри (Угерки) та Дарчої. У той час тут також був річковий порт і сполучення річками Угеркою, Бугом і Віслою з Балтійським морем.

Правда, практично всі історики пов'язують Голмґард з Великим Новгородом, містом, що виникло 1044 року [12, с. 181]. На думку вчених, це достовірно підтверджується, зокрема, у шведських написах, де згадується «*Hulmgarþ*», Голмґард. Ця назва зафіксована в кількох рунічних написах з Ґотланда, Сьодерманланда та Уппланда. Допомагають в ідентифікації згадки в написах про церкву Святого Олафа в Голмґарді, – варязьку божницю Новгорода в наших літописних згадках [13, с. 408–411]. В одному з рунічних написів з Уппланда йдеться про сьодерманландця Сіґвіда з Ести (Еста, церковна парохія

Сетерстадс, округа Рьонь), капітана «довгого корабля», який помер перед 1050 роком, очевидно, на службі в новгородського князя Ярослава. Напис мовить: «Інгіфаст велів цей камінь викарбувати у пам'ять про Сігвіда, свого батька. Він упав у битві в Гольмгарді, капітан корабля, разом [зі своєю] командою» [13, с. 408].

Але перші згадки про Голмгард і Новгород не збігаються в часі. Відома російська дослідниця скандинавських впливів на Північну Русь Тетяна Джаксон зауважує протиріччя між часом виникнення назви Голмгард і міста Новгорода на Волхові: «Утворилося відоме протиріччя. Археологами на території новгородського дитинця не знайдено шарів давніших, ніж третя чверть X ст., а назва Новгород виникає щойно в середині XI ст., одночасно низка літописних свідчень про події часу Рюрика, Олега, Ольги, Володимира і Ярослава згадує Новгород. На мою думку, топонім *Hólmgarðr* міг виникнути таким чином: виникнувши як відображення місцевої форми Холм-город (від назви поселення), пізніше, у зв'язку з переселенням мешканців цього поселення на територію Новгорода, був перенесений туди» [6, с. 92].

Про присутність давніх германців і скандинавів в околиці Холма свідчить залізний, інкрустований сріблом і з рунічним написом наконечник списа, виораний під час польових робіт весною 1858 року в урочищі Великий Гронд на південно-західній окраїні села Сошичне Камінь-Каширського району Волинської області. Віднайшов його Ян Шишковський і передав своєму родичу, відомому польському збирачеві старожитностей А. Шумовському, котрий направив знімки наконечника данському рунологу Л. Віммеру. Останній запропонував датування наконечника. Дослідники цього напису читають його по-різному: «Арінг володіє [списом]» (*Amundsen*), «Я, Арінг» або «Я, Харінг» та «[X]Арінг володіє [списом]» (*Westergaard*) чи «Я, Харінг, [вирізає руни]» (*Gendre*) [10, с. 88–91]. Омелян Пріцак, відзначивши, що напис «*tilarids*» зроблено старшим футарком (назва рунічного алфавіту, вживався до VII ст.), перекладає його як «той, що йде до мети» [13, с. 387].

Ще одне питання, пов'язане зі скандинавськими впливами, постає при визначенні назви держави *Garðar* (Гардар) чи пізнішого терміна *Garðaríki* (Гардарікі). Більшість дослідників пов'язує Гардар з Новгородською Руссю, але на час постановки назви *Garðar* (Гардар) у IX ст. там не було ще укріплених поселень. Варто було б переглянути це твердження в ракурсі визначення території Гардар як сучасних Волині й Холмщини, де вже в VII–X ст. існували численні міста-гради, названі пізніше Червенськими. До їх складу, ймовірно, входив і давній Холм.

Також водний шлях «З варяг у греки» міг пролягати не через північ у напрямку Фінська затока, Нева, Ладога, Волхов, Ільмень, Ловать і далі волоками до Дніпра, а Віслою, Бугом, волоками до Прип'яті і Дніпра. Константин Багрянородний у своїй праці «Про управління імперією» так пише про цей шлях: «Да будет известно, что приходящие из внешней России в Константинополь моноксилы являются одни из Немогарда (*Νεμογαρδάς*), в котором сидел Сфендослав, сын Ингора, архонта России, а другие из крепости Милински (*Μιλίνισκαν*), из Телиуцы (*Τελιούτζαν*), Чернигоги (*Τζερνιγώγαν*) и из Вусеграда (*Βουσεγραδέ*). И так, все они спускаются рекою Днепр и сходятся в крепости Киоава (*Κιοάβα*), называемой Самватас (*Σαμβατάς*)» [8, с. 44–45]. Якщо назви *Київ*, *Чернігів*, *Вишгород* не викликають сумнівів і заперечень, то з іншими складніше. Російські вчені намагаються тлумачити назви через «притягнення» Немогарда до Новгорода на Волхові, якого ще не існувало, бо, як зазначалося, виник він лише 1044 року, а своє повчання Константин Багрянородний писав у середині X ст. Також Мілініски вони ідентифікують зі Смоленськом, а Теліутзи – з Любечем [8, с. 312–313]. Як стверджує Юрій Діба, у X ст. та на початку XI ст. Новгородом називали пізніший Володимир – центр Волинської землі [7, с. 88–92]. Так само й назви інших згаданих на шляху човнів міст не мають нічого спільного з північною Руссю. Мілініски Ю. Діба пропонує ідентифікувати з древлянським градом Малином

ІСТОРІЯ

[7, с. 89], а Теліутзою могло бути давнє місто Потелич, зване давніше Теличем.

Отже, давній торговий шлях «З варяг у греки» пролягав не північними краями, а заселеною містами територією вздовж Вісли, Бугу волоками на Прип'ять і Київ. Ця торгова артерія функціонувала тривалий час, і не один варязький купець та воїн пройшов нею. Майже при цьому шляху, недалеко від гирла Угерки (притоки Бугу) розташований і Холм. Чи не це місто відоме в сагах під назвою Голмґард? Ким був варяг Сіворд Олафович, чим займався, за що потрапив в ув'язнення і де сидів – відповіді на ці питання можуть дати лише подальші археологічні та історико-архівні дослідження в Холмі, а також у містах Швеції, Норвегії та Данії.

Література

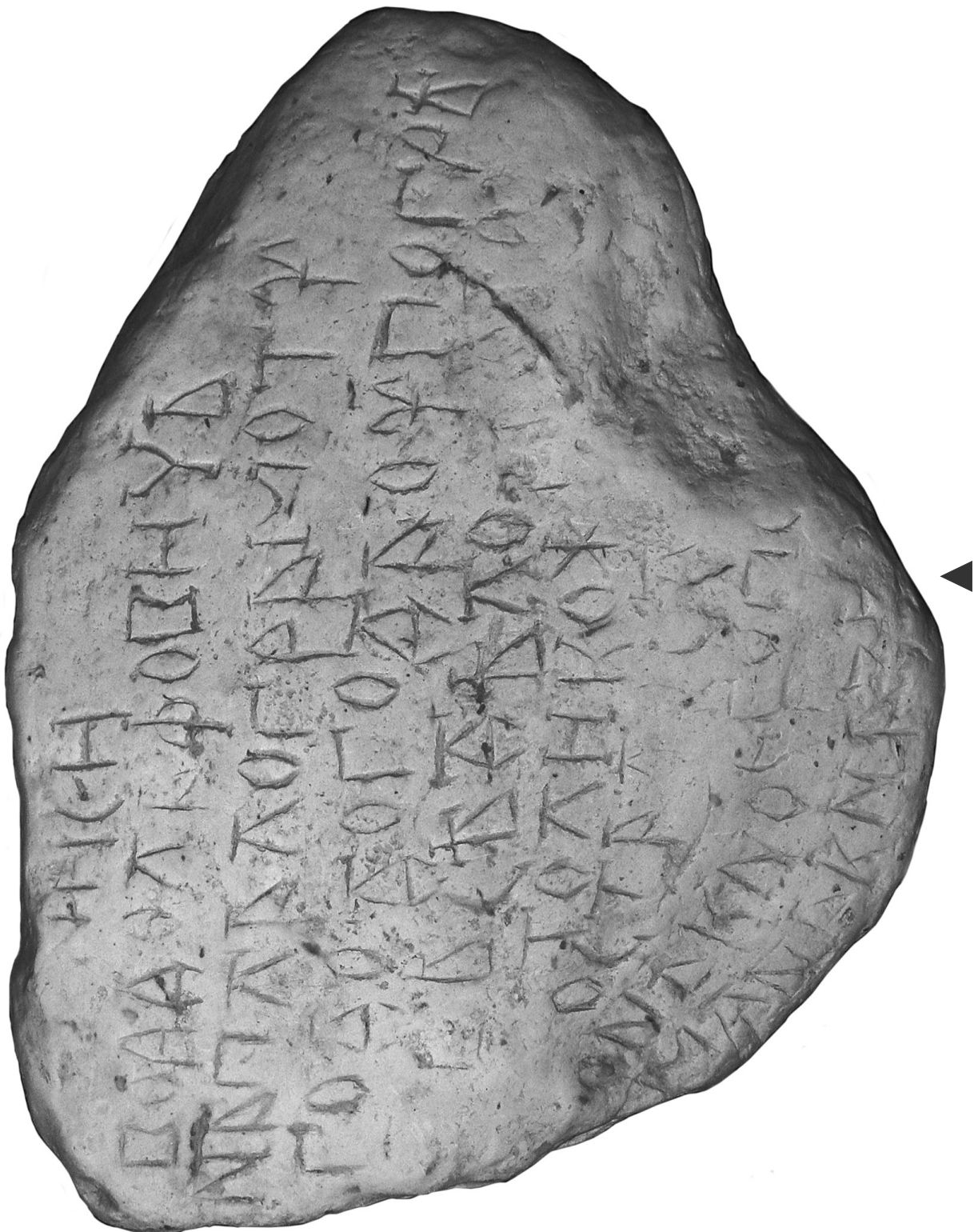
1. Арциховский А. В., Борковский В. И. Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1953–1954 гг.) / А. В. Арциховский, В. И. Борковский. – М. : издательство Академии Наук СССР, 1958. – 160 с.
2. Войтович Л. Княжа доба на Русі: портрети еліти / Леонтій Войтович. – Біла Церква : видавець Олександр Пшонківський, 2006. – 784 с.
3. Высоцкий С. А. Древнерусские надписи Софии Киевской XI–XIV вв. – К. : Наукова думка, 1966. – 240 с.
4. Высоцкий С. А. Средневековые надписи Софии Киевской (по материалам граффити XI–XVII вв.). – К. : Наукова думка, 1976. – 456 с.
5. Высоцкий С. А. Киевские граффити XI – XVII вв. – К. : Наукова думка, 1985. – 208 с.
6. Джаксон Т. Austr i Gördum: Древнерусские топонимы в древнескандинавских источниках / Т. Джаксон. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 208 с.
7. Дуба Ю. Урбаністично-адміністративні реформи княгині Ольги (3: Новгород до Новгорода) // Студії мистецтвознавчі. – 2012. – Чис. 4 (40). – С. 78–110.
8. Константин Багрянородный. Об управлении имперей. Текст, переводы, комментарий / Константин Багрянородный. – М. : Наука, 1989. – 496 с.
9. Літопис руський / за Іпатським списком переклав Л. Махновець. – К. : Дніпро, 1989. – 592 с.
10. Мельникова Е. А. Скандинавские рунические надписи. Новые находки и интерпретации / Е. А. Мельникова. – М. : Восточная литература, 2001. – 496 с.
11. Михеев С. Заметки о надписях-граффити новгородского Софийского собора // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – М., 2011. – С. 37–57.
12. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. – М. ; Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1950. – 562 с.
13. Прицак О. Походження Русі. Стародавні скандинавські джерела (крім ісландських саґ) / Омелян Прицак. – К. : Обереги, 1997. – Т. I. – 1074 с.
14. Рыбаков Б. А. Русские датированные надписи XI–XIV веков / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1964. – 48 с., 43 таб.
15. Рыдзевская Е. А. Древняя Русь и Скандинавия IX–XIV вв. / Е. А. Рыдзевская. – М. : Наука, 1978. – 240 с.
16. Свешников І. Звенигородські грамоти на бересті // Дзвін. – 1990. – № 6. – С. 127–131.
17. Buko A. Stołpie. Tajemnice kamiennej wieży / Andrzej Buko. – Warszawa : Instytut Archeologii i Etnologii Nauk, 2009. – 238 s.
18. Dzieńkowski T. Średniowieczny ośrodek chełmski w świetle źródeł archeologicznych // Analecta archaeologica Ressoviensia. – Rzeszów, 2012. – V. 7. Archeologia w mieście, miasto w archeologii. – S. 371–458.
19. Susza J. Phoenix redivivus albo Obraz starożytny Chełmski Panny Matki przenajświętszej, sławą Cudów swoich ożyły. – Zamość : w Druk. Acad. Zam. drukował Paweł Radicius, 1646. – 104 s.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Статтю присвячено дослідженню крейдяної грамоти, віднайденої в Холмі під час земляних робіт наприкінці 1990-х років.

Автор проводить палеографічний аналіз і доходить висновку, що грамоту виконано у Х–XI ст., найпізніше – на початку XII ст. (до 1120 р.). Як впливає з текстологічного аналізу, грамоту написав у Холмі Сіворд Олафович. Ім'я та прізвище автора вказують на його скандинавське походження. А те, що прізвище автор подав з руським закінченням **-ович**, свідчить про його знання руської мови і навіть письма. Використання (як основи) для написання тексту крейдяної плити з копальні Холма засвідчує існування міста до 1120 року, тобто значно раніше часових віх, про які повідомляють автори Галицько-Волинського літопису. Це тим вірогідніше, що під час археологічних розкопок виявлено сліди забудови міста в XI–XII ст.

ВАСИЛЬ СЛОБОДЯН. КРЕЙДЯНА ГРАМОТА З ХОЛМА...



Крейдяна плита з написом. X–XI / початок XII ст., Холм

ІСТОРИЯ

Такої самої думки дотримувався перший історик Холма холмсько-белзький єпископ Яків Суша, який постановя Холма і першої катедрі в місті пов'язував із князем Володимиром Великим. Відсутність будь-яких згадок про місто у наших літописах ще не означає, що воно не існувало. Наприклад, і Червень, і Волинь, й інші Червенські гради згадуються в літописах під значно пізнішими датами, ніж час їх постановя. В іноземних джерелах, зокрема в ісландських сагах, часто виступає Голмґардар – місто в країні Ґардаріці.

Ґардар (пізніший термін – «Ґардарікі») більшість дослідників пов'язує з Новгородською Руссю, але на час постановя назви «Ґардар» у IX ст. там не було ще укріплених поселень. Імовірно, первісне позначення «Ґардар» стосувалося сучасних Волині та Холмщини, де вже у VII–X ст. існували численні міста, названі пізніше Червенськими. До складу Червенських градів, вірогідно, входив і давній Холм. Водний шлях «з варяг у греки» пролягав не через незаселену північ і Новгородську Русь, а по віддавна заселеній і значною мірою урбанізованій території – по Віслі, Бугу, волоками до Прип'яті і Дніпра. На це вказує Константин Багрянородний, згадуючи, крім Чернігова, Вишгорода та Києва, ще Немоґард – Новгород, що його Ю. Дыба ідентифікував із сучасним Володимиром, Мілініски – древлянський Малин та Теліутзу – давнє місто Потелич (Телич). Ця торгова артерія тривалий час функціонувала, і не один варязький купець та воїн пройшов нею. Майже при цьому шляху, недалеко від гирла Угерки (притоки Бугу), розташований і Холм. Чи не це місто відоме в сагах під назвою Голмґард?

Ключові слова: палеографія, грамота, Червенські гради, вікінги, варяги, річка Буг, річка Угерка, Холм, Холмґард, Ґардаріки, Русь, Волинь, Холмщина.

Статья посвящена исследованию меловой грамоты, обнаруженной в Холме во время земляных работ в конце 1990-х годов.

Автор проводит палеографический анализ и приходит к выводу, что грамота выполнена в X–XI вв., но не позже начала XII в. (до 1120 г.). Как следует из текстологического анализа, грамоту написал в Холме Сиворд Олафович. Имя и фамилия автора указывают на его скандинавское происхождение. А то, что свою фамилию автор написал с древнерусским окончанием **-ович** свидетельствует, что он знал древнерусский язык и даже письмо. Использование (как основы) для написания текста меловой плиты с рудников Холма свидетельствует о существовании города до 1120 года, то есть значительно раньше временных вех, о которых сообщают авторы Галицко-Волынской летописи. Это тем вероятнее, что во время археологических раскопок были обнаружены следы застройки города в XI–XII вв.

Такого же мнения придерживался первый историк Холма холмско-белзский епископ Яков Суша, который возникновение Холма и первой кафедры в городе связывал с князем Владимиром Великим. Отсутствие любых упоминаний о городе в наших летописях еще не означает, что он не существовал. Например, и Червен, и Волинь, и другие Червенские грады упоминаются в летописях под гораздо более поздними датами, чем время их возникновения. В иностранных источниках, в частности в исландских сагах, часто выступает Голмґардар – город в стране Ґардаріки.

Ґардар (более поздний термин – «Ґардаріки») большинство исследователей связывают с Новгородской Русью, но на момент возникновения названия «Ґардар» в IX в. там не было еще укрепленных поселений. Скорее всего, первоначальное определение «Ґардар» относилось к современным Волини и Холмщине, где уже в VII–X вв. существовали многочисленные грады, названные позднее Червенскими. В состав Червенских градов, вероятно, входил и древний Холм. Также водный путь «из варяг в греки» проходил не через незаселенный север и Новгородскую Русь, а по давно заселенной и в значительной степени урбанизированной территории – по Висле, Бугу, волоками в Припять и Днепр. Об этом упоминает Константин Багрянородный, называя, кроме Чернигова, Вышгорода и Киева, еще Немоґард – Новгород, который Ю. Дыба идентифицировал с

ВАСИЛЬ СЛОБОДЯН. КРЕЙДЯНА ГРАМОТА З ХОЛМА...

современным Владимиром, Милински – древлянский Малин и Телиутзу – древний город Потелич (Телич). Эта торговая артерия долгое время функционировала, и не один варяжский купец и воин прошел по ней. Вблизи этого пути, недалеко от устья Угерки (приток Буга), расположен и Холм. Не этот ли город известен в сагах под названием Голмгард?

Ключевые слова: палеография, грамота, Червенские города, викинги, варяги, река Буг, река Угерка, Холм, Холмгард, Гардарики, Русь, Волынь, Холмщина.

The article studies the chalk charter found in the town of Kholm during the excavation works at the end the 1990^{ies}.

The author carries out a paleographic analysis and comes to the conclusion that the charter dates back to the 10–11th centuries, the beginning of the 12th century, foremost, up to the year 1120. From the analysis of the text according to V. Slobodyan the charter was written in Kholm by Siword Olafovych/ Olafsson. The name and the surname of the person mentioned speak of its Scandinavian origin. The fact that the author used the Ruthenian ending 'ovych' means that he knew Ruthenian language and was well literate in it. The usage of the chalk rock from Kholm mines for writing the text proves the existence of the town at that time. Thus the town of Kholm began its existence before the authors of the Galician-Volhynian Chronicle had mentioned it. The newest archeological diggings have discovered a few traces of town residence in the 11–12th centuries.

The first historian of Kholm – the bishop of Kholm and Belz eparchy Yakiv Susha was of the same opinion. He associated the origin of Kholm and the city's first cathedral with kniaz (king) Volodymyr the Great. The fact that the town was not mentioned in the Chronicles didn't necessarily mean that the city did not exist. For instance, in relation to Cherven (the Red city) and Volyn as well as other Red cities, the chronicles give much later dates than the factual dates of their origin. Foreign sources, 'The Iceland Sagas', for instance, often present the city of Holmgardar in Gardariki

Gardar or a later term of Gardariki most of the researchers associate with Novgorod Ruth, but in the 9th century when the name of Gardar comes into existence there were no fortified settlements in that land. It is more likely that the initial definition of Gardar was related to present day Volhyn and Kholm lands, the areas where in the period of the 8–10th centuries a number of cities later called the Red (Cherven) cities had already existed. It is most probable that Kholm was one of the Red cities. Likewise, the waterway from the Varangians to the Greeks did not pass through the uninhabited North and Novgorod Ruth without towns, but through the territory with long existing cities via the Vistula, the Bug, dragged towards the Pripyat and the Dnieper. This is emphasized by Constantine Porphyrogenetos, who mentions besides, Chernihiv, Vyshgorod and Kyiv, also Nemogard, that is Novgorod, which Yuriy Dyba identified as contemporary Volodymyr, Miliniski – as drevlianian town of Malyn and Teliutzu as the ancient city of Potelych (Telych). This trade route had been in function for a long time and a lot of Varangian and viking merchants and warriors had passed it. It is by this route close to the mouth of the Ugerka and the Bug that the town of Kholm is located. Isn't Kholm the very town mentioned in the Sagas under the name of Holmgard?

Keywords: paleography, a charter, the Red cities, the vikings, the varangians, the Bug River, the Ugerka River, the town of Kholm, Holmgard, Gardariki, Ruth, Vohlyn, the Land of Kholm.

УДК 7.022:7.041.2](477.83)(069)

ДО АТРИБУЦІЇ КАРТИНИ «АЛЕГОРИЧНА ПОСТАТЬ ЖІНКИ З КНИГОЮ» ЗІ ЗБІРКИ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ГАЛЕРЕЇ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ Б. Г. ВОЗНИЦЬКОГО

Світлана Стець

У статті проаналізовано художні особливості алегоричної картини фламандської школи зі збірки Львівської національної галереї мистецтв. У дослідженні проведено її порівняльний аналіз із творами антверпенських художників кола П. П. Рубенса, встановлено авторство Яна ван ден Гукє, розкрито сюжет картини та визначено період її створення.

Ключові слова: атрибуція, алегорія, авторство, сивіла, порівняльний аналіз, стилістика, типологія, фламандське мистецтво.

В статье анализируются художественные особенности аллегорической картины фламандской школы со сборника Львовской национальной галереи искусств. В исследовании дан ее сравнительный анализ с произведениями антверпенских художников круга П. П. Рубенса, установлено авторство Яна ван ден Гукє, раскрыт сюжет картины и определен период ее создания.

Ключевые слова: атрибуция, аллегория, авторство, сивилла, сравнительный анализ, стилистика, типология, фламандское искусство.

Artistic peculiarities of the allegoric painting belonging to Flamish school from the collection of Lviv National Art Gallery is analysed in the article. The comparative analysis with the works of Antwerpen painters Rubens'circle has been carried out in the research, also Jan van den Houcke's authorship has been stated, as well as the plot of the painting and the time of its creations.

Keywords: attribution, allegory, authorship, sibylla, comporative analysis, stylistic, typologiy, Flammish art.

Розуміння художнього стилю як явища, тісно пов'язаного з різними станами історичного буття, сполучною ланкою між якими виступає художник, не викликає сумніву. Завжди існує певний зв'язок між індивідуальною манерою та художніми тенденціями певного мистецького періоду. Будь-який художник, найоригінальніший і найталановитіший, має відносну самостійність і залежить від свого часу. Шляхом прискіпливого дослідження мистецьких засобів, характерних для художньо-історичного етапу певної країни з її школою, колом автора, майстернею, здійснюється атрибуція твору та виокремлення конкретного митця з визначенням його місця в художньому процесі. У сучасній історії мистецтва завдяки науковому поступу, швидкому поширенню інформації через численні видання і, найголовніше, – цифрові носії спостерігається позитивна тенденція масового введення в науковий обіг робіт маловідомих, забутих митців. Розширення знань про того чи іншого художника, уточнення типології стилістичних особливостей кожного з них дають можливість відносити твори, які рані-

ше приписувалися провідним або відомим майстрам, до, можливо, менш знаних, але точно визначених мистецьких робіт.

Велич і незгасна слава П. П. Рубенса спричиняли приписування його творчому доробку картин учнів і послідовників. Наприклад, навіть у такому відомому музеї – галереї Уффіці тривалий час картину «Тріумф Давида» вважали твором П. П. Рубенса і лише згодом розпізнали її справжнього автора – учня Рубенса Яна ван ден Гукє. У минулому до творів П. П. Рубенса нерідко відносили роботи і Якоба Йорданса (1593–1678), і Абрагама Янсенса (б.1573-1632), і Абрагама Янсенса Молодшого (1616-1668), і Яна ван ден Гукє (1611-1651). А іноді й навпаки. Так, останньому з названих митців Яну ван ден Гукє впродовж двох століть у Відні в колекції Ліхтенштейн приписували картину П. П. Рубенса «Різня немовлят», якій у 2002 році, після докладного вивчення, повернули ім'я великого майстра.

Це свідчить про те, що Ян ван ден Гукє (*Jan van den Hoecke*), син і учень художника Каспара ван ден Гукє, був талано-

СВІТЛАНА СТЕЦЬ. ДО АТРИБУЦІЇ КАРТИНИ «АЛЕГОРИЧНА ПОСТАТЬ ЖІНКИ З КНИГОЮ»...

виступитим та успішним учнем і співпрацівником П. П. Рубенса. Він спеціалізувався в галузі історичного, зокрема алегоричного, мистецтва [9, т. 17, с. 182–183] та парадного портрета. Насамперед прославився в 1635 році створенням вітальних декораций до святкового в'їзду кардинала-інфанта Фердинанда в Антверпен (картина в Галереї Уффіці у Флоренції). У 1637 році він поїхав до Італії, а звідти до Австрії, де працював для кайзера Фердинанда II і Фердинанда III, зокрема копіював твори Рубенса, Тиціана і Веронезе. У 1647 році у складі почту нового намісника південних Нідерландів великого герцога Леопольда Вільгельма Австрійського (1614-1662) повернувся на батьківщину. Саме цей художник, якого ще називають Йоаннес, або Джованні ван Гук, або Вангук, викликав наше зацікавлення, зокрема його картина під назвою «Алегорична постать жінки з книгою» (п.,о., 105,5 x 92, інв. № Ж-1724) з відділу фламандського малярства Львівської національної галереї мистецтв.

Цей живописний твір походить зі збірки І. Яковича, власника цукроварень на Поділлі. Наляканий селянськими підпалами маєтків, він на початку 1907 року продав колекцію львівському магістрату. Свою збірку І. Якович формував упродовж багатьох років і до неї потрапили високохудожні мистецькі роботи від шляхетських родів Поділля, зокрема від графів Потоцьких з Тульчина, Немирова, Ситківців, від Пшездецьких з Чорного Острова, і навіть з розпорошеної збірки останнього польського короля Станіслава Августа Понятовського [5, с. 14]. Від часу надходження в Галерею міста Львова (такою була перша назва музею), картину традиційно відносили до фламандського мистецтва першої половини XVII ст. і визнавали роботою Абрагама Янссенса (*Abraham Janssens van Nuysen*) [6, с. 6, № 28] – відомого живописця, якого прийнято вважати попередником П. П. Рубенса у розвитку барокового мистецтва Антверпена [9, т. 18, с. 411–412]. Як свідчить запис у науковій картці картини, на початку 1960-х років М. Лібман, відомий московський історик старого європейського мистецтва, висловив іншу думку стосовно

цієї картини – це школа П. П. Рубенса. На початку 1970-х років відомий український дослідник В. Овсійчук, тоді заввідділом європейського мистецтва галереї, також за сумнівався в авторстві Абрагама Янссенса й поставив знак запитання біля його імені. Як бачимо, за час перебування цієї картини в музеї особа автора піддавалася сумніву. Тривали пошуки в уточненні виконавця. Доступ до нових публікацій і каталогів сучасних виставок, висвітлені в Інтернеті сторінки музеїв світу з багатим ілюстративним матеріалом дали можливість провести порівняльний аналіз і конкретніше підійти до з'ясування автора досліджуваної картини й уточнення її сюжету.

При порівнянні «Алегоричної постаті жінки з книгою» з музейними роботами яскравого представника класичного барокового стилю Фландрії початку XVII ст. Абрагама Янссенса, зокрема з картинами «Шелда і Антверпен» (1609) в Антверпені (*Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*), «Ессе го-мо» (1612–1613) у Варшаві (Королівський палац Вілянув), «Оплакування Христа» у Варшаві (Національний музей), «Діана і Калісто» в Будапешті (Музей красних мистецтв), «Діана, що відпочиває» в Касселі (Державні музеї), «Олімп» в Мюнхені (Стара пінакотека), «Венера і Адоніс» у Відні (Музей історії мистецтв), можна помітити певні загальні збіги, що виявляються в характерному моделюванні барокових форм. Це стосується також вибору автором тем і мотивів, співвідносних з ідеями абсолютизму королівської влади й настроями містичної екзальтації, завуальованими в алегоричний спосіб через звернення до античної міфології та літератури. Є певна схожість у компонованні мізансцен, у яких повнотілі жіночі постаті зображені в патетичних ракурсах і мають подібні зачіски. Усе це, очевидно, дало підставу приписати йому і галерейне полотно. Однак докладніший порівняльний аналіз засвідчив, що в роботах А. Янссенса, на відміну від досліджуваної картини, пластика моделювання тіл має «скульптурніший» вияв через характерне, запозичене в італійців, контрастне драматичне освітлення. Адже, перебуваючи в Італії у 1598–1601 роках,

ІСТОРІЯ

фламандський митець сприйняв елементи стилю пізнього періоду творчості Мікеланджело да Караваджо та побудову міцних людських тіл, характерну для римської барочної школи. Virізняються його роботи й дещо іншим колоритом. Інакшими є жіночі типажі і світлотіньова пластика лица. Тип жіночого обличчя на галерейній картині більше підходить під ознаки, що їх виділив відомий історик мистецтва з Рубенаріуму, що в Антверпені, доктор Ганс Вліге (*Hans Vlieghe*). Він, вивчаючи творчий доробок Яна ван ден Гуке (1611-1651), розробив ряд критеріїв для атрибутування його творів. Хоча в образно-художньому вирішенні картини «Алегорична постать жінки з книгою» віддалено відчутна типологія, що відходить від творів Абрагама Янссенса (бо Ян ван ден Гуке по материнській лінії походив з Янссенсів і, очевидно, був знайомий з творами родича), також і від П. П. Рубенса (був його учнем), проте в картині добре помітний ряд специфічних відмінностей, які дозволяють розмежувати цих художників, і за властивими манері саме Яна ван ден Гуке ознаками довести його авторство.

Ганс Вліге вважає, що типовими особливостями художньої манери Я. ван ден Гуке є такі ознаки: «вуста трикутної форми витягнуті трубочкою; гострі кінчики розрізу очей, прикритих або напівзаплющених; шовковисте хвилясте волосся; і найхарактернішою є шия – як у людини, хворої на зоб» [10, с. 171]. Прискіпливо придивляючись до верхньої частини жіночої постаті на галерейному полотні, бачимо велику її спорідненість із зображенням св. Катерини на картині «Містичні заручини св. Катерини» (у 1942 році була в приватній збірці в Антверпені). Попри інший вік героїні з картини «Геро оплакує мертвого Леандра» (1635 / 1637), що у віденському Музеї історії мистецтв (інв. № GG-727), подання її в іншому ракурсі, з іншою зачіскою, усе ж перед нами постає той самий повнотілий жіночий тип з овальним обличчям, шиєю, з ознаками зобу, та аналогічним підходом у відтворенні шовковистого хвилястого волосся. Примітною стилістико-іконографічною особливістю, що виявляється в бага-

тьох роботах Я. ван ден Гуке, незалежно від жанру – чи історичного, чи портретного, – це спосіб світлотіньового моделювання підборіддя таким чином, що борода заокруглено, ніби м'ячиком, випинається вперед. Такий тип підборіддя бачимо в Мадонни на картині «Ерцгерцог Леопольд у молитві перед Мадонною» (1650) з тогочасного віденського музею (інв. № GG-3711), і на портреті старшої жінки-регентші південних Нідерландів ерцгерцогині Ізабелли Клари Еугенії (1566–1633) (аукціон Christie's, від 29 січня 2009 р. sal 2237/ lot 35) і на обличчях чоловіків: у «Портреті Фердинанда III (1608–1657) короля Богемії і Угорщини» (1634 / 1635) (Музей історії мистецтв, Відень, інв. № GG-697), у «Портреті кардинала-інфанта Фердинанда як переможця у битві під Нордлінген», у «Портреті Карла II короля Англії, Шотландії і Ірландії» (Державний архів, мистецька колекція, інв. № 3731). Помітною рисою манери Я. ван ден Гуке є своєрідний спосіб драпірування тканин, на якому акцентував увагу Г. Вліге, назвавши форму складок «вугласто-загнутими» [10, с. 166]. Саме так драпіруються бганки у нижній частині сукні героїні, зображеної на львівській картині. Як типологічна ознака для цього митця сприймається форма та ритм призбирування нагрудної хустини. При докладному огляді львівського полотна впадає в око постать Христа, намальована гризайлю на сторінці відкритої книги, що в руках зображеної жінки. При порівнянні цієї постаті Христа, незважаючи на відмінність розмірів і ракурсів, з фігурою Леандра у згаданій вище віденській картині, чи з постаттю Христа на картині «Христос біля стовпа у квітковій гірлянді» (після 1637 р.) з того ж таки віденського музею (інв. № GG-3546), очевидно стає однотипність моделювання напівоголеної чоловічої постаті, співвідношення пропорцій тіла, світлотіньове ліплення м'язів, як, зрештою, і форма білої пов'язки і те, яким чином вона зав'язана на попереку.

До типологічних рис творчості Яна ван ден Гуке, на думку Г. Вліге, слід віднести любов художника до декоративних прикрас [10, с. 166], що спостерігається і у львівській композиції, докладно вимальованою біжу-

СВІТЛАНА СТЕЦЬ. ДО АТРИБУЦІЇ КАРТИНИ «АЛЕГОРИЧНА ПОСТАТЬ ЖІНКИ З КНИГОЮ»...

терією у вигляді овальних медальйонів, які защіпають складки рукавів, делікатного золотого ланцюжка на шиї та перлин у волоссі. Пишна шовкова сукня з арабескним орнаментом належить до такого ж типу, як на «Сивілі Кіммерійській» з Королівського музею красних мистецтв Бельгії в Брюсселі (інв. № 1017, п., о., 111 x 80 см).

Манера Яна ван ден Гукє розпізнається і за загальним характером композиції картини. Форма у представленому творі будується короткими твердими штрихами, подібно до того, як це спостерігається в його безсумнівних картинах. Ураховавши сукупність зазначених особливостей, високу художню якість львівської картини, що виявляється ще й у нюансному опрацюванні карнації обличчя жіночої постаті, у майстерному відтворенні різноманіття фактур матеріалів, можна сміливо вважати цю картину авторською роботою Яна ван ден Гукє.

Визначивши автора «Алегоричної постаті жінки з книгою» треба було докладно з'ясувати її ідейно-змістове наповнення. У науковій картці картини в графі «назва», крім інвентарно затвердженого формулювання, вписано ще слово «Сивіла», що правда зі знаком запитання. Для підтвердження або спростування такої підказки необхідно було визначити, як тлумачиться це слово. За визначенням будь-якого енциклопедичного словника, «сивіла» – це жінка-віщунка з міфології стародавніх греків і римлян [2, т. 2, с. 430]. Сивілу часто зображують з книгою або сувоєм [3, с. 192]. На галерейній роботі також зображено жінку з книгою, проте на правому аркуші розкритої книги ми бачимо зображення Ісуса Христа, який ніби ступає вгору, тримаючи поперед себе хоругву на довгому держалку. На його ногах видніються стигмати. За усталеною іконографією – це воскреслий Ісус Христос [8, с. 110]. Постає питання того, як можуть поєднатися образи язичницької пророкиці та Ісуса Христа. Щоб до кінця збагнути задум автора і переконатися чи справді тут зображено віщунку часів ідолопоклонства у зіставленні з Христом, треба передусім відчитати написи на сторінках книги. На лівому аркуші – напис латиною: *Casta /*

faue / Lucina / fuus iam / regnat / Apollo, що в буквальному перекладі означає: «Чиста Люціно, сприймай, уже править твій брат Аполлон». Ця фраза сама по собі мало що пояснює. Проте відомо, що художники доби бароко нерідко використовували цитати з творів античних авторів. Треба було з'ясувати звідки саме процитовано. Виявилось, що це – десятий рядок четвертої еклоги Буколіки Вергілія, де, згідно з поетичним текстом, такі слова промовляє Кумська сивіла, маючи на увазі, що Люціна повинна сприяти народженню Дитяти, від чого почнеться золотий вік, яким правитиме Аполлон. На напівзакритому аркуші, що під попереднім, видно лише початки слів: *Ma / inte / sec / so / u*. Зміст напису лише з початкових літер слів зрозуміти неможливо. Проте в тій самій Буколіці п'ятий рядок має такий вигляд: «*Magnus ab integro seclorum naseitur orolo*». Як бачимо, чимало перших літер слів цього рядка збігаються з написаними на нижньому аркуші сивілиної книги. Буквальний переклад п'ятого рядка такий: «Великий порядок віків заново народжується». У перекладі Буколіки Вергілія А. Содоморою [1, с. 53] увесь зміст розкривається в прочитанні четвертого і п'ятого рядків разом: «Круг, за пророцтвом Сивіли з Кум, розпочався останній / Знову бере свій розгін величне віків чергування». Отже, на картині справді зображена сивіла, і це – Сивіла Кумська.

Якщо взяти до уваги особливості світоглядних розмислів, характерних для XVII ст., які не відзначаються цільністю, позаяк на них лежить печать внутрішніх конфліктів та уявлень про двоїстість істини, що хитається між догмами християнства та матеріалістичними знаннями нових наукових відкриттів, можна зрозуміти, що й алегорії, пов'язані з античною міфологією, ставали маскою релігійних ідей. Адже барокова формула *concordia discordans* – поєднання протилежностей, співзвуччя дисонансів, застосовувалась якнайширше. Тому можна припустити, що в алегоричному зображенні Сивіли Кумської таїлася ще й христологічна ідея.

Наступним завданням дослідження картини було пояснити підставу появи на

ІСТОРИЯ

книзі язичницької пророчиці зображення воскреслого Христа. Ще від раннього середньовіччя серед християнських учених, обізнаних з античною літературою, були розповсюджені тексти пророцтв різних сивіл [6]. Першоджерелом для них послужили не лише еклоги Вергілія та «Сатирикон» Петронія Арбітра, а передусім праці римського історика I ст. н. е. Варро, який в одній зі своїх книг назвав десять сивіл. В оригіналі книга Варро до нашого часу не дійшла. Але визначний християнський латинський письменник Лактанцій (240-320), який був вихователем сина імператора Костянтина, у своїй книзі Божих Провидінь подав перелік сивіл за Варро. І саме цей перелік Лактанція є головним джерелом знань про кількість і значення сивіл для наступної християнської літератури й мистецтва. У списку Варро були названі такі сивіли: Перська, Лівійська, Дельфійська, Кіммерійська, Еритрейська, Самоська, Кумська, Геллеспонтська, Фригійська, Тібуртійська. У середньовіччі, частково Августином, сивілам були приписані апокаліптичні передбачення. Тоді ж до десяти сивіл, названих Лактанцієм за списком Варро, додали ще дві (Сивілу Агрипину і Європейську), щоб зрівняти їх кількість з дванадцятьма старозавітними пророками. Кожній із сивіл приписувалися конкретні пророцтва. У період Відродження сивіли стали символом оновленого погляду на Бога і його пізнання людиною. Тому зображення сивіл трапляються на стінах церков по всій Європі. Проте найвідоміші з них зосереджені в Італії. Вольфганг Штумпфе у своєму дослідженні на цю тему [7] зазначає, що з XV ст. в італійських церквах набули поширення насамперед фрескові зображення сивіл. Найбільша їх кількість припадає на кінець XVI ст. і переважно у вигляді груп пророчиць. Справді, на дуже відомих фресках Мікеланджело в Сикстинській капелі (1512) можна побачити п'ять сивіл і сім пророків. Також в апартаментах Борджіа в Ватикані є зображення сивіл і пророків роботи Пінтуріккіо. Не менш відомою є фреска Рафаеля в церкві санта Марія делла пасе в Римі. В. Штумпфе у своєму дослідженні також

вказує на те, що з початком XVII ст. появляються зображення окремих пророчиць як у настінних розписах, так і в станковому малярстві болонської школи, зокрема в творчості Гверчіно і Доменікіно. Тоді живописці, маючи кожну з сивіл окремо, у форматі погрудного чи поколінного портрета, керувалися вже іншими ідеями й поняттями, зокрема розкриттям особливостей вдачі кожної з них. Впливи італійських художників швидко поширювались і на їхніх північних колег.

Нерідко до зображень сивіл, як і пророків, автори додавали латинські вислови й цитати. Не завжди вони дослівно однакові, але мають подібний зміст. Для розуміння смислу галерейної роботи слушним є напис на відомій фресці (близько 1450 р.) з вілли Кардучі, створеної Андреа дель Кастаньйо (1420–1457) (тепер у галереї Уффіці у Флоренції): *CUMANA QVE PROPHEAVIT ADVENTVM*, тобто: «Сивіла Кумська пророкує адвент». Він стає ключем до розкриття ідейного плану зображення Сивіли Кумської та постації Ісуса Христа на її книзі. Узагалі слово «адвент» перекладається як «пришестя». У християнській церкві його розуміють більш стисло, бо фактично воно походить від виразу *Adventus Domini* (Пришестя Господа) й означає очікування народження Христа та його нового пришестя [8, с. 33]. Таким чином, процитовані з Вергілія пророкування Сивіли Кумської про Люцину (або Діану) – незайману покровительку породіль [2, т. 1, с. 376], яка має посприяти народженню Дитяти, чим започаткується золотий вік правління Аполлона, накладаються на християнський зміст адвента про те, що від народження Ісуса Христа непорочно Дівою почнеться нова християнська ера. Ця думка підтверджується іконографією емблеми Сивіли Кумської зі сценою «Благовіщення», що подана у відомому енциклопедичному збірнику під назвою «Iconologia» (1593) італійця Чезаре Ріпи. Слід додати, що цей збірник, який ґрунтувався на давньоєгипетських, грецьких, римських міфологічних, літературних, мистецьких матеріалах та Біблії, був одним з основних джерел натхнення

СВІТЛАНА СТЕЦЬ. ДО АТРИБУЦІЇ КАРТИНИ «АЛЕГОРИЧНА ПОСТАТЬ ЖІНКИ З КНИГОЮ»...



Ян ван ден Гук. Сивіла Кумська.
Між 1630–1637 рр. ЛНГМ імені Б. Г. Возницького

ІСТОРІЯ



Ян ван ден Гукс. Сивіла Кумська
(фрагмент)

СВІТЛАНА СТЕЦЬ. ДО АТРИБУЦІЇ КАРТИНИ «АЛЕГОРИЧНА ПОСТАТЬ ЖІНКИ З КНИГОЮ»...



Ян ван ден Гуке. Геро оплакує мертвого Леандра.
1635 / 1637. Музей історії мистецтв, Відень

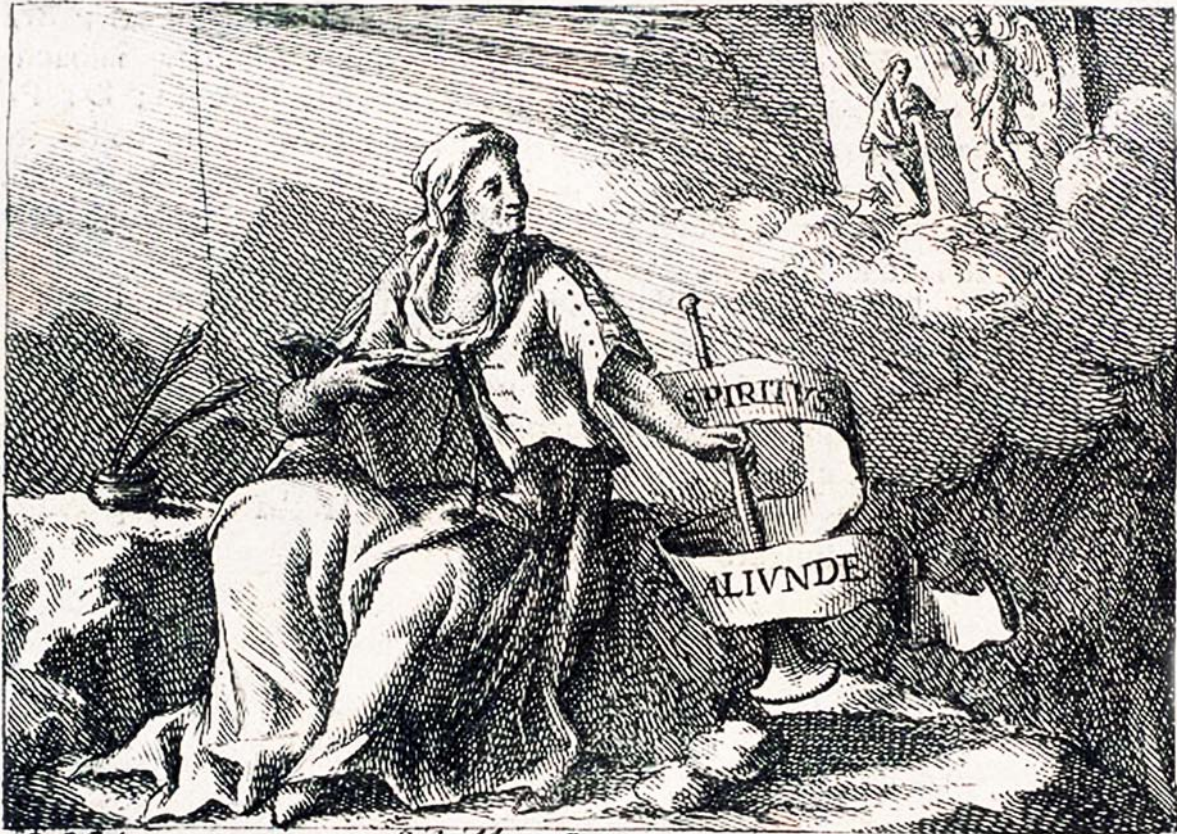


Ян ван ден Гуке. Ерцгерцог Леопольд у молитві перед Мадонною. 1650.
Музей історії мистецтв, Відень

Ян ван ден Гуке. Сивіла Кімерійська.
Королівський музей красних мистецтв Бельгії, Брюссель

SIBILLA CUMANA.

Dell' Abate Cesare Orlandi.



C.M.inu.

Sibilla Cumana

C.G.mc.

Сивіла Кумська з «Іконології» Чезаре Ріпі

СВІТЛАНА СТЕЦЬ. ДО АТРИБУЦІЇ КАРТИНИ «АЛЕГОРИЧНА ПОСТАТЬ ЖІНКИ З КНИГОЮ»...

для художників доби бароко в багатьох країнах Європи.

Вислови дванадцяти сивіл та їх пророцтва витлумачені також М. Спафарієм у дванадцяти розділах «Книги про сивіл, скільки їх було і якими є їх віщування та про пророцтва їхні» [4]. У сьомому розділі цієї книги автор у короткій формі подає іконографію Сивіли Кумської: «зображується з книгою в руці й символом з хрестом».

Отже, можемо дійти висновку, що на картині, намальованій Яном Ван ден Гуке, зображено Сивілу Кумську. Тому пропонуємо змінити назву картини з «Алегорична постать жінки з книгою» на «Сивіла Кумська». На користь такої атрибуції можемо додати думку Ганса Вліге, знавця творчості Яна ван ден Гуке, про те, що цей художник ще до від'їзду до Італії, а саме в антверпенський період творчості (між 1630–1637 рр.), намалював кілька серій дванадцяти сивіл, жодна з яких не дійшла до наших днів у повному складі [10, с. 166]. Можна вважати, що в галерейній збірці опинилася картина з однієї з розпорошених серій. Дуже близькі до неї майже ідентичні композиції, лише дещо інших розмірів, були на аукціоні *Christi* в Нідерландах 2008 року («*Sybille*» LOT 14, п.,о.,107,4 x 76,6) і на аукціоні *Lafon* у Франції 2011 року («*La Sybille*», LOT 22). Вони датуються раннім антверпенським періодом творчості художника. Композиційні й живописні характеристики

львівської «Сивіли Кумської» дуже близькі до наведених вище, тому пропонуємо датувати картину тим же періодом між 1630–1637 роками.

Література

1. *Вергілій*. Буколіки. Георгіки. Малі поеми / Вергілій; пер. з лат. А. Содомори. – Л.: Літопис, 2011. – 404 с.
2. Мифы народов мира: энциклопедия: [в 2 т.]. – М., 1992. – Т. 1. – 671 с.; Т. 2. – 719 с.
3. Словник античної міфології. – К.: Наук. думка, 1985. – 236 с.
4. *Спафарий Н.* Книга о сивиллах, сколько их было и каковы их имена и о предсказаниях их [Электронный ресурс] / Николай Спафарий. – Режим доступа: <http://lib.dabr.ru/?book=306>.
5. *Філевич Н.* Львівська галерея мистецтв. Хроніка 1907–1947 / Н. Філевич. – Л., 2007. – 138 с.
5. *Katalog galeryi miejskiej.* – Lwów, 1908. – Dział 1: *Starzy mistrze sztuki światowej.* – 27 s.
6. *Sybille (Prophetin)* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://de.Wikipedia.org/wiki/Sybille_\(Prophetin\)#Sybyllen_in_der_Kunst_des_Mittelalters](http://de.Wikipedia.org/wiki/Sybille_(Prophetin)#Sybyllen_in_der_Kunst_des_Mittelalters).
7. *Stumpfe W.* Sybillendarstellung im Italien der frühen Neuzeit: Dissertation Universität Thier [Електронний ресурс] / Wolfgang Stupfe. – Режим доступу: <http://ubt.Opushbz-nrwdevolltexte2006/385>.
8. *Taylor R.* Przewodnik po symbolice kościoła / Richard Taylor. – Warszawa, 2006. – 307 s.
9. *Thieme U., Becker F.* Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von Antike zur Gegenwart / Ulrich Thieme, Felix Becker. – Leipzig, 1924. – B. 17. – 604 S.; B. 18. – 678 S.
10. *Vlieghe H.* Nicht Jan Boeckhorst, sondern Jan van den Hoecke // *Westfalen. Hefte für Geschichte Kunst und Volkskunde.* – Münster Westfalen, 1990. – B. 68. – P. 166–183.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У поле атрибуційного дослідження взято живописне полотно зі збірки Львівської національної галереї мистецтв «Алегорична постать жінки з книгою», яке традиційно приписувалося творчості Абрагама Янссенса. Порівняльний аналіз картини та інших відомих творів цього художника, що зберігаються в провідних європейських музеях, його авторство заперечує. Натомість шляхом зіставлень, ґрунтуючись на характеристиці, виробленій провідним знавцем фламандського мистецтва доктором Гансом Вліге, та проведенням типологічних паралелей встановлено авторство Яна ван ден Гуке – відомого представника фламандського живопису кола П. П. Рубенса. Завдяки правильному прочитанню латинських написів у композиції твору та простеженню смислового зв'язку між міфологічними розповідями про язичницьких пророциць-сивіл і накладенням їх на християнські ідеї щодо їхніх пророцтв розкрито сюжет, що зумовило зміну назви картини на «Сивіла Кумська». Запропоновано датувати картину між 1630 і

ІСТОРИЯ

1637 роками, оскільки в цей антверпенський період художник створив декілька серій із зображенням сивіл.

Ключові слова: атрибуція, алегорія, авторство, сивіла, порівняльний аналіз, стилістика, типологія, фламандське мистецтво.

В поле атрибуционного исследования взято живописное произведение из собрания Львовской национальной галереи искусств «Аллегорическая фигура женщины с книгой», традиционно приписываемое творчеству Абрагама Янсенса. Путём сравнительного анализа картины с другими известными произведениями этого художника, хранящимися в ведущих музеях Европы, его авторство отрицается. Но путем сопоставлений, опираясь на характеристику, данную ведущим исследователем фламандского искусства доктором Хансом Влиге, и проведением типологических параллелей определено авторство Яна ван ден Хуке – известного представителя фламандской живописи круга П. П. Рубенса. Благодаря правильному прочтению латинских надписей в композиции произведения и прослеживанию смысловой связи между мифологическими рассказами о языческих пророчицах-сивиллах и нанесением их на христианские идеи относительно их прорицаний был раскрыт сюжет, что обусловило изменение названия картины на «Сивилла Кумская». Предложено датировать картину между 1630 и 1637 годами, так как в этот антверпенский период художник создал несколько серий с изображениями сивилл.

Ключевые слова: атрибуция, аллегория, авторство, сивилла, сравнительный анализ, стилистика, типология, фламандское искусство.

The painting «Allegoric figure of a woman with a book» which was traditionally attributed to Abraham Janssens has been taken as the attribution research object. By means of comparative analysis of this painting with the other famous pictures created by this artist which are kept in the leading museums his authorship is denied. On the other hand using comparison based on the characteristics worked out by the leading connoisseur of Flaemish Art Dr. Hans Vlieghe and by drawing typological analogy the authorship of Jan van den Hoecke – an outstanding representative of Flammish painting P. P. Rubens' circle. Due to correct decoding of the Latin inscriptions in the picture composition and analyzing semantic connection between mythological stories about pagan sybilas and comparing them with Christian ideas relating to their prophets, the plot of the picture has been discovered. The research resulted into the changing of the title of the picture «Sybill of Cum». It has been suggested to date the painting back to 1630–1637 because during this Antwerpen period the artist painted several series with the picture of sybilas.

Keywords: attribution, allegory, authorship, sibylla, comporative analysis, stylistic, typologiy, Flammish art.

УДК 7.071.1(439+477)(092)

УКРАЇНА ПРОСПЕРА ГОРСЬКОГО (до 200-річчя з дня народження художника)

Володимир Цитович

Стаття є першим в українському мистецтвознавстві дослідженням та інтерпретацією творчості польсько-українського художника Проспера Горського (1813–1888), що була віднесена польською художньою критикою XIX ст. до «української школи» в польській літературі.

Ключові слова: Проспер Горський, Україна, польська література, «українська школа», козак, козакофільство, хлопоманія, графічні твори, ілюстрації, Браницькі, Біла Церква, гротеск.

Статья является первым в украинском искусствоведении исследованием и интерпретацией творчества польско-украинского художника Проспера Горского (1813–1888), которая была отнесена польской художественной критикой XIX в. к «украинской школе» в польской литературе.

Ключевые слова: Проспер Горский, Украина, польская литература, «украинская школа», казак, казакофильство, хлопомания, графические произведения, иллюстрации, Браницкие, Белая Церковь, гротеск.

The article is the first study and interpretation of the art of Polish-Ukrainian artist Prosper Gorsky (1813–1888) in Ukrainian art history. His art has been defined by Polish art critics before as «Ukrainian school» in Polish literature.

Keywords: Prosper Gorsky, Ukraine, Polish literature, «Ukrainian school», kossak, kossakophilia, «hlopomania», graphic works, illustrations, Branytskis, Bila Tserkva, grotesque.

«Jeżeli komu z was wypadnie kiedy zawadzić o Żytomierz, to tam nad skalistemi brzegami pięknego Teterowa, wśród gór porośniętych lasem, w miejscach najsamotniejszych, a przecież ulubionych przechadzek mieszkańców, spotkacie postać tak wydatną, tak charakterystyczną, że się mimowolnie zainteresować będziecie musieli. Tego człowieka jużście spotykali w mieście na ciasnych zaułkach, otoczonego kupą dzieci i uliczników, poufale z niemi rozmawiającego, wypytującego się o coś siwobrodego żebraka, długo targującego się ze straganiarką o tłustych policzkach. Co może robić w tem towarzystwie ów człowiek?... W jego myślących oczach, które topi badawczo w każdego przechodnia, jest coś cechującego artystę, coś co człowieka studyjującego typy od razu zwiastuje. I nie omyliliście się: to malarz, ale malarz-poeta, artysta duszą i ciałem – to Prosper Gorski. Strój jego niezwykły, niby kozaczy, burka na plecach niedbale zarzucona, siwa barania czapka na głowie, latem skrzydlaty kapelusz słomiany. A i postawa ze strojem harmonizująca: czoło pogodne, myślą promienne, na ustach uśmiech nawpół szyderski i słodki zarazem, a strzępiasty wąs na dół zwieszony, wszystko w nim charakterystyczne, wszystko najtajniejsze gusta i upodobania jego wiernie maluje» [15].

Цей уривок зі статті Тадеуша Єжи Стецького (*Tadeusz Jerzy Stecki*), датованої 1869 роком – єдиний відомий нам портрет (на жаль, тільки словесний) художника Проспера Горського (1813–1888). Якщо у

XIX ст. про нього згадували в польській періодиці, то у XX, а тим більше у XXI ст. його творчий спадок був майже забутий. Отже, не дивно, що на одному з аукціонів йому були приписані твори Станіслава Гурського (*Górski Stanisław, 1887–1955*) – художника іншої епохи й характеру творчості [12]. В останні 100 років твори П. Горського, імовірно, не публікувалися. Тим часом, у 2013 році виповнилося 200 років із дня народження художника, і саме цьому ювілею присвячено статтю. В основу її покладено шість графічних творів П. Горського з приватного зібрання, уперше досліджених автором 2008 року, ще до їх реставрації.

Короткі відомості про художника і стислий опис малюнків на початку 2013 року були опубліковані в Інтернеті за ініціативою передостанніх власників [8]. Утім, цей опис є не тільки поверховим, але й містить істотні фактологічні та смислові вади. Згідно з наданою ними інформацією, малюнки походять з маєтку Браницьких у Білій Церкві, пограбованого після жовтневого перевороту 1917 року. Сьомий аркуш (III, 2) ¹ придбаний теперішнім власником на одному з «блошиних» ринків Парижа.

Поляк за національністю, Проспер Горський жив у Правобережній Україні, і без урахування цих обставин неможливо зрозуміти його творчість.

ІСТОРІЯ

У 1764 році було ліквідовано гетьманську українську державу, а в 1795-му – Річ Посполиту. Після повстання 1830–1831 років шляхта Правобережної України примусом позбавлялася маєтків і частково русифікувалася. Отже, спільне нещастя сприяло зближенню колишніх гнобителів і гноблених.

У правобережній Україні в середовищі польської інтелігенції виникли нові рухи, що були опозиційними до суто аристократичних гасел повстання, яке зазнало поразки. Це насамперед «балагульство», ознаками якого було братання шляхти із селянами, мода на народні звичаї, манери, селянський одяг. Практично одночасно виникло «козакофільство» – захоплення образом українського козака, переважно уявним і декоративним. Ідеться насамперед про створення шляхтою у своїх маєтках міліцейських загонів «двірських козаків», і навіть (з ініціативи Михайла Чайковського) – козацьких полків на зразок Запорізької Січі в Туреччині. З початку 1850-х років ці рухи поступово еволюціонують у радикальніший і демократичніший визвольний рух – «хлопоманство». Хлопомани визнавали історичну несправедливість пригнічення українських селян («хлопів»), сповідували ідеї історичної спокути (у вигляді опікування українською мовою та освітою селян), релігійної толерантності й скасування кріпацтва. Хлопоманський рух мав на меті відновлення незалежної Польської держави в кордонах 1772 року, за умови рівноправ'я народів (зокрема українців) у її складі. Напередодні польського повстання 1863 року він значною мірою був поглинений польським політичним рухом. Водночас відносно невелика частина хлопоманів на чолі з Володимиром Антоновичем перейшла на позиції питомо українського народництва – українофільства.

Згадані суспільно-політичні тенденції й рухи справили значний вплив на польську літературу й історичну науку, насамперед на українських пограничних землях. Так виникла «українська школа» в польській літературі.

Першоосновою школи стала діяльність аристократичних літературних са-

лонів, а також літературного гуртка в Кременецькому ліцеї. Першим її твором вважається поема Антонія Мальчевського (*Antoni Malczewski*, 1793–1826) «Марія. Українська повість» (1825), у якій вперше в польській літературі постав образ України як унікальної, не схожої на інші, країни. Школа послідовно пройшла стадії романтизму (1820–1840-ві рр.), реалізму (кінець 1840-х – 1860-ті рр.), позитивізму (1860–1890-ті рр.). Існування школи було тривалишим за суспільні рухи, що її породили: занепад школи відбувся лише на початку ХХ ст., після революції 1905–1907 років і Першої світової війни, що дали полякам надію на відродження Речі Посполитої власними силами. «Історичне значення “української школи” в польській літературі ХІХ ст., – зазначає С. Баженова, – полягає в тому, що, незважаючи на розбіжності в поглядах її авторів на минуле і дійсність України, саме її представники вперше побачили і відкрили для європейської цивілізації, у першу чергу польському суспільству, світ України з її історією, культурою, самобутністю та ментальністю, обґрунтували і запропонували визнати український народ самодостатньою нацією, його право на свободу і державність. У такому плані ця школа ще в ХІХ ст. торувала шлях до порозуміння, добросусідства, економічного, політичного і культурного співробітництва між Україною і Польщею» [1, с. 29].

Безумовно, балагульство, козакофільство та хлопоманство не могли оминати Проспера Горського. Проте, з урахуванням того, що в його творчості значне місце посідали ілюстрації до літературних творів (а з деякими авторами він був знайомий особисто), ще за життя художника він був віднесений польськими критиками до «української школи» в польській літературі [11].

Проспер Горський (*Prosper Gorski*)² народився 1813 року в Лисцянах (*Liściany, Łysianka, Lisianka*) Київської губернії (нині – смт Лисянка в Черкаській обл.), у родині лікаря Антонія і Маріани з Плутув (*Plutów*) Горських; помер 1888 року в Житомирі. Ще малою дитиною Проспер прохав матір малювати для нього всілякі предмети, а потім самозабутньо копіював ці малюнки. Батько

ВОЛОДИМИР ЦИТОВИЧ. УКРАЇНА ПРОСПЕРА ГОРСЬКОГО...

виховував хлопчика по-спартанськи й загартовував його волю, виводячи вночі, у хуртовину чи бурю, у степ. У дванадцять років його було віддано до школи отців Василіан в Умані, яку він закінчив з відзнакою 1830 року.

Юнак готувався до вступу до Віленського університету, однак у той самий рік в Онуфріївцях (*Onufryjówcy*) (нині, імовірно, – смт Онуфріївка в Кіровоградській обл.) у помісті Бежинських (*Bierzyński*) він познайомився з давнім приятелем свого батька – архітектором і художником Антонієм Гаєвським (*Antoni Gajewski*). Усебічно обдарований Гаєвський був бажаним гостем у шляхетських маєтках і магнатських палацах України, де він перебудовував палаци, проектував костели, розплановував англійські сади, малював портрети. Ця зустріч визначила подальшу долю хлопця. Гаєвський уподобав молодого Горського, навчив його основам малюнка й живопису. Запрошений до двох уманських родин викладати малювання, Гаєвський передоручив цю справу Горському, а сам поїхав далі, проте невдовзі помер у маєтку Красицьких (*Krasicki*) у Кристинувці (*Krystynówce*, нині – м. Христинівка Черкаської обл.). Після Умані Проспер переїздить до Волинського воєводства у Бухрин (*Buhryn*, нині – с. Бугрин Гоцанського р-ну Рівненської обл.)³, де навчає малюванню дочку Грушецьких (*Gruszecki*). З родиною Грушецьких він відвідав різні куточки України, а також Варшаву. У Бухрині він багато читав, малював квіти.

Далі Проспер переїхав у Рижанувку (*Ryżanówka*, нині – с. Рижанівка Звенигородського р-ну Черкаської обл.) до панів Чарковських (*Czarkowski*), де протягом двох років навчав малюванню їхню дочку. Навідувався він і до невеликого батьківського маєтку у Водзяниках (*Wodzianiki*, нині – с. Водзяники Звенигородського р-ну Черкаської обл.).

Після кількох років учителювання Горський оселився в Житомирі, де залишився до кінця життя. Мешкав він у приятелів, родичів піаніста й композитора Юліуша Зарембського (*Juliusz Zarębski*, 1854–1885). Житомирський період життя

Горського позначений міцною дружбою з письменником Олександром Грозою (*Aleksander Groza*, 1807–1875), який склав життєпис художника.

К. Данилович-Стжельбицький у щотижневнику «*Wędrowiec*» за 1900 рік дає яскраву поетичну характеристику творчості Горського:

«Był to artysta, którego ołówek dał szeregi żywych i barwnych ilustracji do życia tej przepięknej Ukrainy, typu groźnych zaporozców, którzy aż w Stambuł pogromy nieśli, to znów wkuwając w pamięć ludzi pokoleń dzisiejszych ginące sylwetki broda, tych lirników stepowych, co przy teorbanch, wśród stosów płomienych, pod daleki tentent i rzenie tabunów, dawne dzieje drżącym śpiewali głosem.

1 cała poezya, cała tęsknota i czar Ukrainy, długie, smętne dumki kozackie, melancholia i nostalgia stepów bezkresnych, śpiewy czumaków, echa wiekowe z kurhanów nocami idące, wszystko to znalazło w duszy Prospera Gorskiego oddźwięk i stroiło ołówek jego na ton lutni kozackiej.

W malarstwie naszym Gorski zajmuje miejsce nader charakterystyczne i odrębne, a jeśli potomność zapomniała o nim, z tem większą skwapliwością śpieszymy jej przypomnieć tego artystę.

Jeśli może być malarz-etnograf, artysta, który zachowując swobodę natchnionego polotu, stają się opisywaczem swego szczepu, – to takim był niewątpliwie Prosper Gorski.

Szumki, dumki, przysłowia, gadki, legendy, przeszłość historyczna Ukrainy – wszystko służyło mu za temat do prac, które jeśli nie posiadały najwybitniejszych cech artystycznych w rysunku czy kolorycie, miały natomiast niezaprzeczony charakter i wybitne miejscowe piętno.

Jak Bohdan Zaleski, Czajkowski, Szewczenko czy Gogol, był Prosper Gorski badaczem zwyczajów i obyczajów Ukrainy i rysunki, które po nim zostały, są niemal ilustracjami dzieł tych poetów i pisarzy...

Życie Prospera Gorskiego zbiegło całe na ukochanej Ukrainie, a było to życie ciche, bez zgiełku i rozgłosu...

Był to człowiek cichy, skromny, wstydlivy i czuły. Poezyę lubił namiętnie, a czytając ukraińskich poetów lub słuchając smętnych piosenek ludowych, nieraz zalewał się łzami» [11].

Існують певні проблеми з датуванням розглянутих у статті творів Горського,

ІСТОРИЯ

оскільки лише твори 1830-х–1840-х років мають авторські дати.

Найраніший з них створено в період учителювання художника (III, 1). Це – натюрморт з букетом садових квітів у циліндричній вазі на кам'яній підставці, що має авторський напис «*Przez Prospera Gorskiego. 1837 r.*». Мистецтво квіткового натюрморту набуває найвищого розвитку в Голландії у XVII ст. (насамперед як утілення релігійно-філософської категорії *Vanitas*). У XVII–XVIII ст. квітковий акварельний натюрморт був тісно пов'язаний також з науковою творчістю природознавців (Марія Сибілла Меріан, Карл Лінней), а в 1810–1840-х роках – з панівним у той час стилем бідермаєр (Ф. Вальдмюллер, Ф. Толстой), до якого належить і твір Горського.

Натюрморт виконано з любов'ю і ретельністю – на бежевому папері, тонким заливанням акварельних фарб із плавними переходами, зі світлоносним білильним лесуванням.

У 1845 році в Букрині було створено малюнок олівцем «*Княжна Францішка Вишневецька обороняє замок Вишнівця*» (нині, імовірно, Збаразького р-ну Тернопільської обл.) (III, 2). Княжну зображено на спостережному майданчику фортеці, ймовірно, поруч зі своїм літнім батьком. Профільний обрис її постаті – у латах, зі списом, з піднесеною в руці шаблею – свідчить про рішучість дати відсіч ворогу, і почасти асоціюється з образом Орлеанської Діви. Одне з багатьох володінь роду Вишневецьких (фортеця у Вишнівці) неодноразово зазнавало нападів татар, було зруйноване і відбудоване. Серед польської шляхти (до XVII ст. включно) відома лише одна княжна Вишневецька з ім'ям Францішка – на прізвище Тарло за чоловіком (*Franciszka Wiśniowiecka-Tarło*, (?–1690), яка була донькою Конstantи (Костянтина) Кшиштофа Вишневецького (*Konstanty Krzysztof Wiśniowiecki*, 1633–1686). Проте не має достатніх підстав вважати, що саме її зображено на малюнку, який, імовірно, є ілюстрацією до невідомого нам сюжету з польської літератури XIX ст.

1850 роком датується створений у тій самій техніці «*Козак Браницьких*» (*Kozak*

Branickich) (III, 3). Твір є узагальненим романтизованим образом «двірського козака» із загонів приватної міліції у маєтках польських магнатів XVIII–XIX ст. Аркуш має півциркульне завершення, що видається майже симетричним до зображеного завороту дороги. Перед поворотом на мить спинається козак на рудому коні, під копитами якого ще не осів пил, а з ніздрів виривається пара, і кидає грізний погляд у бік глядача. Постать вершника подано з нижньої точки зору, на тлі високого неба з білими хмарами і сільського краєвиду. Зображений він у підперезаному червоним пасом синьому каптані й білих шароварах, у високій смушевій шапці з червоним верхом, з-під якої звисає на груди оселедець, з канчуком у руці. У просвіті кінських ніг ефектно проглядається краєвид: хлібне поле з постатями двох селян, дерев'яна церква, хати й комори, сивоволосий прочанин біля придорожного хреста і далі – селянка з маленьким сином, що йдуть босоніж дорогою. Отже, романтичний образ козака сполучений тут з ідилічними подробицями сільського життя, яке він покликаний захищати. Подібний за композицією аркуш роботи П. Горського, датований 1839 роком, – «*Двірський*⁴ *козак*» (*Dworski Kozak*), що експонувався 1925 року на виставці в Києві [16, с. 52]⁵.

Образ волелюбного і безстрашного козака⁶ посідає чільне місце в польській літературі української школи, оскільки після втрати незалежності Польщі він підтримував у поляків надію на віднайдення волі. Важливу роль у цьому явищі відіграло поширене уявлення про єдине сарматське походження поляків, литовців та українців (на мапах і у творах гуманістів XVI–XVII ст. назвою «Сарматія» позначали території України та Польщі), згідно з яким козак успадкував кращі риси воїна-сармата. Ще далі пішов у своїх історичних студіях Вацлав Жевуський, який на підставі арабських джерел виводив походження польської шляхти й українського козацтва з чотирьох арабських племен, які за два тисячоліття до Різдва Христового мігрували у Північно-Східну Європу.

«Степ – кінь – козак – морок – одна дика душа» («step – koń – kozak – ciemność –

ВОЛОДИМИР ЦИТОВИЧ. УКРАЇНА ПРОСПЕРА ГОРСЬКОГО...

jedna dzika dusza») – у цій романтичній формулі України, виведеній А. Мальчевським у «Марії», волелюбний козак посідає центральне місце. Зокрема, полякам імпонувало уявлення про військове братерство вільних і рівноправних козаків (Ю. Залеський сприймав Запорізьку Січ як величезний чоловічий монастир зі справедливими правилами). Водночас у польській літературі козак подекуди наділявся рисами бунтівника і розбійника, що було спричинене, зокрема, складними польсько-українськими відносинами протягом XVII–XVIII ст. Адже значну роль у Коліївщині – найкривавішому повстанні українського селянства – відіграли саме двірські козаки, що походили переважно з селян. Наведені вище позначення «морок» і «дика душа» у сприйнятті більшості поляків є констатацією темної, архаїчної сторони України. Найбільш прямолінійно цю думку, як протиставлення «цивілізованих» поляків «диким» українцям, висловив письменник доби позитивізму Генрик Сенкевич. Проте навіть консервативно налаштовані поляки визнавали етнічну й культурну унікальність українців. Українофіли пішли далі: М. Чайковський вважав козацтво окремим слов'янським племенем, Я. Чинський вбачав у погіршенні відносин з козацтвом причину занепаду Польщі, а Т. Падура і В. Жевуський мріяли про відновлення козацької січової держави у союзі з відродженою Польщею.

Яскраво романтичний *Kozak Branickich* сприймається як узагальнювальний образ України з козацтвом як її духовним стрижнем. Постає козака подібна до скульптурного пам'ятника, проте не в звичному сенсі нав'язування пам'яті, а констатації її первісної присутності у свідомості народу. Техніка твору позначена безперечною майстерністю: зображення побудоване різноманітними (аж до дрібної пуантелі на зображенні обличчя) штрихами частково локальних кольорів, розрахованих на їх оптичне змішання.

В ілюстрації П. Горського до вірша Ю. Залеського «Гонець» (II, 1) подано синкретичний образ сармата-шляхтича-козака. Малюнок вдало передає пружний ритм вірша, тричі підкреслений рефреном: «Далі! О! далі...». Правиця сивого літньо-

го вершника притиснута до грудей – жест, що є позначенням цілеспрямованого руху як молитви. Видається символічним, що цей малюнок опублікований у щотижневнику «Wędrowiec» (укр. – «подорожній, пілігрим»), який видавався у Варшаві у 1863–1906 роках. Гонець-пілігрим у довгих перегонах за незалежність Польщі.

Юзеф Богдан Залеський (*Józef Bohdan Zaleski*, 1802–1886), найяскравіший польський поет української школи, у своїх творах щиросердо й проникливо висловлював любов до України:

I mnie matka-Ukraina,
I mnie matka swego syna
Upowiła w pieśń u łona...
(«Duch od stepu», 1836).

Особливий патріотизм Ю. Залеського, який народився в с. Богатирка на Київщині, стає зрозумілим з його родоводу. Його прадід був «зозуличем» – українським хлопчиком-сиротою, якого виховали в Січі запоріжці, і для якого, згідно з прислів'ям, Степ став батьком, а Січ – матір'ю.

До цієї групи малюнків можна віднести також зображення бородатого чоловіка з чалмою на голові (II, 2). Це – портрет Вацлава (Венцеслава) Северина Жевуського (Ржевуського) (1784–1831, пол. – *Wacław Rzewuski*, фр. – *Wenceslas Seweryn Rzewuski*, нім. – *Graf Wenzelslaus Rzewuski*), еміра Тадж-ель-Фахр Абд-ель-Нішан (араб. – «Увінчаний Славою, Золотобородий»), «отамана Ревухи» – «мандрівника, орієнталіста, коняра, поета, художника, музиканта, борця за державне відродження Речі Посполитої, українофіла», який «поєднував у собі ідентичності поляка, бедуїна та українця, але не був сприйнятим у середовищі, з якого вийшов – шляхти» [7]. Згодом, це зображення повторює більш ранній живописний портрет Жевуського роботи невідомого автора. Цей малюнок Горського не входить до складу досліджуваної колекції і відомий лише з репродукції. Утім, на особі портретованого, який став найяскравішим утіленням особистості у європейському романтизмі, і водночас – чи не найрадикальнішим українофілом серед поляків, варто спинитися докладніше ⁷.

ІСТОРИЯ

Якщо перша за часом створення група творів П. Горського становить лінію майже чистого романтизму, то в подальшому, відповідно до еволюції української школи, переважають сцени з народного життя й ілюстрації до прозових творів реалістичного спрямування. Порівняно з ранніми роботами, стилістика і техніка пізніх творів художника вирізняється більшою свободою і драматичністю вираження. Домінуючою технікою стає малюнок олівцем насиченого чорного тону, подекуди динамічний, без відриву олівця від поверхні паперу. Водночас колір стає стриманішим, а фарбовий шар – прозорішим і локально акцентованим.

Особливе місце у творчості художника займає образ старого українського селянина-діда (п. *dziad*). На одному з малюнків він, одягнений в обдерту свитку, стоїть на тлі похмурого краєвиду, біля старого дерева, що майже засохло, проте у відчайдушному пориві викинуло зелені паростки (II, 3). На другому (опублікованому як гравюра з акварелі Горського) він зображений на тлі паркану в образі сивого незрячого жебрака у супроводі хлопчика-поводиря (II, 4). За ними розкинувся краєвид – степ і далекі пагорби, придорожній хрест, козацький загін, що виникає на дорозі в сяючій куряві (чи може, в уяві сліпого?). Він пильно дивиться на нас незрячими очима, оживляючи нашу пам'ять і гідність. Безперечно, цей образ має архетипове значення, уособлюючи пращура, духа-охоронителя народу. Недарма польське й білоруське слово *dziady*, яке асоціюється насамперед з поемою Міцкевича, є позначенням народного культу предків.

Наступні два малюнки – ілюстрації до творів польських письменників – представників «української школи». Перша з них – до поеми «Вечорниця» («*Wieczornica*», зі збірки «*Legendy*», 1843) католицького богослова й письменника Ігнаці (Ігнація) Головінського (*Ignacy Hołowinski*, 1807–1855) (III, 5). Професор богослов'я в Київському університеті, ректор римсько-католицької Духовної академії в Санкт-Петербурзі (з 1842 р.), митрополит римсько-католицьких церков у Росії (з 1852 р.) – Головінський був також талановитим письменником і заснов-

ником «петербурзької котерії» (польської літературної групи, лояльної до російської влади). Збірка «*Legendy*» неодноразово перевидавалася, зокрема в перекладі англійською, російською та чеською мовами. «Вечорниця», подібно до інших «Легенд», має моралізаторське забарвлення. Дівчину, яка налаштувалася на вечірку, марно відмовляли від цього батьки, а згодом – старий перехожий: «Не слухай, дитинко / во рога зі серця – / приведе зрадливо / горе до порогу / ...і заплачеш потім, / не зваживши мене»⁸ (саме ці рядки польською мовою наведені в авторському напису під малюнком). Однак дівчина на дослухалася порад, отже пізнала гріх, і весілля її розладналося. І знову їй, засмученій, зустрівся той самий старий, який дорікнув їй за непослух. «Біс мене спокусив», – спробувала вона виправдатися, але старий миттєво прийняв свій справжній образ нечистого, наочно аргументувавши хибність такого виправдування: «Скидаєте на біса / вашої волі хибу, / виправдання не варте / нічогісінко на Суді». Закінчується легенда словами: «Дівчина перехрестилась / проте нечистий – у сміх; / Хрест його не відгонить / якщо в серці – гріх». Тут нечистий виступає як неперевершений лицемір і демагог: адже він спокушає людину не лише словами, а насамперед тонким навіюванням.

Ілюстрація виконана олівцем насиченого чорного тону й акварельними фарбами, подекуди із застосуванням білила. Техніка малюнка поєднує легке світлотіньове штрихування з окресленням деталей безперервним нервовим рухом олівця, у який делікатно вплітаються кольорові штрихи і плями. Як і в більшості графічних творів Горського, на поверхні аркуша залишаються вільні поля, а границі малюнка, з урахуванням окремих деталей, пом'якшені.

Дівчина, одягнена у святкове українське вбрання, поспішає до переправи на дальній берег річки, до хати, біля якої обнімаються пари. Вона пурхає як метелик; її настрою відповідають пташки, що цілуються на гілочці; проте над її головою висить яблуко пізнання, а біля ніг непомітно проповзає змія, який колись звабив Єву. Романтично-легковажній красуні проти-

ставлений потворний, страшний і водночас комічний образ літнього перехожого з дерев'яною ногою, який намагається приховати свої справжні риси: недобрий погляд близько посаджених вузьких очей, злу посмішку, яку він затуляє рукою з довгими кігтями, вовчі вуха й рогоподібні прикраси на капелюсі.

У цьому малюнку (як і в деяких інших) ми стикаємося із суттєвою ознакою стилістики зрілої творчості Горського – гротеском. А. Іваницький [6] пов'язує генезу гротеску з потягом людини до єдності зі своїм природним, земляним-материнським началом, – потягом, сполученим водночас із жахом та сміхом (як спробою подолати цей жах). Сергій Яковенко [10, с. 272] трактує у подібному сенсі (як уособлення підсвідомого, темного боку буття людини) вже згадану формулу Мальчевського з його «Марії» («Степ – кінь – козак – морок – одна дика душа»), яка почасти ілюструє амбівалентне сприйняття України поляками, що поєднує непоборний потяг з певним відчуттям жаху.

Беручи за орієнтир творчість великих майстрів гротеску – Гофмана та Гоголя, треба відзначити, що Горський у своєму архаїчному гротеску (пов'язаному, зокрема, з українською і польською демонологією) стоїть значно ближче до Гоголя. Утім, на відміну від Гоголя з його демонізацією переважно жіночого начала (відьми, русалки), у Горського вона поширюється переважно на чоловічі образи, у той час як жіночі виступають радше як жертви.

Другий малюнок є ілюстрацією до повісті Юзефа Крашевського «Уляна» (1842) (III, 6).

Юзеф Ігнаці (Ігнацій) Крашевський (*Józef Ignacy Kraszewski*, 1812–1887), найплідніший письменник в історії польської літератури, на відміну від І. Головінського належав до демократичного крила української школи. У 1847–1858 роках він жив у Житомирі й особисто був знайомий з П. Горським. Повість «Уляна» – трагічна історія кохання заміжньої кріпосної української селянки до її пана, польського шляхтича Тадеуша. Любов Уляни є беззастережно жертвовною, натомість Тадеуш виявляє психологічну нездатність любити. Малюнок,

виконаний чорним олівцем і злегка підфарбований білилом та блакитною гуашшю, ілюструє момент, коли охоплений своєю пристрастю Тадеуш опиняється на порозі Улянової хати. По нижньому краю малюнка рукою Горського відтворено цитату з повісті: «*Panicz! Panicz! Ja nie jestem taka, jak myślisz!*». Далі за текстом повісті: «Це-то ваше кохання! – додала вона. – Це гірше ненависті». Попри те, що образ Уляни в повісті достатньо складний, в інтерпретації Горського він – однозначний, романтично-страдницький, і мало чим відрізняється від поданого у «Вечорниці». Тадеуш, зображений в контражурі на чорному тлі, набуває виразно демонічних, майже карикатурних рис. Техніка малюнка близька до попереднього, проте в ньому, з урахуванням нічного освітлення, досягнуто максимального тонального контрасту із застосуванням білила (освітлені обличчя і руки Уляни) та вельми щільного штрихування (особливо – морок за хатою).

Ілюстрацію до української приказки «Танцюй, ковалихо...» (III, 7) виконано в тій самій техніці, з обмеженим введенням кольору. При поверховому спогляданні можна угледіти в ній лише риси комічного або навіть оптимістичного: «Ця ілюстрація має цікавий і оптимістичний сюжет. Перед нами постає сцена з життя простої української сім'ї. Чоловік і дружина танцюють і веселяться» [8]. Утім, підігріті горілкою персонажі, що відчайдушно гопцюють у кузні, перебувають на шляху до архаїчного первня в людині, страх перед яким урівноважується введенням елементів комічного (у сцену в цілому і в постать коваля зокрема). Остання почасти суміщає в собі риси нечистого з «Вечорниці» і Тадеуша з «Уляни». Саме внаслідок поєднання жажливого й комічного сцена набуває гротескних рис. Текст приказки («Танцюй, ковалихо / Матері твоїй лихо! / Танцюй, не журись / Матері твоїй біс!») відтворений художником латиницею – спочатку на тлі вище постаті ковалихи, але потім щільно заштрихований автором і повторений біля нижнього краю.

Серед досліджених творів Горського особливе місце посідає малюнок зі сценою проведів рекрутів-селян (III, 4). Після лікві-

ІСТОРИЯ

дації в кінці XVIII ст. козацьких військ, кожна сільська громада в Україні повинна була виставляти рекрутів до російської армії. У рекрути зазвичай забирали хлопців з найбідніших родин, які не в змозі були відкупитися. Зважаючи на 25-річний термін служби солдатів, надії на їх повернення було небагато. На сільській дорозі біля хати зображені попарно з'єднані колодками (щоб не втекли дорогою) селяни у свитках і високих шапках, які з однаковим виразом плачу прощаються з матерями, дружинами і дітьми. Частина з них уже завантажили в повозку. Помітна певна застиглість, наче загіпнотизованість чоловіків, відсутність у них будь-якого налякання на спротив. Саме це змушує згадати шевченкові рядки «Село неначе погоріло, / Неначе люди подуріли...», і парадоксальним чином підсилює емоційний вплив цього значною мірою сюрреалістичного твору. Постаті в малюнку лаконічно підсвічені білим та жовтою фарбою, а їх статичність за контрастом підсилена динамічним вигином шляху на передньому плані.

Творчість П. Горського, за існуючою в Польщі традицією, розглянуто в статті передусім у контексті «української школи» в польській літературі XIX ст. Почасти це є виправданим, позаяк у період національно-визвольної боротьби (яка не припинялася в Польщі впродовж XIX ст.) у будь-якій національній культурі виняткового значення набуває саме література. Крім того, ілюстрації до літературних творів займають у спадку Горського значне місце. Утім, графічне мистецтво Горського все ж таки належить насамперед до категорії мистецтва **образотворчих**, подібно до того, як творчість Відорта – до музики, а Антоні Юзефа Ролле (*Antoni Józef Rolle*, 1830–1894) – до історіографії та етнографії. З огляду на це, на думку автора, доцільно було б диференційовано поширити поняття «українська школа» на вказані царини мистецтва й науки. Отже, логічнішим є віднесення творчості художника до української школи в польському образотворчому мистецтві.

Кілька слів про долю творчого спадку Проспера Горського. Художник українського пограниччя, у XX ст. він лишився поза увагою польських і тим більше – українських

радянських дослідників. Припускаємо, що в музеях і приватних збірках Польщі й України зберігаються невідомі загалу твори художника. На користь цього свідчить несподіване явлення «Козака двірського» 1839 року – твору Горського, який донедавна вважався втраченим. Можливо, серед цих творів є також ілюстрації до творів Шевченка, які згадуються в польських джерелах XIX ст. Отже, сподіваємося, що наша праця започаткує вивчення в Україні спадщини художника.

Своєрідність таланту Горського зумовлена кількома обставинами. По-перше, художник сформувався і творив на давніх українських землях, в ареалі щільного мешкання українського і польського народів. По-друге, життєві обставини (а можливо, і характер) не дали йому змоги отримати академічну освіту. Польські художні критики XIX ст., високо оцінюючи мистецтво Горського в цілому, водночас відзначали в його малюнках певні вади формотворення. Проте немає впевненості, що академічна освіта позитивно позначилася б на його непересічній творчій особистості. По-третє, артистичній натурі художника були притаманні чутливість та емпатійність, намагання якнайповніше осягнути і відтворити природу України й світовідчуття українського простолюду.

Глибоко відчуваючи українське буття, Горський – поляк за походженням – віддзеркалював його у своїй творчості відповідно до своєї екзистенції: дещо незвично для нас, драматичніше і навіть гротесково. Проте ця інтерпретація здатна запасти в душу, поглибити і збагатити наше уявлення про нас самих. Отже, творчість Проспера Горського правомірно розглядати в аспекті безперервного діалогу культур, а його самого вважати художником польсько-українським. «W historii... sztuki polskiej nazwisko Gorskiego nie zginie, a zapisze się trwale z przydomkiem zaszczytnym: malarza Ukrainy» [11].

Додаток

**Перелік відомих творів
Проспера Горського**

I. Згадані в літературних джерелах⁹:

Твори Горського були розпорошені по **приватних зібраннях** в Україні. У Житомирі їх власниками були

ВОЛОДИМИР ЦИТОВИЧ. УКРАЇНА ПРОСПЕРА ГОРСЬКОГО...

польські письменники А. Гроза, Ян Прусиновський, Ю. Крашевський. Після смерті Горського альбоми його малюнків забрала сестра художника Хіполітова Тарковська з Водзяник (*Hipolitowa Tarkowska z Wodzianik*).

Приватна збірка Яна Прусиновського:

Ілюстрації до поезій Б. Залеського:

1. *Luli. Syn wojewody*
2. *Tyleż tylko tyle*
3. *Serce ...twe kochanie, ta luba dziewczyna, choć wszystkich świat mi stanie, nie stanie za sy...*

Ілюстрації до українських прислів'їв:

4. *Nad syrotoju Boh z kałytoju*
5. *Pjanycia pjanyciu ...byt', ale doczki za nioho ne widast*

Збірка Музею Чапських у Кракові:

6. *Чоловік у тюрбані* (Вацлав Жевуцький). Папір, олівець
7. *Конашевич і Сагайдачний у Києві*. Папір, акварель. Підпис. 1849
8. *Шість українських жанрових сцен*. Папір, олівець, пастель

Збірка Кабінету малюнків Національного музею у Варшаві (*Gabinet Rysunków, Muzeum Narodowe w Warszawie*):

9. *Сцена в хаті* (ілюстрація до українського прислів'я). Папір, олівець, акварель
10. *По росі* (ілюстрація до вірша Б. Залеського). Папір, олівець
11. *Жебрак*. Папір, олівець
12. *Проект надгробка*. Акварель

Експонований на Виставці українського портрету в Києві (1925):

13. *Двірський козак*. Папір, гуаш, 39 x 32. Авторський підпис: *Przez Prospera Gorskiego. 1839 r.* [9]. Нині цей твір зберігається у фондах Національного музею Тараса Шевченка в Києві.

Місцезнаходження невідоме:

14. *Малюнок до Варіації на тему української думки композитора С. Вітвицького (*Witwicki*)* (1857, Лейпциг)
15. *Віньєтки до видання українських шумок Михаля Завадського (*Michał Zawadzki*)*
16. *Альбом с красвидами Житомира* (у 1879 р. подарований громадою міста Ю. Крашевському)
17. *Ілюстрації до творів Т. Шевченка, Б. Залеського, Ю. Крашевського*

II. Репродуковані в польській періодиці XIX ст.:

1. *Гонець*. Ілюстрація до вірша Б. Залеського [11, s. 464]
2. *Портрет Еміра Вацлава Жевуцького* [11, s. 466]
3. *Дід* [11, s. 461]
4. *Жебрак* [15, s. 147]

III. Сім творів із приватного зібрання (Україна):

1. *Квіти у вазі*. 1837. Папір, акварель, білито. 30 x 22,7, паспарту – 40 x 30,3. Авторський підпис

чорною тушшю внизу праворуч: *Przez Prospera Gorskiego. 1837 r.*

2. **Княжна Францішка Вишневецька обороняє замок Вишнівця**. 1845. Папір, олівець графітний. 30 x 22. Внизу – написи залізо-галовим чорнилом: *Xiężniczka Franciszka Wiśniowiecka w obronie zamku Wisniowca*; нижче – *Prosper Gorski w Bukrynje 1845*. Біля нижнього лівого кута – авторський підпис олівцем *Prosper Gorski*.

3. **Козак Браницьких**. 1850. Папір, акварель, білито. 31,5 x 28,1 (півциркульне завершення), паспарту – 45,8 x 34,5. Авторський підпис червоною фарбою вздовж нижнього краю: *Prosper Gorski 1850*. Авторський напис у нижній частині паспарту: *Kozak Branickich*.

4. **Проводи рекрутів**. Папір, олівець графітний, акварель. 30,5 x 40. Авторський підпис олівцем внизу: *Przerysował Prosper Gorski*.

5. **Ілюстрація до «легенди» І. Головінського «Вечорниця»**. Папір, олівець графітний, акварель, білито. 55,2 x 42,8. Авторський підпис олівцем унизу ліворуч: *Prosper Gorski*; праворуч – авторський напис: *Ty nie wierz [wiesz], o dziecko, / Że twe serce wróg, / Zawiedzie [Wprowadzi] zdradziecko, / Nieszczęście w twój próg. / ... / Łzy będziesz łać potem, / Ze [Bo] nie słuchasz mnie (*Wieczornica, legenda Hołowińskiego*). (У квадратних дужках – варіант правопису в друкованому виданні 1843 р.).*

6. **Ілюстрація до повісті Ю. Крашевського «Уляна»**. Папір, олівець графітний, акварель, білито. 42,5 x 53,5. Авторський напис олівцем уздовж нижнього краю: *Panicz! Panicz! Ja nie jestem taka, jak myślisz!*; вище – авторський підпис: *Prosper Gorski*.

7. **Ілюстрація до української приказки «Танцюй, ковалихо»**. Папір, олівець графітний, акварель. 55,7 x 43,5. Авторський підпис олівцем внизу праворуч: *Prosper Gorski*. Авторський напис первісно – вище постаті ковалихи, повторно – уздовж нижнього краю: *Tańcij Kowalycho / Materi twoj lycho! / Tańcij neżurys / Materi twoj bis!*

Примітки

¹ Тут і далі позначення в круглих дужках відсилає до номерів розділу та малюнка у «Переліку відомих творів Проспера Горського» в Додатку.

² Короткий життєпис Горського ґрунтується переважно на матеріалі статті К. Даниловича-Стжельбицького [11]. Прізвище художника транскрибується відповідно до української традиції (як і в інших польських призивіщах на -ki). У власних автографах художника і друкованих джерелах воно завжди відтворювалось як *Gorski* (а не *Górski*).

³ У статті К. Даниловича-Стжельбицького (а також у деяких пізніших джерелах) позначено саме *Buhryn*. Однак, зважаючи на те, що попереднє й наступне місцезнаходження Горського було в межах сучасної Черкаської області, його переїзд на значну відстань на північний захід викликає запитання. Можливо, мався на увазі *Bukryn* (Малий або Великий Букрин Черкаської обл.), який унаслідок друкарської помил-

ІСТОРИЯ

ки перетворився на *Buhryn*. Непрямим підтвердженням цього може бути напис *Prosper Gorski w Bukrynje 1845* на малюнку «Княжна Францішка Вишневецька обороняє замок Вишнівця» (III, 2). На жаль, відомості про географічну локалізацію маєтків Грушецьких знайти не вдалося.

⁴ «Двірський» – тобто «дворовий», «придворний».

⁵ Останнім часом з'ясувалося, що цей твір зберігається у фондах Національного музею Тараса Шевченка в Києві, де він експонувався в березні 2014 р. на виставці, присвяченій 200-річчю з дня народження Шевченка. Порівнюючи твори 1839 і 1850 років, маємо зазначити, що останній компонований щільніше (як у площині аркуша, так і за перспективою – дальній план наближений до переднього), насичений низкою деталей, відсутніх у більш ранньому варіанті (прочанин біля хреста, селянка з дитиною).

⁶ Використано матеріали про козакофільство з праці М. Брацької [2].

⁷ Послідовник учення Ж.-Ж. Руссо (з його апологією життя в «природному стані», на противагу депотичному суспільному ладу країн Європи), Вацлав Жевуцький водночас, завдяки впливу свого дядька Яна Потоцького (*Jan Nepomucen Potocki*, 1761–1815), був блискучим знавцем менталітету, звичаїв і мов народів арабського Сходу. Отже, з географічним напрямом своєї втечі від цивілізації Вацлав не вагався. Під час подорожі на Близький Схід (1817–1820) він справив на арабів надзвичайне враження (не в останню чергу – завдяки своїй рудій бороді). Проте справжню славу серед них він здобув, коли після дводенного виснажливого і, здавалося, безнадійного змагання пасажирів турецької фелюки із жадливою бурею, – вона майже одразу вщухла після його відчайдушного звернення до стихій Господнім іменем. Після цього епізоду він швидко був обраний еміром чотирнадцяти арабських племен. За цей час він викупив у бедуїнів 137 найкращих арабських скакунів, витративши на це значну частину свого статку і, зрештою, істотно поліпшивши рівень європейського конярства. Найціннішим з них був красень Обіят ель-Хомлу Неїди Кохаїлан, який походив по прямій лінії від коней зі стаєнь пророка Магомета.

Після повернення Вацлав оселився у своєму маєтку в Саврані (*Sawrań*) на південно-східному Поділлі (нині – смт Саврань Одеської обл., при злитті річок Савранки й Південного Бугу). Мешкаючи у наметі, він захоплювався східною музикою і поезією, у той час як понад 70 арабських коней (решту він мусив віддати за борги) паслися у створеній за його наказом штучній пустелі в околицях села. Зважаючи на те, що топонім *Саврань* відомий з XIV ст., дещо містичною (як і майже все пов'язане з Ревухою) видається наявність стародавнього міста під тією самою назвою (*Sawrań*) у Сирії, на відстані 22 км від міста Алеппо, у якому знаходилася штаб-квартира Вацлава під час його подорожі. Можливо, саме цей збіг назв, серед іншого, дав Вацлаву підстави вважати козаків нащадками арабських племен. Своїх двірських козаків, які називали його «отаман Ревуха – Золота борода», він уважав духовно близькими до бедуїнів. Місце останніх, що були для Ревухи

уособленням «природного життя», поступово зайняли українські селяни, душа яких розкривалася в чудових піснях і думках. Недруги Вацлава (а їх було багато серед шляхти) доповіли про ці неподобства Миколі I, який жорстко відреагував насамперед на «золоту бороду» як небезпечний прояв нонконформізму, і наказав Ревусі її поголити. Після цього Ревуха вирішив, що без бороди арабське вбрання йому вже не пасує, і замінив його козацькою свиткою. Дещо «провокативну» роль у новому самоусвідомленні Ревухи зіграло його знайомство з польськими поетами-українофілами Ю. Залеським та Т. Пандурою. Разом з поетом і композитором Тимком (Томашем) Падурою (*Tomasz Padura* або *Padurra*, 1801–1871) та віденським торбаністом Грицьком (Григором) Відортом (*Grzegorz Widort*, 1764–1834) Ревуха заснував у Саврані український народний хор та капелу торбаністів-бандуристів, почав складати українські думи, деякі з яких (про Кармалюка і самого Ревуху) стали серед українців народними й виконуються досі [3]. Спілкувався він тепер винятково українською мовою, й останньою його любов'ю була українська селянка.

Під час польського повстання 1830–1831 років Ревуха очолив козацький загін, який виступив на арабських конях з його власного заводу. Зраджений місцевою шляхтою, він загинув 14 травня 1831 року в нерівному бою з російською армією біля Дашкова на Вінничині. Як і життя Ревухи, його загибель цілком відповідала духові романтизму: оскільки його тіло не було знайдене, одразу виникло кілька легенд з цього приводу. За однією з них, Ревуха на арабському коні попрямував до Аравійської пустелі. Популярність Ревухи на Сході була настільки великою, що згодом знайшлися самозванці, які видавали себе за Золотобородого еміра. Ревуху досі пам'ятають на арабському Сході: у 2012 році було започатковано польсько-катарський проект дослідження та факсимільного видання на чотирьох мовах (включаючи арабську) унікального тритомного рукопису Вацлава Жевуцького з Національної бібліотеки у Варшаві «*Sur les chevaux orientaux et provenances de Races Orientales*» з його власноручними чотирмастами малюнками. Рукопис Вацлава дивом зберігся після пограбування царським урядом його маєтку та знищення фашистами частини збірки Національної бібліотеки.

Використано матеріали статті В. Окаринського [7] та біографічного оповідання В. Домонтовича (В. Петрова) [5].

⁸ Переклади з польської фрагментів тексту «Вечорниць» – автора статті.

⁹ Список творів цього розділу складено з використанням джерел, зазначених у переліку літератури [4; 13; 16; 17].

Література

1. *Баженова С. Е.* Проблеми історії та культури України в історико-краєзнавчих і художніх творах представників «української школи» в польській літературі 1820–1890-х років : автореф. дис. ... д-ра іст.

ВОЛОДИМИР ЦИТОВИЧ. УКРАЇНА ПРОСПЕРА ГОРСЬКОГО...



Квіти у вазі. 1837. Папір, акварель, білило

ІСТОРИЯ



Козак Браницьких. 1850. Папір, акварель, білило:
а – загальний вигляд, б – авторський підпис

ВОЛОДИМИР ЦИТОВИЧ. УКРАЇНА ПРОСПЕРА ГОРСЬКОГО...



Козак Браницьких (продовження): в – фрагмент



Княжна Францішка Вишневецька
обороняє замок Вишнівця. 1845.
Папір, олівець графітний



Ілюстрація до повісті
Ю. Крашевського «Уляна».
Папір, олівець графітний, акварель, білило

ІСТОРИЯ



Проводи рекрутів. Папір, олівець графітний, акварель



Ілюстрація до української приказки «Танцюй, ковалихо».
Папір, олівець графітний, акварель

ВОЛОДИМИР ЦИТОВИЧ. УКРАЇНА ПРОСПЕРА ГОРСЬКОГО...



Ілюстрація до «легенди» І. Головінського «Вечорниця».
Папір, олівець графітний, акварель, білило

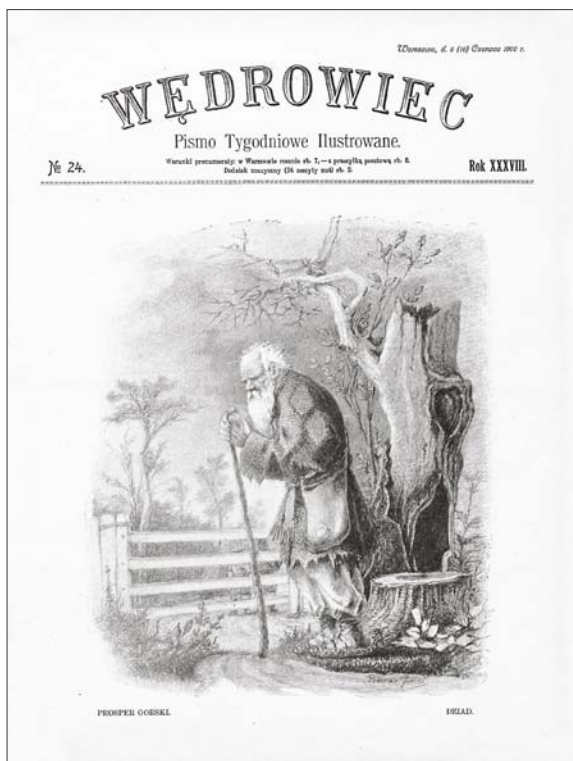
ІСТОРИЯ



Гонець. Ілюстрація до вірша
Б. Залеського



Портрет Еміра Вацлава Жевуського



Дід



Жебрак

ВОЛОДИМИР ЦИТОВИЧ. УКРАЇНА ПРОСПЕРА ГОРСЬКОГО...

наук / Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича ; Баженова Стефанія Едуардівна. – Чернівці, 2010. – 35 с.

2. Брацка М. В. Дискурс козацтва в поезії «української школи» польського романтизму : автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.01.05 / М. В. Брацка ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2005. – 20 с.

3. Виконавча традиція співців-музик 18 – початку 20 ст. Володимир Кушпет (торбан, кобза). – 2002. – CD 1–2.

4. Горский, Проспер Антонович // Художники народов СССР. – М., 1976. – Т. 3. – С. 134.

5. Домонтович В. «Ой поїхав Ревуха по морю гуляти» // Домонтович В. Самотній мандрівник простує по самотній дорозі. – К., 2012. – С. 41–59.

6. Іваницький А. І. Гоголь и Гофман: гротеск и его преодоление // Вторые Гоголевские чтения. Н. В. Гоголь и мировая культура. Сборник докладов. – М., 2003. – С. 167–180.

7. Окаринський В. «Емір» Вацлав Ржевуський (Жевуський) (1784–1831) на тлі польсько-українського романтизму (До 180-річчя загибелі) / Володимир Окаринський // Україна–Європа–Світ : міжнародний збірник наукових праць. – Тернопіль : ТНПУ, 2011. – Вип. 8. – С. 182–203.

8. Проспер Горський – открытие года в живописи 19 века [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://ekomik.ru/magazine/others/10518-prosper-gorskij-iskusnyj-xudozhnik-19-veka-unikalnmye-foto-kollektsii-ego-risunkov.html/>.

9. Щербаківський Д., Ернст Ф. Український портрет. Виставка українського портрету 17–20 ст. / Данило Щербаківський, Федір Ернст. Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка. – К., 1925. – С. 52.

10. Яковенко С. Вигнання з «дому» природи: «Серце пільми» Джозефа Конрада і польська традиція / Сергій Яковенко // Питання літературознавства : науковий збірник. – Чернівці, 2009. – Вип. 77. – С. 271–279.

11. Daniłowicz-Strzelbicki K. Prosper Górski / K. Daniłowicz-Strzelbicki // Wędrowiec. – 1900. – Pólr. I. – S. 465–466.

12. Gorski Prosper (Ukrainian 1813–1888). Portrait of a Man. Portrait of a Young Girl [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.icollector.com/PROSPER-GORSKI-Ukrainian-1813-1888-Por_i5346677.

13. Gorski Prosper // Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana. – Warszawa, 1900. – Т. 25. – С. 456.

14. Holowiński X. J. Legendy // Legendy / zebrał X. I. Holowiński. – Wilno, 1843. – S. 14–20.

15. Stecki T. J. Malarz-poeta i malarz-literat. Prosper Górski, jego charakterystyka i akwarele / Tadeusz Jerzy Stecki // Tygodnik ilustrowany. – Warszawa, 1869. – Pólr. II. – S. 146.

16. Szczawińska E. Gorski Prosper // Słownik artystów polskich. – Warszawa, 1975. – Т. 2. – С. 408–409.

17. Śnieżko A. Gorski Prosper / Aleksander Śnieżko // Polski słownik biograficzny. – 1959. – Т. 8. – С. 318–319.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Стаття є першим в українському мистецтвознавстві дослідженням та інтерпретацією творів художника-графіка «українського пограниччя» Проспера Горського (1813–1888). Творчість його спорадично висвітлювалася в польських джерелах ХІХ ст., проте залишається невідомою в українському мистецтвознавстві ХІХ–ХХІ ст. Об'єктом дослідження стали насамперед сім нещодавно виявлених рідкісних творів художника, переважно з художнього зібрання білоцерківського маєтку графів Браницьких.

Творчість П. Горського розглянуто за існуючою в Польщі традицією – у контексті «української школи» в польській літературі ХІХ ст. Однак, на думку автора, у подальшому було б доцільним виділити окремі «українські школи» також в інших царинах польської культури ХІХ ст. – історичній науці, музиці, образотворчому мистецтві тощо.

У статті наведено біографічні дані про художника, запозичені переважно з польської періодики ХІХ ст. Автором встановлено історичні й літературні джерела низки його творів, проаналізовано особливості їх образності й стилістики (зокрема, риси гротеску), а також окремі технологічні ознаки і технічні прийоми їх створення.

Виходячи з аналізу наявних матеріалів, відзначено, що «українська школа» (зокрема, творчість П. Горського) є яскравим прикладом тісної і плідної взаємодії двох слов'янських культур, а Проспера Горського можна правомірно вважати польсько-українським художником.

Ключові слова: Проспер Горський, Україна, польська література, «українська школа», козак, козакофільство, хлопоманія, графічні твори, ілюстрації, Браницькі, Біла Церква, гротеск.

ІСТОРИЯ

Статья является первым в украинском искусствознании исследованием и интерпретацией произведений художник-графика «украинского пограничья» Проспера Горского (1813–1888). Творчество его спорадически освещалось в польских источниках XIX в., однако остается неизвестным в украинском искусствознании XIX–XXI вв. Объектом исследования в первую очередь стали семь недавно найденных редкостных произведений художника, преимущественно из художественного собрания белоцерковского поместья графов Браницких.

Творчество П. Горского рассмотрено в соответствии с существующей в Польше традицией – в контексте «украинской школы» в польской литературе XIX в. Однако, по мнению автора, в дальнейшем было бы целесообразно выделить отдельные «украинские школы» также в других областях польской культуры XIX в. – исторической науке, музыке, изобразительном искусстве и т. п.

В статье приведены биографические данные о художнике, заимствованные из польской периодики XIX в. Автором определены исторические и литературные источники ряда его произведений, проанализированы особенности их образности и стилистики (в частности, элементы гротеска), а также отдельные технологические признаки и технические приемы их создания.

Исходя из анализа имеющихся материалов, отмечено, что «украинская школа» (и, в частности, творчество П. Горского) является ярким примером тесного и плодотворного взаимодействия двух славянских культур, а Проспера Горского можно правомерно считать польско-украинским художником.

Ключевые слова: Проспер Горский, Украина, польская литература, «украинская школа», казак, казакофильство, хлопомания, графические произведения, иллюстрации, Браницкие, Белая Церковь, гротеск.

The article is the first study and interpretation of the works by graphic artist of «Ukrainian borderland» Prosper Gorsky (1813–1888) in Ukrainian art history. His art has been referred to sporadically in Polish sources of the XIX century, but is not known to Ukrainian art history of the XIX–XXI centuries. The object of our research is firstly seven rare works of the artist, recently discovered mostly in the art collection of the dukes Branytskis, that was kept in their mansion in Bila Tserkva.

The art of Prosper Gorsky is studied according to the Polish tradition in the context of «Ukrainian school» in Polish literature of the XIX century. Although the author suggests that it would be relevant in the future to define separate «Ukrainian schools» in other areas of Polish culture of the XIX century as well – in historical science, music, art etc. The article provides the biographical data about the artist, which was borrowed from the Polish sources of the XIX century. The author discovers historical and literature background of the set of the artist's works, analyzes peculiarities of their imagery and stylistics, specifically grotesque qualities, and also special technological features and technics.

It is highlighted that «Ukrainian school» and specifically the art of Gorsky is a unique example of a close interaction of two Slavic cultures and Prosper Gorsky may be legitimately defined as a Polish-Ukrainian artist.

Keywords: Prosper Gorsky, Ukraine, Polish literature, «Ukrainian school», kossak, kossakophilia, «hlopomania», graphic works, illustrations, Branytskis, Bila Tserkva, grotesque.

УДК 725.1(477-25)“1934/1937”

УРЯДОВИЙ ЦЕНТР У КИЄВІ (1934–1937): ІСТОРІЯ БУДІВНИЦТВА

Олександр Костючок

У статті проаналізовано причини, які завадили повністю реалізувати проект урядового центру в Києві в 1934–1937 роках.

Ключові слова: урядовий центр, Радянська Україна, знищення пам'яток архітектури.

В статье сделан анализ причин, которые помешали полностью реализовать проект правительственного центра в Киеве в 1934–1937 годах.

Ключевые слова: правительственный центр, Советская Украина, уничтожение памятников архитектуры.

The reasons causing the failing of full realization of the government center project in 1934–1937 are researched in the article.

Keywords: government center, Soviet Ukraine, destroying of architecture monuments.

Існує низка праць, присвячених конкурсам проектів урядового центру, руйнуванню архітектурного ансамблю Михайлівського Золотоверхого монастиря та демонтажу фресок і мозаїк зі стін собору XII ст. Так, Ю. Коренюк досить повно висвітлив взаємозв'язок питання створення урядового центру в Києві (виникнення ідеї побудови, конкурси проектів) та історії Михайлівського Золотоверхого собору (демонтаж і подальша доля цінних зразків монументального живопису собору, знищення архітектурної пам'ятки) [5]. Б. Єрофалов-Пилипчак проаналізував проекти урядового центру [4]. Т. Геврик розглянув ідею урядового центру в Києві у контексті імперської політики московського керівництва щодо України. На його думку, руйнування пам'яток українського народу було одним з виявів знищення спротиву українців радянському ладу, фінальним актом захоплення більшовиками влади у столиці України і легітимізації цього захоплення [1]. Б. Черкес здійснив аналіз проектів урядового центру як рушія у формуванні архітектури соціалістичного реалізму в Україні [22].

Проте дослідники не ставили за мету виявити причини, що не дозволили повністю реалізувати схвалений ЦК КП(б)У проект урядового центру та гальмували будівництво споруди Ради Народних Комісарів УСРР. Завдання нашої статті – заповнити цю прогалину.

На думку багатьох істориків, рішення більшовицьких вождів перенести столицю

з Харкова до Києва стало фатальним для багатьох визначних пам'яток історії та культури міста Києва. Особливо ця адміністративна зміна вплинула на пам'ятки релігійного культу. Мало хто з високопоставлених радянських чиновників України знав про майбутнє перенесення столиці. Як свідчать документи, перший заступник народного комісара освіти УСРР, член ЦК КП(б)У А. Хвиля та завідувач відділу культури й пропаганди ленінізму ЦК КП(б)У, член ЦК КП(б)У М. Кіллерог навіть не замислювалися над можливістю зміни адміністративно-політичного статусу Харкова. У вересні 1933 року вони наполегливо працювали над питаннями розвитку культури Харкова – тогочасної столиці УСРР. Зокрема, ці партійці просили П. Постишева та С. Косіора надати приміщення для Всеукраїнської картинної галереї [7, арк. 35–36].

Проте на початку 1934 року зміни відбувалися швидко. На засіданні Політбюро ЦК КП(б)У від 18 січня 1934 року було ухвалено рішення, яке мали оголосити на пленумі ЦК КП(б)У і XII з'їзді КП(б)У – перенести столицю УСРР з Харкова до Києва [9, арк. 14]. Те, що вказівка для КП(б)У перенести столицю була надіслана з вищої інстанції та мала виконуватися негайно, засвідчує відсутність будь-яких планів організованого переведення установ з Харкова до Києва і навпаки. Спеціальну урядову комісію для здійснення цих заходів створили лише 21 січня 1934 року. Очолив комісію В. Балицький – повноважний представник

ІСТОРИЯ

ОДПУ в УСРР і голова ДПУ УСРР (з липня 1934 року – народний комісар внутрішніх справ УСРР), член Політбюро ЦК КП(б)У [9, арк. 55]. Терміни були дуже стислими – до осені 1934 р. [9, арк. 14]. Під час перенесення столиці виникла низка складних для вирішення питань. Насамперед вони полягали в нестачі житлового фонду для розміщення співробітників наркоматів та установ, які мали переїхати до Києва. За підрахунками членів підкомісії при урядовій комісії з переїзду столиці, кількість переселенців-службовців без сімей сягала 6 тис. осіб. А щоб розмістити їх з сім'ями в Києві, потрібно було 9 тис. кімнат [8, арк. 69–70]. Збудувати нові помешкання для всіх приїжджих у такі терміни виявилось для комуністів нереальною справою, тому такий варіант навіть не згадувався в документах. Побудова квартир мала стати тільки додатковим засобом вирішення зазначеного питання. Планувалося надбудувати поверхи у придатних для цього будинках. Вважалося, що це допоможе пом'якшити напругу з житловим забезпеченням і передусім дозволить звести капітальне житло зі значним заощадженням коштів. Аби вирішити цю проблему, тимчасово заселяли готелі, дачні та санаторні будинки. Практикувалося також «ущільнення» мешканців (звільнено близько 1500 кімнат), перенесення закладів і підприємств за межі Києва і, як зазначено в радянських документах, «очистка від неблагонадійного елемента», що дозволило звільнити близько 500 кімнат [8, арк. 70]. Навіть після всіх проведених заходів проблема залишалася актуальною. Так, після розпуску урядової комісії в жовтні 1934 року, заступник голови РНК УСРР І. Шелехес вказував на невирішеність житлового питання та вичерпання ресурсу помешкань для ущільнення мешканців. Тому він пропонував здійснити виселення «нетрудового елемента» в кількості 5–10 тис. осіб [3, арк. 73–77]. Отже, питання нестачі житла сприяло максимальному використанню наявної площі, оберігаючи від зносу споруди, у тому числі монастирські, у період, коли реалізація проекту урядового будівництва була особливо актуальною.

Відрізок часу від прийняття рішення про перенесення столиці УСРР до Києва до квітня 1935 року був особливо драматичним для архітектурного середовища міста, оскільки існувала реальна загроза відомим пам'яткам. Так, у довідці від 2 квітня 1934 року про підготовку переїзду ЦК КП(б)У до Києва, складеної для С. Косіора та П. Постишева, повідомлялося: щоб звести житловий будинок на 60 квартир, закріпили ділянку на подвір'ї Софійського собору та розпочали завозити матеріали для будівництва на подвір'я. Помешкання призначалися для співробітників ЦК КП(б)У і ЦК ЛКСМУ, а проект мала виконати проектувальна установа «Гражданпроект». Водночас повідомлялося про нестачу і цих приміщень для забезпечення потреб. Тому автор довідки, член урядової комісії з переїзду столиці, завідувач оргвідділу ВУРПСу (Всеукраїнської ради професійних спілок) І. Златопольський просив додаткових асигнувань з резервів, передбачених для нового будівництва [8, арк. 20–21]. Тобто пропонувалося збільшити розмір будинку, що неминуче призвело б до знищення щонайменше декількох споруд архітектурного ансамблю Софії Київської. Але цим планам, на щастя, не судилося зреалізуватись.

Після перенесення столиці до Києва, значним ускладненням, на думку більшовиків, стала відсутність будівель, придатних для розміщення Наркоматів і ЦК КП(б)У, РНК УСРР. У контексті її вирішення і з'явилась ідея зосередити ці установи в одному місці – на урядовому майдані.

Проблемою реалізації цієї ідеї опікувалася урядова комісія з переїзду столиці. У її складі 22 січня 1934 року створили підкомісію, яка серед своїх повноважень мала визначити ділянки для нового будівництва [8, арк. 67]. 28 січня підкомісія виїхала до Києва. Там вона працювала до 4 лютого 1934 року. У роботі підкомісії взяли участь члени урядової комісії М. Михайлік (член ЦК КП(б)У) і К. Горлинський (член ревізійної комісії КП(б)У). Вони пропрацювали тільки два дні – 29 і 30 січня. Решту часу, внаслідок відсутності значної частини членів підкомісії, роботу виконували

ОЛЕКСАНДР КОСТЮЧОК. УРЯДОВИЙ ЦЕНТР У КИЄВІ (1934–1937): ІСТОРІЯ БУДІВНИЦТВА

Письменний (можливо, це був Письменний Яків Вульфівич – керуючий справами, начальник відділу кадрів НКВС УСРР) та Л. Ахматов (кандидат у члени ЦК КП(б)У) разом з апаратом секретаріату урядової комісії і фахівцями Народного комісаріату господарства УСРР (далі – Наркомгоспу). 29 січня відбулася нарада за участю представників Київського архітектурно-планувального управління (далі – АПУ), київських і харківських спеціалістів. На цьому засіданні було дано додаткові вказівки щодо пошуку попередніх варіантів місць розташування урядового центру [8, арк. 67–80].

Було підготовлено 5 проектів місць розташування цього центру, які презентували на нараді 31 січня. У нараді взяли участь представники Київської міської планової комісії, архітектурно-планувального управління, київські фахівці відповідного профілю і представники Наркомгоспу. Учасники рекомендували поглибити розробку трьох проектів: 1-й – від казарм понтонного батальйону до Іподрому, 2-й – Липки, 3-й – Михайлівський монастир [8, арк. 73–80] ¹. 18 лютого район Софіївського майдану і Михайлівського монастиря рішенням Політбюро ЦК КП(б)У взято за основу будівництва центральних установ [9, арк. 97]. 27 березня 1934 року члени Політбюро прийняли рішення знести Михайлівський монастир [9, арк. 162] ².

Ставлення вищої еліти УСРР і СРСР до проекту урядового майдану позначене нестійкістю і мінливістю, характерною для становища самих партійців. Як показують подальші події, самі вони не могли знати, що на них очікує. Крім цього, партійні функціонери були переобтяжені різними питаннями: сільське господарство, виконання розпоряджень ВКП(б), культура, політичні цькування справжніх і вигаданих опонентів – «контрреволюціонерів, націоналістів, троцькістів, дворушників» тощо. А на будь-які дії необхідно було отримати схвалення керівництва ВКП(б). Тож через перелічені обставини питання зведення урядового центру не було остаточно вирішене у 1934 році. Воно весь час змінювалося під впливом політичної кон'юнктури, забаганок партійної еліти, фінансових ускладнень то-

що. Це питання було актуальним доти, доки його підтримували у ЦК ВКП(б) у Москві.

У першій половині 1934 року більшовицька верхівка УСРР форсувала будівельні роботи. Проте рішення знести Михайлівський Золотоверхий собор викликало хвилювання серед радянської і зарубіжної інтелігенції. Щоб зняти цю напругу, Політбюро ЦК КП(б)У постановою від 11 квітня 1934 року створило комісію на чолі з М. Поповим, В. Балицьким та В. Затонським. Головне завдання комісії полягало у встановленні історико-художньої цінності й організації заходів, необхідних для зняття найцінніших фресок та мозаїк [10, арк. 14]. Науковцям дали час дослідити пам'ятку ³ і зняти з її стін найцінніші зразки монументального живопису.

Згідно з постановами Політбюро, довідками підрозділів апарату ЦК КП(б)У, роботи з проектування, розчистки місця будівництва мали розпочатися до кінця 1934 року [8, арк. 20]. Проте замовники будівництва не сформували одразу прообраз майбутнього урядового центру. Навіть на стадії проектування забаганки республіканського керівництва були непослідовними та складними для реалізації. У лютому 1934 року вимагалось, щоб під час розробки були взяті до уваги норми протиповітряної оборони [9, арк. 97]. Щоб скоротити терміни створення проекту, було вирішено не оголошувати конкурс на його спорудження [8, арк. 20] ⁴. Незабаром «вожді» більшовицької України додають нові обов'язкові елементи до свого задуму. Так, 31 травня 1934 року на засіданні Політбюро ЦК КП(б)У було запропоновано розмістити в майбутньому урядовому центрі пам'ятник В. Леніну. Постамент мав розташовуватися між будинками РНК УСРР і ЦК КП(б)У на місці Михайлівського монастиря [10, арк. 86]. Проте передбачався конкурс проектів пам'ятника, що міг затримати розгортання активного будівництва. Як видно з проектів урядового центру, поданих на конкурс, весь ансамбль (пам'ятник Леніну, урядові споруди) мав стати органічним цілим, його не можна було розривати на окремі частини. Щоб вирішити це питання, було оголошено конкурс на весь

ІСТОРИЯ

урядовий комплекс. Отже, збільшувалася кількість проектів, що вимагало більших витрат сил та часу – це також спричинило затримку будівництва.

Високопосадовці УСРР спочатку не мали чіткого уявлення про майбутню будову. Лише наприкінці жовтня 1934 року викристалізувалися основні об'єми площі, місце розташування об'єктів, їхня висотність тощо. Цілком імовірно, що існували певні взірці, які наслідували партійці УСРР. Архітектори мали дотримуватися зазначених параметрів під час розроблення проектів. Планування вирішили доручити архітекторам В. Весніну, О. Щусеву, Д. Чечуліну, І. Жолтовському, групі архітектора К. Алабяна, П. Альошину, В. Рикову, Я. Штейнбергу, В. Заболотному, Ф. Олейнику [3, арк. 68–69]. Однак у червні 1935 року було змінено параметри об'єктів майбутнього будівництва. Основну вісь площі урядового центру змістили на 5 м праворуч. Ширина площі збільшувалася зі 130 м до 180 м. Будинки РНК УСРР, ЦК КП(б)У мали розташовуватися на відстані 90 м одна від одної [12, арк. 50]. Ці коригування параметрів були не остаточними – навіть після прийняття варіанта Й. Лангбарда до реалізації у проект вносили зміни (стосовно фундаментів тощо) [13, арк. 165; 17, арк. 104–106].

Поворотним моментом у забудові Києва став генеральний план реконструкції Москви, підписаний 10 липня 1935 року секретарем ЦК ВКП(б) Й. Сталіним і головою РНК СРСР В. Молотовим. У ньому було сформовано загальні риси забудови Москви⁵, що слугували зразком планування соціалістичної архітектури міст СРСР. План було затверджено в середині липня, але навіть його розроблення вплинуло на проектування й забудову Києва. Так, 27 квітня 1935 року Політбюро ЦК КП(б)У дало вказівку АПУ розпочати розроблення генерального плану столиці УСРР. Схему планування створювали в АПУ, згодом її мали обговорити фахівці з Ленінграда та Москви. Політбюро хотіло розглянути основні пропозиції щодо загальної схеми до 1 червня 1935 року. Партійці наказали розробити генеральний план до грудня

1935 року [11, арк. 56]. 29 липня 1935 року керівники УСРР затвердили склад комісії ЦК КП(б)У і РНК УСРР для розгляду питань планування та реконструкції Києва [12, арк. 112–113]. Поява генерального плану Москви могла зупинити реалізацію проектів, створених у 1934–1935 роках, оскільки 10 липня 1935 року забудову цього періоду визнали невпорядкованою та хаотичною [6, арк. 116]. Здійснення всіх будівельних проектів Києва мало б зупинитися до появи затвердженого плану реконструкції.

Проект урядового майдану був складовою частиною всієї реконструкції Києва. А затвердити генеральний план реконструкції мали ЦК ВКП(б) та РНК СРСР. Передбачалося, що на затвердження план мали подати у грудні 1935 року – лютому 1936 року [6, арк. 2–9].

Як впливає з подальших дій, у генеральному плані було узгоджено місце розташування урядового центру. Цілком імовірно, що в цьому проекті урядовий центр утворював доміанту Києва. Процес планування, щонайменше, міг затримати реалізацію проекту на кілька місяців⁶. Але швидкість схвалення проекту Будинку уряду на початку 1936 року⁷ дає підстави вважати, що у планах спорудження урядового центру не здійснювалося радикальних змін, а за основу взяли попередні напрацювання.

Серед головних чинників, що вплинули на хід будівництва урядового майдану, слід виокремити геологічні особливості території. Геологічна розвідка здійснювалася у 1934–1935 роках. Документи свідчать, що перше і друге буріння мали завершені цикли дослідження території. Такі повторювання були зумовлені «халатністю» під час виконання та невпорядкованістю робіт, поганим зберіганням документів здійснених досліджень, що їх виконували профільні організації. Також згадувався низький професійний рівень виконавців розвідок (фіксувалося вимірювання «на око») [6, арк. 95–99]. Після 1935 року геологічні розвідки, обробка матеріалів здійснювалися ретельніше, що пояснювалося процесами зсуву ґрунтів. У 1935 році повідомлялося про небезпечні ділянки Києва, серед яких були: Боричів Тік⁸, спуск вулиці

ОЛЕКСАНДР КОСТЮЧОК. УРЯДОВИЙ ЦЕНТР У КИЄВІ (1934–1937): ІСТОРІЯ БУДІВНИЦТВА

Революції⁹. Є підстави вважати, що попередження про небезпеку керівництво УСРР взяло до уваги – до геологічних досліджень та консультацій з будівництва запрошувалися висококваліфіковані фахівці з Москви (професори Дмоховський та Келдиш, інженери Ротерт і Руднік) [13, арк. 165]. Очевидно, це також вплинуло на затримку будівельних робіт. Ці розвідки скоригували проекти споруд. Так, вирішили влаштувати глибокі фундаменти¹⁰, полагодити штольні та все дренажне господарство, зменшити до 45 м відстань між будинками ЦК КП(б)У та РНК УСРР [13, арк. 165–166; 17, арк. 104–106]. Ці корективи внесли зміни і у вартість будівель – фінансові витрати з реалізації проекту збільшилися. Це також могло вплинути на припинення зведення урядового центру. Як впливає з документів, фінансування здійснювалося переважно з бюджету УСРР. Будівництво мало республіканське значення, оскільки ним опікувалися органи влади УСРР¹¹. Тобто реалізація проекту не була серед стратегічних завдань керівництва СРСР. У 1935 році з-поміж господарських проблем Києва, які слід було терміново вирішити, провідники Радянської України на перші 3 позиції поставили: реконструкцію водопостачання і каналізації Києва; створення електротеплової бази; побудову гідротехнічних споруд (боротьба зі зсувами і руйнуванням берегів). Зведення урядових будинків ЦК КП(б)У і РНК УСРР було на п'ятій, передостанній, позиції. Тож навіть у республіканських масштабах спорудження даного комплексу не було головною метою. «Лідери» українських більшовиків планували реалізувати свій задум за 4–5 років [6, арк. 2–9].

Крім цього, керівництво УСРР зіткнулося з багатьма проблемами, що походили з її сателітного статусу. Комуністи УСРР без згоди ВКП(б) не могли затвердити на посаді члена уряду Радянської України [10, арк. 98]. Щоб використати дзвони як брутхт для промисловості, керівники КП(б)У мали звернутися за дозволом до Москви [21, арк. 31, 32]. Витрати бюджету УСРР контролювалися ВКП(б). Так, аби добудувати приміщення музею

Леніна в Києві вартістю 1 млн крб за невикористані кошти бюджету УСРР, С. Косіор і П. Любченко мали звернутися за дозволом до РНК СРСР¹² [18, арк. 100]. Така фінансова залежність істотно впливала на будівництво.

У 1934–1935 роках жодних будівельних робіт не здійснювалося. У лютому 1934 року на зведення будинків ЦК та РНК планувалося надати 10 млн крб [9, арк. 119–120]. Ці кошти мали бути використані для проектних робіт, розчищення території, завезення матеріалів. Але, як показує хід спорудження, цих коштів не дали, бо в документах згадуються тільки геологічні роботи та завезення будматеріалів [8, арк. 20]. Відомо, що в 1934 році не виконувалося навіть розчищення території для будівництва урядового майдану. Такий хід подій пов'язаний з нестачею коштів, з тим, що ресурси спрямували в інші галузі господарства. Так, у червні 1934 року РНК УСРР видало постанову про скорочення витратної частини бюджету на 1934 рік. Витрати скоротили на 53,196 тис. крб. Гроші спрямовували на стимулювання (у документі названо «санування») легкої і важкої промисловості [10, арк. 167]. У 1935 році у спорудження будинку РНК вклали 4 200 тис. крб¹³ [12, арк. 101]. У 1936 році розпочалося зведення будинку РНК, на яке витратили 15 817 330 крб, за генеральним кошторисом на 1936 рік було витрачено 19 563 335 крб [15, арк. 206]. Для порівняння: на комунальне господарство Києва, яке у 1934 році радянські чиновники називали зношеним та таким, що не відповідало тогочасним вимогам, мали витратити 47 960 тис. крб¹⁴. У Харківській області в 1935 році за 15 млн крб (вартість будівельних робіт однієї споруди РНК) передбачалося звести річну кількість помешкань з житловою площею 50,1 тис. кв. м [12, арк. 190–195]¹⁵. Партиїні документи переконливо доводять брак коштів, спрямування ресурсів на інші цілі. За липень–серпень 1936 року вищі органи влади республіки видали чотири розпорядження про скорочення капіталовкладень у житлове будівництво, які сягнули 8,7 млн крб [15, арк. 76, 82, 121, 122]. Тому стає очевидним, що побудова однієї споруди з усього комплексу

ІСТОРИЯ

урядового майдану за 19 563 335 крб продемонструвала керівникам УСРР і СРСР колосальну витратність реалізації цього задуму. А оскільки будівництво не мало стратегічного, загальнодержавного значення, не дивно, що проект не було реалізовано повністю¹⁶.

Ознаки того, що керівники УСРР і СРСР змінили свою політику щодо побудови урядового центру, з'явилися ще в 1935 році. Так, частину коштів, призначених для зведення приміщення РНК УСРР, у сумі 1800 тис. крб, передали на спорудження будинку НКВС республіки [12, арк. 101]. Тобто стало очевидним, що повна реалізація проекту урядового центру знаходиться під сумнівом. У планах побудови важливих споруд у 1937–1938 роках згадується тільки знесення колишніх «присутственных» місць і зведення споруди наркомату юстиції [17, арк. 42–52; 2, арк. 2–8]. Проте навіть цей план не було реалізовано.

Документи свідчать: у найближчі 2 роки (1937–1938) на місці Михайлівського Золотоверхого монастиря не планували нічого будувати¹⁷ [17, арк. 42–52; 2, арк. 2–8]. Тому є всі підстави вважати, що руйнування Михайлівського Золотоверхого собору в серпні 1937 року стало продовженням запланованих радянською владою масових знищень пам'яток сакральної архітектури.

Отже, після переведення столиці УСРР до Києва у більшовицької верхівки радянської України виникла ідея побудувати урядовий центр. Але низка перепон завадила реалізації проекту. Головною причиною цієї невдачі стали величезні фінансові витрати на спорудження комплексу, який не вважали одним зі стратегічних об'єктів СРСР. Сателітний статус радянської України спричинився до того, що побудова урядового центру була можливою лише за підтримки ЦК ВКП(б). Забаганки партійної еліти УСРР щодо проекту урядового майдану, поява генерального плану реконструкції Москви, геологічні особливості місця зведення затримували розгортання будівельних робіт. Геологічні особливості ускладнювали і підвищували вартість будівництва. У 1937–1938 роках більшовики навіть не планували здійснення будівельних робіт

на місці Михайлівського Золотоверхого монастиря. Тож знищення собору в 1937 році стало результатом цілеспрямованої політики радянської влади, що передбачала нищення пам'яток сакральної архітектури.

Примітки

¹ Основні вимоги щодо місця розташування урядового центру були: розвиненість комунікацій і комунального господарства, мінімальна кількість зносів об'єктів, перспектива подальшого розростання, мальовничість місця [8, арк. 73–80]. Найкраще цим вимогам відповідав район Михайлівського монастиря.

² Зважаючи на колосальну залежність КП(б)У від ВКП(б), є всі підстави вважати, що знесення споруди мало б значний резонанс серед інтелігенції СРСР і за кордоном. Тому без санкції ВКП(б) жодних попередніх дій не могло бути.

³ У 1936 році науковці планували здійснити археологічні розкопки на місці будівництва урядового центру. На ці дослідження уряд Радянської України надав 10 тис. крб [16, арк. 11–14; 14, арк. 52]. Зазначені розкопки гальмували темпи робіт на об'єкті будівництва.

⁴ До 2 квітня 1934 року партійці доручили чотирьом харківським архітекторам розробити проект урядового центру, директор «Гражданпроекту» був відправлений у відрядження з метою «домовитися» [так у документі. – О. К.] з архітекторами О. Щусевим, Серафимовичем і Н. Троцьким. На будівельний майданчик завозилися матеріали, здійснювалися геологічні роботи. Урядова комісія опрацьовувала питання звільнення території монастиря, а також визначала плани і терміни зносу будівель [8, арк. 20].

⁵ Згаданий документ має суперечливі твердження, що засвідчує – у його розробленні брав участь партійні функціонери, які нічого не тямали в цій галузі: «ЦК ВКП(б) та РНК СРСР вважають, що при визначенні плану Москви необхідно виходити зі збереження основ міста, яке історично сформувалося, але з корінним його переплануванням шляхом рішучого впорядкування мережі міських вулиць та площ. Найважливішими умовами цього перепланування є: правильне розміщення житлових будинків, промисловості, залізничного транспорту та складського господарства, забезпечення міста водою, зменшення густоти населення та правильна організація житлових кварталів зі створенням нормальних, здорових умов життя міста» [19]. Аби зберегти основи історично утворених частин міста Москви та докорінно перепланувати її, мали застосувати нові методики переміщення будівель. Цей метод було використано, щоб змінити місцерозташування палацу генерал-губернатора у Москві, збудованого у 1782 році. Будинок перемістили на 13,6 м. Ідеологи генерального плану реконструкції продемонстрували уявну реалізацію цих планів у пропагандистському фільмі «Нова Москва», створеному 1938 року. (режисер О. Медведкін). У ньому показано знесення окремих

ОЛЕКСАНДР КОСТЮЧОК. УРЯДОВИЙ ЦЕНТР У КИЄВІ (1934–1937): ІСТОРІЯ БУДІВНИЦТВА

будинків та фізичне переміщення інших. Утопічність полягає в тому, що комуністи вважали можливим змінювати розташування будівель як завгодно.

⁶ Розпочати зведення урядового будинку за проектом Й. Лангбарда Політбюро ЦК КП(б)У наказало ще до затвердження генерального плану реконструкції Києва (січень 1936 р.). Але проект пов'язувався з генеральним планом реконструкції Києва. Тому є всі підстави вважати, що обговорення стало фактором затримки будівельних робіт [6, арк. 102–113].

⁷ У результаті проведеного конкурсу проектів споруд РНК УСРР та ЦК КП(б)У серед трьох розробок фіналістів (Й. Лангбарда, Д. Чечуліна, С. Григор'єва) перемогу здобув задум архітектора Й. Лангбарда. Це рішення було схвалене постановою Політбюро ЦК КП(б)У від 26 грудня 1935 року [13, арк. 10]. Проект Й. Лангбарда затверджено рішенням Політбюро ЦК КП(б)У 9 січня 1936 року. У постанові наказувалося негайно розпочати зведення Будинку уряду. Саме тоді з'явилася вимога до Київської міської ради встановити терміни очищення території будівництва, переселення мешканців, облаштування нового проходу для пасажирів фунікулеру [13, арк. 12].

⁸ Для укріплення цієї місцевості в 1935 році чиновники Києва просили 380 тис. крб [3, арк. 39–41 зв.].

⁹ Район сучасного Володимирського узвозу.

¹⁰ На одному із засідань технічної ради пропонувалося побудувати фундаменти глибиною до 16–17 м в районі Боричевого узвозу [17, арк. 104–106].

Будинок РНК УСРР зводився на місцевості з важкими для будівництва геологічними умовами – на місці давнього яру. Навіть така невелика будова, як Михайлівський Золотоверхий собор, просіла. Тому для спорудження необхідно було розробити оригінальний проект, який вирішив би проблему стійкості та міцності споруди. До розробки залучили видатних фахівців з будівництва. Згідно з проектом, було споруджено 160 бетонних стовпів, заглиблені на 30 м, зв'язаних між собою залізобетонною рамою. З погляду інженерії зведення будинку РНК УСРР було новаторським кроком та значним досягненням тогочасної радянської будівельної технології [1 б; с. 4–18].

¹¹ На відміну від багатьох підприємств всесоюзного значення розташованих на теренах УСРР, які підпорядковувалися союзним наркоматам.

¹² У 1936 році вони просили дозволити витратити із цієї суми на підготовчі роботи 200 тис. крб.

¹³ Ці гроші могли використати на підготовку ділянки під будівництво, завіз матеріалів тощо.

¹⁴ До переведення столиці УСРР до Києва в 1934 році на його комунальне господарство планувалося витратити 18 150 тис. крб [9, арк. 119–120]; річне асигнування системи охорони здоров'я УСРР на 1934 рік сягало 32 250 тис. крб [10, арк. 167]; видатки держбюджету УСРР у 1934 році становили 612 559 тис. крб. Тобто проектування і спорудження будинку ЦК КП(б)У 1936 року потребувало близько 3 % річного бюджету республіки 1934 року.

Необхідно звернути увагу на один нюанс радянської політики в зведенні грандіозних будівель. Ідеться про будинок НКВС УСРР, який після спорудження став осідком РНК УСРР. У дослідників може

виникнути питання – чи автор цієї статті правильно стверджує, що однією з основних причин припинення реалізації проекту урядового центру стала колосальна витратність, яка виявилася після спорудження одного будинку РНК УСРР? Можна навіть заперечити – різниця вартості будівель була незначною. Дійсно, документи показують, що вартість побудови комплексів РНК УСРР та НКВС УСРР за кошторисами, затвердженими РНК УСРР від 5 вересня 1936 року і 28 червня 1936 року відповідно була майже однаковою – понад 19 млн крб. кожна. Проте слід звернути увагу на деякі застереження, що виникають під час аналізу загальних кошторисів цих будівель. Вказані суми були не остаточними. Відомо також, що кінцева вартість спорудження будинку НКВС УСРР виявилася більшою. Так, кошторис будинку НКВС коригувався – витрати на побудову зростали. Наприклад, генеральний кошторис спорудження будинку НКВС УСРР постановою РНК УСРР від 28 червня 1936 року був затверджений у сумі 19 557 489 крб. [1 а]. Згідно з постановою РНК СРСР, будівельна контора НКВС УСРР здійснила на 1 січня 1937 року перерахунок кошторисів на незакінчені будівельні й монтажні роботи за новими цінами на матеріали і затвердила їх вартість на суму 768 4489 крб. Таким чином, після перерахунку кошторисів загальна вартість будівництва Будинку НКВС УСРР становила 20 192 889 крб. Однак повне облаштування будинку, враховуючи й непередбачене будівництво за окремими кошторисами (благоустрій, дорожнє будівництво й асфальтування під'їзду (240 тис. крб), автоматична телефонна станція (306,8 тис. крб), дворовий корпус (788 800 крб) та інші роботи (197 300 крб)), внесло корективи у вартість – сума зросла до 21 720,2 тис. крб. Фактична вартість будівництва на 1 січня 1939 року сягала 20 521,8 тис. крб. (враховуючи вартість дворового корпусу в сумі 679,9 тис. крб). Приблизна вартість незакінчених робіт, які не ввійшли до кошторису, становила 2500 тис. крб (загалом вартість робіт сягнула близько 23 млн крб).

Натомість фінансовий відділ УДБ НКВС склав загальний кошторис будівництва (включаючи дворовий комплекс), більший на 1 млн крб – 24 062, 8 тис. крб [1 а]. Незважаючи на різні дані кошторисів будівництва (коливання сягало близько 1 млн крб), переконуємося, що вартість спорудження будинку НКВС УСРР, вказана в постанові РНК УСРР від 28 червня 1936 року, була не остаточною. Такої інформації про будівництво будинку РНК УСРР не виявлено – кінцева вартість реалізації даного проекту з облаштуванням (наприклад, забезпечення інфраструктури тощо) невідома. Утім, наявні документи дозволяють порівняти затратність реалізації проектів будинків РНК УСРР і НКВС УСРР. Відомо, що кошториси цих будівель створювалися фактично синхронно (затверджено постановами РНК УСРР від 28 червня 1936 року (кошторис будинку НКВС УСРР) та 5 вересня 1936 року (будинку РНК УСРР)) – тобто ціни на робочу силу й будматеріали розраховувалися однаково. Кошториси розроблялися для інформування вищих органів влади, тому мали високу точність. Будівельні ро-

ІСТОРИЯ

боти обох об'єктів виконувалися майже одночасно. Документи засвідчують, що відбувалося перерахування вартості робіт, тому сума будівництва обох об'єктів мала зростати синхронно. До того ж вартість зростала через додаткові витрати – добудови, влаштування інфраструктури тощо. Значить, вартість двох об'єктів дорожчала через додаткові побудови, що не включалися до початкового кошторису. Тому для порівняння вартості будинків РНК УСРР і НКВС УСРР взято їх кошториси, затверджені відповідними постановами РНК УСРР від 28 червня 1936 року та 5 вересня 1936 року. На спорудження будинку НКВС УСРР передбачалося витратити 19 557 489 крб [1 а], на будинок РНК УСРР – 19 563 335 крб [15, арк. 206]. Отже, спорудження будинку РНК УСРР було дорожчим на 5 846 крб. Різниця у вартості – невелика. Тобто комуністична влада мала намір вкладати значні суми у споруди. Постає запитання – чому ж не було зведено споруду, симетричну за проектом до будівлі РНК УСРР?

Крім порівняння вартості будівництва, необхідно звернути увагу на об'єми споруд НКВС УСРР і РНК УСРР. Будівля РНК УСРР мала об'єм 100 000 куб. м [1 в, с. 20], будівля НКВС УСРР – 235 000 куб. м (у цьому об'ємі навіть не враховано дворовий корпус) [1 а]. Різниця в розмірах значна – будівля НКВС УСРР виявилася в 2,35 рази більшою, ніж будинок РНК УСРР. Але різниця у вартості спорудження не значна – лише 5 846 крб. Отже, спорудження будівлі НКВС УСРР виявилось набагато дешевшим, ніж будівлі РНК УСРР. Це ще раз підтверджує, що реалізація проекту урядової площі коштувала неабияких грошей – за аналогічні суми можна було побудувати значно більші споруди в інших районах Києва. Будинок РНК УСРР виявився затісним для республіканських органів влади – це підтверджує розміщення в ньому Обласного комітету КП(б)У.

¹⁵ У 1935 році в Донецькій області мали спорудити 42 тис. кв. м житлової площі вартістю 13,8 млн крб, у Дніпропетровській – 28,3 тис. кв. м за 9,5 млн крб [12, арк. 195, 197].

¹⁶ Серед причин припинення будівництва дослідники називають ліквідацію замовників будівництва, недоліки першої споруди (виявлені після її завершення), загальні містобудівельні прорахунки автора, зміну задумів верховного керівника радянської держави [5].

¹⁷ Будівництво споруди ЦК КП(б)У розпочалося у 1936 році, а Михайлівський собор знесли лише у серпні 1937 року. Цілком логічно, що Михайлівський собор слід було знести до зведення будинку ЦК. Тому що обидва об'єкти знаходяться дуже близько один від одного – підриєв собору, як це було здійснено у 1937 році, міг зашкодити будівлі ЦК. Імовірно, тут можливі тільки дві причини: перша – науковці говорили про потребу досліджувати собор, розбираючи його по цеглині. Тобто це був інший спосіб руйнування собору – розібрати споруду з метою її вивчення [20, арк. 21–22, 23]. Другим чинником могла бути нестача коштів у 1936 році.

Щодо часу знесення – у партійних документах є протокол засідання технічної ради, який встановлював дату повного закінчення інтер'єрних

та екстер'єрних робіт у будинку ЦК – серпень 1937 року [17, арк. 106]. Цілком можливо, що знищення собору було визначене часом закінчення робіт і підготовки переїзду партійного апарату у новозведену будівлю, бо Михайлівський Золотоверхий собор знищено у серпні 1937 року.

Література

1. *Геврик Т.* Втрачені архітектурні пам'ятки Києва / Т. Геврик // Пам'ятки України. – 1990. – № 1–3.

1 а. Акт здачі і прийому в експлуатацію новозбудованого будинку уряду УСРР в м. Києві 17 липня 1939 р. [Електронний ресурс]. – ЦДАВО України, ф. 2, оп. 7, спр. 79. – Режим доступу : http://www.archives.gov.ua/Sections/Kharkiv_70/photos_02.php.

1 б. Ансамбль Урядової площі в Києві // Архітектура Радянської України. – 1938. – № 7. – С. 4–18.

1 в. *Водопьянов А.* Будівництво будинку уряду // Соціалістичний Київ. – 1936. – № 1. – С. 20–21.

2. Доповідні записки, інформація РНК УСРР, телеграми союзних наркоматів про найближчі перспективи будівництва в м. Києві, забезпечення об'єктів будматеріалами. План капітальних робіт у комунальному господарстві м. Києва на 1936 р., 13.02.1936 р. – 15.12.1936 р. – ЦДАГО України, ф. 1, оп. 20, спр. 6913, 27 арк.

3. Доповідні записки ЦК КП(б)У до ЦК ВКП(б), РНК СРСР, довідки, проекти постанов РНК СРСР, листування щодо питань розширення капітального будівництва, комунального господарства, житлового будівництва та інших народногосподарських об'єктів у зв'язку з переведенням столиці України до Києва. 10.06.1934 р. – 16 листопада 1934 р. – ЦДАГО України, ф. 1, оп. 20, спр. 6422, 118 арк.

4. *Ерофалов-Пилипчак Б.* Архитектура советского Киева / Б. Ерофалов-Пилипчак. – К. : Издательский дом А+С, 2010. – 640 с.

5. *Коренюк Ю. А.* Михайловский Златоверхий собор в Киеве. Очерк истории убранства от создания до 1918 г. История уничтожения и судьба его художественного наследия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.myslenedrevo.com.ua/ru/EStore/History/Korenjuk.html>.

6. Листи ЦК КП(б)У до ЦК ВКП(б), доповідні записки, довідки Київського обкому, міськкому партії, міськради, директорів підприємств, науково-дослідних інститутів, Архітектурного управління, Академії архітектури СРСР до ЦК КП(б)У щодо питань розвитку комунального господарства і реконструкції м. Києва, будівництва будинків ЦК КП(б)У, РНК УСРР, нових підприємств, перенесення старих та інших питань комунального господарства міста. 5.03.1935 р. – 29.12.1935 р. – ЦДАГО України, ф. 1, оп. 20, спр. 6686, 190 арк.

7. Лист ЦК ВКП(б) про встановлення і святкування Дня Повітряного флоту, протоколи засідань урядових комісій з підготовки святкування XVI річниці Жовтня, 15-річчя Червоної армії. Доповідні записки, довідки, листи партійних, радянських просвітницьких органів з питань організації і роботи музеїв, Всеукраїнської картинної галереї, будівництво радіовузлів і розвитку

ОЛЕКСАНДР КОСТЮЧОК. УРЯДОВИЙ ЦЕНТР У КИЄВІ (1934–1937): ІСТОРІЯ БУДІВНИЦТВА

радіофікації. Вітальна телеграма ЦВК Карельської АРСР з нагоди XV річниці Радянської України. 9.02.1933 р. – 25.12.1933 р. – ЦДАГО України, ф. 1, оп. 20, спр. 6228, 50 арк.

8. Лист секретаря ЦК КП(б)У С. В. Косіора до ЦК ВКП(б) на ім'я Й. В. Сталіна, постанови Політбюро ЦК КП(б)У, доповідні записки, довідки, листування з партійними, радянськими військовими органами і закладами щодо питань переведення столиці України з Харкова до Києва й організації роботи з переїзду урядових та інших закладів, зустрічі уряду в Києві, вітальні телеграми з нагоди приїзду уряду в Київ. 1.01.1934 р. – 26.09.1934 р. – ЦДАГО України, ф. 1, оп. 20, спр. 6419, 111 арк.

9. Протоколи № 145, 146; 1–5 засідань Політбюро ЦК КП(б) України. 4.01.1934 р. – 29.03.1934 р. – ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, спр. 338, 208 арк.

10. Протоколи № 6–12 засідань Політбюро ЦК КП(б) України. 3.04.1934 р. – 15.06.1934 р. – ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, спр. 339, 190 арк.

11. Протоколи засідань Політбюро № 37–42 засідань Політбюро ЦК КП(б) України. 8.04.1935 р. – 23.06.1935 р. – ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, спр. 374, 228 арк.

12. Протоколи засідань Політбюро № 43–48 засідань Політбюро ЦК КП(б) України. – ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, спр. 375, 225 арк.

13. Протоколи № 53–57 засідань Політбюро ЦК КП(б) України, 31.01.1936 р. – 26.03.1936 р. – ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, спр. 407, 227 арк.

14. Протоколи № 58–62 засідань Політбюро ЦК КП(б) України, 13.04.1936 р. – 29.06.1936 р. – ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, спр. 408, 235 арк.

15. Протоколи № 63–71 засідань Політбюро ЦК КП(б) України. 17.07.1936 г. – 29.09.1936 р. – ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, спр. 409, 238 арк.

16. Проекти постанов ЦК КП(б)У, листування ЦК КП(б)У з ЦК ВКП(б), доповідні записки, довідки, інформації, листування ЦК з обкомами КП(б)У, Українською АН, науково-дослідними закладами, громадянами про стан і перспективи розвитку наукових досліджень, роботу наукових закладів. 4.01.1936 р. – 11.12.1936 р. – ЦДАГО України, ф. 1, оп. 20, спр. 6851, 143 арк.

17. Проекти постанов ЦК КП(б)У і РНК УСРР, Київського міськкому партії і міськради; листи і телеграми ЦК КП(б)У і РНК УСРР до ЦК ВКП(б), РНК і Держплану СРСР; доповідні записки, інформації, телеграми ЦВК УСРР, партійних і радянських органів, спеціалістів містобудівництва й архітектури, відомств і закладів щодо питань нового будівництва і реконструкції м. Києва; протоколи засідань технічної ради; висновки щодо кошторисів, план капітальних робіт капітального господарства м. Києва на 1936 р. 1.02.1936 р. – 26.12.1936 р. – ЦДАГО України, ф. 1, оп. 20, спр. 6914, 137 арк.

18. Постанови, директивні листи, інформації ЦК КП(б)У в ЦК ВКП(б), постанови РНК СРСР про підготовку до міжнародної виставки 1937 р. у Парижі, доповідні записки, листи партійних, радянських, комсомольських органів, діячів культури з питань організації роботи музеїв, виставок, бібліотек, монумент-

альної пропаганди. 14.02.1936 р. – 30.12.1936 р. – ЦДАГО України, ф. 1, оп. 20, спр. 6876, 96 арк.

19. Совет Народных Комиссаров СССР. Центральный Комитет ВКП(б). Постановление от 10 июля 1935 г. № 1435. О Генеральном Плана Реконструкции города Москвы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.economics.kiev.ua/download/ZakonySSSR/data04/tex16522.htm>.

20. Стенограма наради щодо зняття мозаїк і фресок Михайлівського монастиря, яка відбулася 4 серпня 1934 р. – НА ІА НАНУ, ф. «ІІМК», спр. 666, 27 арк.

21. Телеграми ЦК ВКП(б), Наркомзема і Наркомшляху СРСР; телеграми ЦК КП(б)У, ЦК ВКП(б) і НКШС СРСР, постанови, циркулярні листи і телеграми ЦК КП(б)У, Донецького і Київського обкомів партії, інших парторганів; довідки сільгоспвідділу ЦК; доповідні записки, інформації, телеграми партійних і радянських органів, трудових колективів ЦК КП(б)У про розвиток стахановського руху у всіх галузях народного господарства, про підтримку пропаганди і поширення досвіду стахановців і ударників, суворий облік досягнутих результатів, про дострокове виконання планів. 4.01.1936 р. 31.12.1936 р. – ЦДАГО України, ф. 1, оп. 20, спр. 6889, 133 арк.

22. Черкес Б. Національна ідентичність в архітектурі міста / Б. Черкес. – Л., 2008. – 268 с.

Список скорочень

ВКП(б) – Всесоюзна комуністична партія (більшовиків)

ВУРПС – Всеукраїнська рада професійних спілок
ДПУ УСРР – Державне політичне управління Української Соціалістичної Радянської Республіки
Київське АПУ – Київське архітектурно-планувальне управління

КП(б)У – Комуністична партія (більшовиків) України

Наркомгосп УСРР – Народний комісаріат господарства Української Соціалістичної Радянської Республіки

НА ІА НАНУ – Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України

НКВС УСРР – Народний комісаріат внутрішніх справ Української Соціалістичної Радянської Республіки

ОДПУ – Об'єднане державне політичне управління Політбюро ЦК КП(б)У – Політичне бюро Центрального комітету Комуністичної партії (більшовиків) України

РНК УСРР – Рада Народних Комісарів Української Соціалістичної Радянської Республіки

РНК СРСР – Рада Народних Комісарів Союзу Радянських Соціалістичних Республік

ЦДАВО України – Центральний державний архів вищих органів влади і управління України

ЦДАГО України – Центральний державний архів громадських об'єднань України

ЦК ВКП(б) – Центральний комітет Всесоюдної комуністичної партії (більшовиків)

ЦК ЛКСМУ – Центральний комітет Ленінської комуністичної спілки молоді України

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Перенесення в 1934 році столиці радянської України з Харкова до Києва мало неабияке значення для архітектурного середовища обох міст. Після того як Київ став столицею, виникла проблема розміщення державних органів та установ, які переїхали з Харкова. Аби її вирішити, необхідно було спорудити нові будинки. Водночас у лідерів більшовицької України з'явилася ідея зосередити їх в одному місці – урядовому центрі. Місце розташування комплексу було обрано в історичному центрі Києва – на території Михайлівського Золотоверхого монастиря. Щоб очистити територію під будівництво, монастир зруйнували. Серед знищених будівель була видатна пам'ятка XII ст. – Михайлівський Золотоверхий собор.

Проте повністю реалізувати проект урядового центру не вдалося. Джерела дозволяють виявити низку основних причин, які завадили втілити проект. Це, зокрема, забаганки лідерів більшовицької України, їхній сателітний статус щодо Всесоюзної комуністичної партії (більшовиків) (далі – ВКП(б)), величезні фінансові витрати на будівництво комплексу.

Сателітний статус більшовицької України в Радянському Союзі спричинив те, що ідея спорудження урядового центру була актуальною доти, доки її підтримували у ВКП(б).

Забаганки лідерів більшовицької України було складно реалізувати навіть на стадії створення проекту урядового центру. У вимоги до ескізу проекту постійно вносилися зміни. Величезні фінансові витрати на будівництво однієї споруди з усього комплексу продемонструвало колосальну витратність реалізації зазначеного проекту. Складні геологічні умови підвищували вартість будівельних робіт, а оскільки будівництво урядового центру не було серед стратегічних завдань Радянського Союзу, тому його не реалізували.

Ключові слова: урядовий центр, Радянська Україна, знищення пам'яток архітектури.

Перемещение в 1934 году столицы советской Украины из Харькова в Киев имело большое значение для архитектурного облика обоих городов. После того как Киев стал столицей, появилась проблема размещения государственных органов и учреждений, которые переехали из Харькова. Для того, чтобы ее разрешить, необходимо было соорудить новые здания. Одновременно у лидеров большевистской Украины появилась идея сосредоточить их в одном месте – правительственном центре. Место расположения комплекса было выбрано в историческом центре Киева – на территории Михайловского Златоверхого монастыря. Чтобы очистить территорию для строительства, монастырь был разрушен. Среди уничтоженных сооружений был известный памятник XII в. – Михайловский Златоверхий собор.

Но полностью реализовать проект правительственного центра не удалось. Исторические источники позволяют выявить ряд главных причин, которые помешали внедрить проект. Это, в частности, капризы лидеров большевистской Украины, их сателлитный статус к Всесоюзной коммунистической партии (большевиков) (далее – ВКП(б)), огромная стоимость строительства.

Сателлитный статус большевистской Украины в Советском Союзе привёл к тому, что идея сооружения правительственного центра была актуальной до того времени, когда ее поддерживали в ВКП(б).

Капризы лидеров большевистской Украины было сложно реализовать даже на стадии создания проекта правительственного центра. В требованиях к эскизу проекта постоянно вносились изменения. Огромные финансовые затраты на сооружение одной постройки со всего комплекса показало колоссальную затратность реализации этого проекта. Сложные геологические условия увеличивали стоимость строительства. Поскольку сре-

ОЛЕКСАНДР КОСТЮЧОК. УРЯДОВИЙ ЦЕНТР У КИЄВІ (1934–1937): ІСТОРІЯ БУДІВНИЦТВА

ди стратегических заданий Советского Союза строительства правительственного центра не было, то его не реализовали.

Ключевые слова: правительственный центр, Советская Украина, уничтожение памятников архитектуры.

The moving of capital of Soviet Ukraine from Kharkiv to Kyiv had a great impact on architecture of both cities. The problem of placement the government's bodies, moved from Kharkiv, arosed in Kyiv after one's becoming a capital. The solving of this problem required the new complex of buildings to be erected and, simultaneously, the idea to concentrate this complex in one place arosed. The complex place location was chosen in historical center of Kiyv – in territory of St. Michael's Golden doomed monastery. Monastery was destroyed as a result of cleaning the territory for construction of the complex. St. Michael's Golden doomed church, prominent monument of XII century, was among destroyed buildings of monastery. The complete realization of government center project failed. Historical sources show numerous main reasons, which prevented the realization of the project. These reasons were: caprices of leaders of ukrainian bolsheviks, their satellite status to All-Union Communist Party (bolsheviks) (VKP(b)), huge expensive of building.

The satellite status of Soviet Ukraine in Soviet Union caused the idea of government center erection was actual as VKP(b) supported it.

Caprices of leaders of Soviet Ukraine were difficult to be implemented even on stage of designing of government center project. Changes were permanently brought in design of the project. A huge expenses of erection of single construction the government square complex shown enormous price of one's entire realization. Complicated geological conditions of building site rose expensive of building. So far as government center erection weren't among strategical points of Soviet Union this caused that the realization of the project failed.

Keywords: government center, Soviet Ukraine, destroying of architecture monuments.

Критика Criticism

УДК 7.041.3:792.028

ПОНЯТТЯ ТІЛЕСНОСТІ В ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ: ТІЛО ЯК СУБ'ЄКТ І ОБ'ЄКТ

Мар'яна Матвейчук

У статті аналізується поняття тілесності актора як одночасність буття суб'єктом і об'єктом, що спричиняє зміну способів творення і сприйняття театрального мистецтва.

Ключові слова: емансипація, тілесність, тіло, об'єкт, суб'єкт.

В статье рассматривается понятие телесности актера как одновременность бытия субъектом и объектом, что ведет к изменению способов создания и восприятия театрального искусства.

Ключевые слова: эмансипация, телесность, тело, объект, субъект.

In the article, the notion of corporeality is discussed as simultaneity of being a subject and an object that leads to changes in the ways of creation and perception of theatre art.

Key words: emancipation, corporeality, body, object, subject.

Тіло актора, перформера, діяча, безпосередньо присутнє на сцені тут і зараз, було поза зоною уваги під час семіотичного дослідження театру як намагання віднайти всеохопну і непорушну структуру для аналізу театральних практик. Зрештою, для вчених-семіотиків стали очевидними неможливість, непотрібність і нецікавість аналізу мистецьких практик як знакових систем. Студіювання семіотичної теорії закінчилися постулюванням її непридатності для аналізу практик сучасного мистецтва й інтересом до низки досліджень про тіло, тілесність як таких, що не є носіями знаків¹. Намагання універсалізувати лінгвістичні моделі й застосувати науку про знакові системи до соціальних і мистецьких практик вилилися в артикулювання обмеженості семіотичної методології. Системи чи структури, які є закритими, тобто включають у себе будь-що, що туди потрапляє, привласнюючи і пояснюючи його за допомогою свого апарату, є системами знання і водночас системами влади².

Типовий погляд на тему тіла й тілесності в театрі як на «оболонку для муштри» пов'язаний з вивченням способів підкорення

тіла через вишкіл, наприклад, в естрадно-цирковому училищі чи в академії балету. Натомість емансипаційний потенціал перформативних практик може виявитися, якщо актор на сцені бореться з самим собою як таким, що вже включений в існуючі в суспільстві складні стосунки між знанням та владою, зокрема роблячи ці стосунки видимими.

Упродовж кількох останніх десятиків років у дискусіях практиків і теоретиків театру йдеться про актуалізацію розуміння «театру як дії» на протигагу «театру як сценічно втіленому слову». Текстуальність у театрі починає домінувати лише в ХІХ ст., коли театр стає частиною так званої високої культури освіченого середнього класу, що мислила і визначала його як мистецтво тексту. Натомість «перформативний» елемент театру в той час остаточно закріпився за низовою, примітивною, екзотичною, народною культурою [11, с. 170]. Утім, саме про виставу [performance] як про «сутність» [«essence»] театру пише засновник академічної дисципліни «театрознавство» [Theaterwissenschaft] у Німеччині Макс Герман³, тим самим відділивши науку про театр від літературознавчих студій,

зокрема від драматургії. М. Герман, а разом з ним і Е. Фішер-Ліхте наголошують, що саме «розділений досвід реальних тіл у реальному просторі» є фундаментальною рисою театру [11, с. 171]: «Активність глядача, конкретний естетичний досвід, є не тільки роботою уяви, як може здатися на перший погляд, не тільки виробленням значення, тобто “ментальним” процесом. Радше його можна потрактувати як фізичний процес, запущений у дію через участь у події як такій, що стосується не тільки ока та вуха, але всього тіла. Отже, саме тіло, що діє в просторі, створює театр – тіло акторів, що рухаються в просторі і тіло глядачів, що переживають просторовий вимір їхнього спільного середовища, специфічну атмосферу простору, який вони поділяють, та відповідь глядача на тілесну присутність акторів» [11, с. 172]. Тобто «скидання з престолу» мовних знаків і депсихологізацію, що супроводжує цей процес», Ханс-Тіс Леман визначає як одну з характерних рис постдраматичного театру [5, с. 153], що не властива тільки театру другої половини ХХ ст. (театру постдраматичного – за Леманом), а натомість є (за Гартманом) сутнісною рисою театру як такого. «Драматичне запаморочення» театру стало результатом процесів, що відбувалися в європейській культурі Нового часу. Натомість театральні практики ХХ–ХХІ ст. повертаються до театру, який оснований на дії (в тому числі на слові як дії), вистав, які сприймаються не як текст, а як подія, що триває.

Театр до певної міри є владною машиною, яка здійснює на тіло прямиий вплив, «форматує», підкорює його. Водночас театр є місцем емансипації [тіла], можливістю спротиву владним стосункам. Власне таку неоднозначність театральних практик нам і цікаво досліджувати.

Жак Рансьєр в есе «Емансипований глядач» [14] пише про емансипацію не як залучення глядача до практик участі чи намагання запропонувати глядачеві безпосередньо фізичну дію замість пасивного спостереження, а як розуміння самого сприйняття вистави як активного процесу. «Емансипація починається з самого дис-

курсу рівності, вона починається, коли ми знімаємо опозицію між спогляданням та дією і розуміємо, що розподілення побаченого є частиною стосунків між домінуванням і суб'єктивацією» [14, с. 227]. За Рансьєром, споглядання, мислення, сприйняття є нічим іншим, як дією, а емансипація – мисленням рівності думки і жесту.

Відмовляючись від протиставлення когнітивного і тілесного, ми говоримо про когнітивність тілесності, про тіло як таке, що думає. Етимологічний словник тлумачить тілесність як матеріальність, субстанціональність, те, що існує фізично, те, що втілене/проявлене. Тілесно можемо сприймати людину, але так само «свідомість сприймає стілець у своїй індивідуальній конкретності, у своїй тілесності» [10]. Українське слово «тілесність» має два відповідники у французькій мові – «*corporéité*» і «*corporalité*». «*Corporéité*» стосується фізичної конституції людини, тоді як «*corporalité*» виходить за межі класичної опозиції духовного й тілесного і трактує тілесність як те, що формує людську суб'єктивність. Отже, маємо справу із сполученням в одному понятті тілесності «суб'єктного» та «об'єктного»⁴.

Говорячи про тіло як суб'єкт і об'єкт, маємо на увазі такі об'єктно-суб'єктні стосунки, які є стосунками співіснування, а не домінування. Водночас ми тут свідомо не ставимо знака рівності між «суб'єктом» і «об'єктом» як такого, що його неможливо збагнути при аналізі понять та явищ з різними властивостями, наголошуючи на більшій доцільності в даному випадку знака рядопокладення. Таким чином ми закладаємо сумнів щодо гегемонії суб'єкта і водночас гегемонії означника, намагаючись почати осмислювати по-іншому сам поділ на суб'єкта й об'єкта. Ідеться про тіло, яке не просто «належить» людині, але і про тіло, якому належить сама людина [7, с. 8].

Тут доречно згадати висловлювання Джорджо Агамбена про те, що життя не може бути визначеним і тому має невпинно ділитися [1, с. 23]. Дихотомічне мислення виникає саме як спроба пізнання себе і світу людиною. Звідси – розділення на суб'єкт, який пізнає, і об'єкт, який пізнає-

КРИТИКА

ся. Суб'єктом є наділена свідомістю людина, включена в систему соціокультурних зв'язків, об'єктом вивчення якої є світ. Таке розділення прийшло до нас із модерну, що створив ілюзію прогресу через знання і нові відкриття. Зрештою, можемо спостерігати як модерн пропонує один за одним універсальні підходи до пояснення світу (марксизм, фрейдизм тощо), але кожний наступний підхід, описуючи та інтерпретуючи дійсність, неминуче замикається в своїй неможливості. Натомість у добу після модерну «йдеться не про те, щоб *educare* («виховувати»), а про те, щоб *educere* («вивести»)», – пише Мішель Фуко в своєму есе «Герменевтика суб'єкта» [9]. Виведення (себе) з певного стану і є згадуваною вище емансипацією. Задля того, аби це відбулося, слід передусім помітити наявний стан, спрямувати свій погляд у зону потенційної проблеми. Слово «проблема» («проблематизація») є визначальним у даному разі, адже саме проблематизація самого себе і мислення поза звичними і часто не поміченими дихотомічними категоріями (наприклад, суб'єкта і об'єкта) стає актом опору засвоєному разом із мовою і культурою апарату влади. У даному випадку варто погодитися з М. Тлостановою про те, що в XXI ст. основною проблемою стане не колір шкіри, а колір розуму [8, с. 76]. Адже настав час, коли відповіді на питання, якщо вони навіть сформульовані, то тільки як тимчасові інструкції для конкретного моменту, час усвідомлення необхідності складного мислення для кожного. Відповідно суб'єктно-об'єктні стосунки на даний момент є тим диспозитивом мислення [10], на який варто дивитися як на такий, що має над цим самим мисленням владу. Будучи неспроможним уникнути безупинного розділення і членування, сучасне мислення береться за дослідження самого розділення: «У нашій [європейській. – М. М.] культурі людина завжди мислилася як розділення тіла і душі, живої істоти і *logos*'а, природного (або тваринного) і надзвичайного, соціального і божественного елемента. Навпаки, ми повинні вчитися мислити людину як результат віднімання цих двох елементів і досліджувати не метафізичну таємницю їхнього

об'єднання, а практичну і метафізичну таємницю їхнього розділення. Що таке людина, якщо вона завжди є місцем – і в той же час результатом – постійних розділень і цезур?» [1, с. 26].

У будь-якій роботі з тілом чи то глядача чи то актора найперше і найскладніше завдання – відмовитися від сприйняття тіла як образу тіла. Тіло є предметом нашого споживання. Ми використовуємо його, тренуючи і виховуючи для тих чи інших завдань і справ, намагаючись досягнути якогось результату в тілесних практиках (скажімо, в гімнастиці), користуємося ним для того, щоб задовольнити потреби розуму, працюючи не з тілом як таким, а з його образом. Тіло в певному розумінні стало рабом розуму, як об'єкт – рабом суб'єкта. Робота актора / перформера полягає в тому, щоб звільнити тіло від атаки значень, розчистити місце для спроби денотативного сприйняття.

Робота з тілом – робота зі звільнення тіла від набутих поведінкових модусів, розчищення території для того, аби дати змогу жесту, руху, танцю відбутися. Працюючи з тілом (з собою) як об'єктом дослідження, тим, що треба показувати, презентувати глядачеві, тим, що ставлять у рамку і що власне створює театральне чи танцювальне дійство, актор, як зазначає В. Новарра, все ж не може бути інтерпретатором, адже його тіло – не інструмент.

«Актор нічого не виконує, але зреалізовує себе і страчує, він не інтерпретує, але дозволяє в себе проникати, не розмірковує, але змушує своє тіло резонувати. Він не конструює свого персонажа, але сприяє розпаду звичайного тіла, яке підтримується для суспільства в певному порядку, він закінчує самогубством. Йдеться не про komponування персонажа, а про розпад і деконпонування людини, яка виходить на риштування» [13, с. 24].

Відмова від інструменталізації свого тіла і відповідно самого себе як медіума (у виконавських мистецтвах) закладена у відмові трактувати глядача як об'єкта маніпуляції. Інструмент (предмет, механізм, машина, алгоритм) використовують для впливу на об'єкт, його вимірювання чи зміни, тоді як

взаємодіяти зі свідомістю глядача актор може тільки через роботу з собою і вплив на самого себе.

Отже, театр, що колонізує, маніпулює, є театром, що не рефлексує конотативність власної репрезентації. Натомість емансипація в театрі можлива як акт боротьби з невпинністю означування. І хоча кінець репрезентації неможливий [4], дослідження його засобів все ще на часі.

На противагу трактуванню актора на сцені як знака, хай навіть хиткого чи невпинно переозначуваного, маємо буття актора «розпоротим персонажем» [6], ніким, точкою порожнечі, негативом. Можливо, саме такий негатив і має на увазі Арто, коли говорить, що танець і театр ще навіть не почали існувати [4]. Адже, почавши існувати, перейшовши межу власного небуття, театр і танець втрачають свою потенційність, переповненість силою. Можливо, існування театру реальне тільки на межі свого виявлення і невиявлення?

У цьому контексті цікаво було б проаналізувати вистави «Lili Handl» болгарського перформера і хореографа Іво Димчева⁵ і «Жорстокість можливості» (присвячена Антонену Арто) незалежної перформанс-групи TanzLaboratorium.

Проблематизація людського тіла як об'єкта фізичного та естетичного споживання є основним мотивом вистави Іво Димчева. Ким є актор, коли виходить на сцену? Чого очікує публіка, яка приходить у театр? Створюючи портрет самотньої дівки, співача кар'єра якої вже підходить до кінця, перформер, інтенсивно працюючи з тілом, пропонує подивитися на тіло не тільки як на візуальну форму, а як на те, що є поза формою. Димчев працює з онтологією тіла, про яку так поетично пише Жан-Люк Нансі [12]. Дивлячись на тіло, бачимо його як красиве, огидне, товсте, привабливе, звабливе, змерзле, гаряче, худорляве, доглянуте тіло тощо. Натомість реальністю тіла є його буття на межі між зовнішнім і внутрішнім. Не будучи ні означником, ні означуваним, воно є проривом чуттєвого, архітектонікою відчуттів [12, с. 25].

Розмахуючи червоною гімнастичною стрічкою, Іво з викликом запитує глядачів, чи

люблять вони красу. Якщо так, то ось вона, прямо на сцені, адже навіть поймаючи від кількоххвилинного махання стрічка має красивий вигляд. Створювати красу так само просто, як насолоджуватися нею. Але чим є така краса, як не ще одним фільтром, який відділяє нас від реальності? Реальності як непідпорядкованості призначеному смислу, як незапрограмованості на виконання завдання, як неприсвоюваності смислу, а буття цим смислом. Буття, яке не знає різниці між поверхнею і глибиною, яке є відкритим, яке не причетне до певної онтології, а є самою онтологією, де сама глибина, самі нутроці стали поверхнею, а тіло – тілом суперчуттєвості, «тілом без органів», чимось, що є «нескінченно меншим, ніж суб'єкт, нескінченно «викинутим», але все ж таким твердим, інтенсивним, неминучим і сингулярним як суб'єкт» [12, с. 63].

Посеред вистави актор за допомогою раніше принесеного начиння бере у себе кров з вени і влаштовує для глядачів аукціон, спокушаючи публіку дати побільше грошей за частинку «дуже гарної і сексуальної» Лілі Хендл. Кажуть, Іво Димчев завжди продає кров – за більшу чи меншу суму. Того разу за неї заплатили п'ятдесят швейцарських франків. «Я наповнений кров'ю, я наповнений швейцарськими франками», – промовляє Іво зі сцени. Що отримують глядачі, купуючи кров? Те саме, на що вони дивляться, – значення, вартість, капітал, який, будучи позбавленим символічного, стає нічим, «голою» реальністю.

Лілі Хендл є множиною тіл – тілом, що любить, страждає, хворіє, тілом ексцентричним, афективним, екстатичним. «Заходить сюди, виходить звідти» – повторює Лілі Хендл кілька разів, вказуючи пальцем на ротовий і анальний отвори. Звичка поводитися з певними органами і частинами тіла як з такими, що підпорядковані волі і свідомості, у результаті спричиняє забування того, що тіло не тільки належить людині, але володіє людиною [7, с. 8].

Вистава І. Димчева є нескінченною конструкцією і реконструкцією означень, грою репрезентації, яка, одного разу почавшись, не може бути зупинена, безперервно народжуючи і руйнуючи сама себе.

КРИТИКА

Сценічні роботи *TanzLaboratorium*'у є актом перетворення театру в сучасне мистецтво, для якого властиве не просто змішування жанрів чи поєднання різних мистецтв, що є способом бачити і сприймати. Це роботи, що відмовляються від характеристик, де немає «я» як «ефекту поверхні» [6, 33], відсутній автор-творець, який через текстуральність контролює смисл, відсутні «рабитулумачники», як їх називає Дерріда [4], що виконують замисли пана. Це театр, який не ілюструє певний дискурс, а натомість створює цей дискурс через перформативність. У певному розумінні це «не театр», але саме такий «не театр» робить сьогодні театр можливим.

У виставі «Жорстокість можливості» глядачам повертається максимальний ступінь свободи. Вони вільні переміщатися сценою, слухати музику, вмикати і вимикати світло, гратися ліхтариками або ж зайняти звичну глядацьку позицію спостереження з однієї точки. І ця свобода виявляється жорстокою. Глядач позбавлений необхідності погоджуватися чи не погоджуватися з тим, що відбувається, і оточений слабкою присутністю трьох акторів, дії яких видаються невпинною редукцією власної можливості бути надміру виявленим, надміру присутнім і через це миттєво захопленим чийось поглядом, який спричинить агресивне вторгнення процесу означування, перетворивши потенційність самої ситуації у застиглий жест, що завжди загрожує бути репресивним щодо глядача. Звільнений від пут театральності, глядач стикається зі своїми внутрішніми путами. Вистава створює простір діалогу з собою, простір зустрічі зі своїми «фільтрами сприйняття», власними репрезентаціями, образами себе і своїми очікуваннями. Жорстокість можливості – у зверненості погляду на самого себе. Те, що діється на сцені, є навмисне слабким і навмисне вільним від будь-яких інтенцій вразити, занепокоїти, схвилювати, розвеселити, і разом із тим створює ситуацію, тривалість, в якій виникає специфічний модус взаємодії з тим, що ми звикли називати «світом». Таким чином, відбувається акт насильства, яке не є ані кривавим, ані інвазивним, ані

брутальним, насильства, яке Дельоз слідом за Хайдегером називає умовою мислення [3, с. 181]. Мислення є реальністю зустрічі, «яке в своїй первинній якості, незалежно від тональності, може бути лише відчутим» [3, с. 176] і, відповідно, хвилює душу, завдає мороки, збиває з пантелику, завдає клопоту, примушує формулювати собі завдання [3, с. 176]. Учасники вистави «Жорстокість можливості» спантеличені питаннями про себе, про сприйняття, про власне бачення, дії, відчуття. Під час вистави глядачі не отримують ні суджень, ні знання, а тільки досвід народження думки в процесі постановки питань. Мігруючи від межі до межі, від берега до берега власних обмежень, цей досвід є ані знанням, ані незнанням.

Кожний великий наратив своєю чергою є великим обманом, бо відбувається для одних за рахунок інших. З грецької слово «дихотомія» перекладається як «розділення надвоє». Для того, аби одні не здійснювали якісь дії за рахунок інших, слід перестати ділити надвоє, розпочавши поділ на нескінченність, діючи й мислячи з місця такого неохопного розділення. Одночасна суб'єктність і об'єктність тіла, його перебування на межі, буття всередині розлому є умовою його емансипації / деколонізації / визволення. Місія посередника, транслятора повідомлень для актора завершена. І те, що скромні можливості людського тіла не в змозі конкурувати з сучасними технологіями, є тільки однією і то не найважливішою для цього причиною.

Мислення бінарностями нині змінюється мисленням множинностями і негативностями. Будь-яке тіло є думкою, і відповідно суб'єктом і об'єктом, і, певно, щемось іншим, невідомим, але чуттєво доступним. Уже саме поняття «тіла без органів» у Арто і Дельоза позбавлене цього розділення надвоє і говорить про тіло, що максимально наближається до реального. Сам по собі такий ефект реальності є подією для нашого сприйняття, подією, яка ніколи не може бути зреалізованою і вхопленою, є нескінченною, тому що не перестає траплятися. Той театр, який ще навіть не почався, є таким, де кожен крок – вки-

МАР'ЯНА МАТВЕЙЧУК. ПОНЯТТЯ ТІ ЛЕСНОСТІ В ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ...

дання себе в реальність, де тіло не є перешкодою для слова, а слово – для тіла, де життя відбувається як гра, яка, своєю чергою, дає свободу від рабства праці заради ілюзії життя.

Примітки

¹ Так, Еріка Фішер-Ліхте в 1970-х роках написала книжку із семіотики театру, а згодом опублікувала низку статей і досліджень, у яких аналізує сучасні перформативні практики крізь призму присутності, а не знаковості.

² Про владні інтенції семіотики див.: Pavis P. *Analyzing Performance: Theatre, Dance, and Film* / Patrice Pavis. – Michigan : The University of Michigan Press, 2003. – Р. 13.

³ У 1923 році М. Герман відкрив перший Інститут театрознавства в Берліні.

⁴ Слід розрізняти «суб'єктне» й «об'єктне» та «суб'єктивне» й «об'єктивне».

⁵ Персональний сайт : <http://www.ivodimchev.com/bio.htm>.

Література

1. Агамбен Дж. *Открытое*. – М. : РГГУ, 2012. – 109 с.
2. Агамбен Дж. *Что современно?* – К. : Дух і літера, 2012. – 78 с.

3. Делез Ж. *Различие и повторение*. – С.Пб., 1998. – 384 с.

4. Деррида Ж. *Театр жестокости и закрытие представления* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://derrida.sitecity.ru/text_0509020756.phtml?p_id=nt=text_0509020756.p_0706040622.

5. Леман Х.-Т. *Постдраматический театр* / Х.-Т. Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с.

6. Новарина В. *Жертвующий актер* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/no31.html>.

7. Подорога В. *Феноменология тела. Введение в философскую антропологию*. – М. : Ad Marginem, 1995. – 339 с.

8. Глостанова М. *Деколониальные гендерные эпистемологии*. – М., 2009. – 390 с.

9. Фуко М. *Герменевтика субъекта*. – С.Пб. : Наука, 2007. – 676 с.

10. *Encyclopédie Universelle* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://encyclopedie.universelle.fr/academic/183661/corporalit%C3%A9>.

11. Fischer-Lichte E. *From Text to Performance: the Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany* / Erika Fischer-Lichte // *Theatre Research International*. – 1999. – Vol. 24. – № 2. – Р. 168–178.

12. Nancy J.-L. *Corpus*. – New York : Fordam University Press, 2008. – 173 p.

13. Novarina V. *Théâtre de paroles*. – Paris, 1988. – 241 p.

14. Rancière J. *Emancipated Spectator* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://aftertext.files.wordpress.com/2013/11/emancipated-spectator.pdf>.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У статті поняття «тіло» і «тілесність» у театральних практиках потрактовані як такі, що нівелюють суб'єктно-об'єктні стосунки й протиставлення когнітивного та корпореального. На прикладі вистави «Лілі Хендл» болгарського преформера Іво Димчева та вистави «Жорстокість можливості» української незалежної групи TanzLaboratorium проблематизуються глядацькі очікування і способи сприйняття вистав, а також людське тіло як об'єкт естетичного споживання.

Авторкою запропоновано відмовитися від бінарного мислення задля мислення множинностями й негативностями. Такий підхід дає змогу зрозуміти тілесність не лише як фізику чи матерію, але і як мисленнєву машину. Покликаючись на дослідження Джорджо Агамбена, Антонена Арто, Жюльєн Дельоза, Валерія Подороги, Жака Рансьєра, Мадіні Глостанової, Мішеля Фуко та інших, авторка розробила план для подальшого докладного вивчення тілесності в театрі в широкому контексті гуманітарної думки. Відмова від семіотичного трактування тіла як знака, яке тривалий час займало важливу нішу в театральних дослідженнях, супроводжується осмисленням емансипативного потенціалу театральних практик. У статті подано розуміння тіла як такого, що може бути і колонізованим, і деколонізованим. Одну з можливостей переходу від одного стану до іншого і пропонує сучасний театр.

Ключові слова: емансипація, тілесність, тіло, об'єкт, суб'єкт.

В статье понятия «тело» и «телесность» в театральных практиках понимаются как таковые, которые нивелируют субъектно-объектные отношения и противопоставляют

КРИТИКА

когнитивное и корпоральное. На примере спектакля «Лили Хендл» болгарского перформера Иво Димчева и спектакля «Жестокость возможности» украинской независимой группы TanzLaboratorium проблематизируются зрительские ожидания и способы восприятия спектаклей, а также человеческое тело как объект эстетического потребления.

Автор предложила отказаться от бинарного мышления ради мышления множественностями и негативностями. Такой подход дает шанс понять телесность не только как физику или материю, но и как мыслительную машину. Ссылаясь на исследования Джорджо Агамбена, Антонена Арто, Жюльена Делёза, Валерия Подороги, Жака Рансьера, Мадины Тлостановой, Мишеля Фуко и других, автор разрабатывает карту для дальнейшего детализированного изучения телесности в театре в широком контексте гуманитарной мысли. Отказ от семиотического понимания тела как знака, длительное время занимавшего важную нишу в театроведении, сопровождается исследованием эмансипативного потенциала театральных практик. В статье тело понимается как таковое, которое может быть и колонизировано, и деколонизировано. Одну из возможностей перехода от одного состояния к другому и предлагает современный театр.

Ключевые слова: эмансипация, телесность, тело, объект, субъект.

The article proposes such understanding of the notion of body and corporeality in theatre practices that neutralize subject-object relationships and opposition between cognitive and physical. By the example of Bulgarian performance «Lili Handle» by Ivo Dimchev and Ukrainian performance «Cruelty of Possibility» by Independence Performance Group TanzLaboratorium spectators' expectations and human body as an object of aesthetic consumption are problematized.

The author proposes to refuse from binary thinking for the benefit of thinking through multiplicities and negativities. Such an approach gives a chance to understand the corporeality not only through physics or substance but also as thinking machine. Referring to researches of Giorgio Agamben, Antonin Artaud, Gilles Deleuze, Valerii Podoroga, Jacques Rancière, Madina Tlostanova, Michel Foucault etc., the author traces a map for a future detailed corporeality investigation in the cultural studies context. Refusal from semiotic understanding of the body as a sign that has taken a dominant position in the theatre studies for a long time is followed by the research of theatre practices emancipation potential. In the article, the body is understood as something that can be both colonized and decolonized. One of the possibilities of transition from one state to another is what contemporary theatre offers.

Keywords: emancipation, corporeality, body, object, subject.

УДК 7.022.8:Буяльський:001.8Бутник-Сіверський

ХУДОЖНЯ ШКОЛА-СТУДІЯ НАПОЛЕОНА БУЯЛЬСЬКОГО В ДОСЛІДЖЕННІ БОРИСА БУТНИКА-СІВЕРСЬКОГО

Оксана Сторчай

Стаття присвячена першій київській приватній школі Н. Буяльського, від якої починається новий етап в історії мистецької освіти в Україні, зокрема створення приватних художніх шкіл-студій у Києві наприкінці XIX – на початку XX ст., і складається зі вступу і публікації архівного дослідження функціонування цієї школи.

Ключові слова: приватна школа-студія, Наполеон Буяльський, Київ, 1850–1858 роки, Б. Бутник-Сіверський *, «Художня школа Наполеона Буяльського».

Статья посвящена первой киевской частной школе Н. Буяльского, с которой начинается новый этап в истории художественного образования в Украине, в частности создание частных художественных школ-студий в Киеве в конце XIX – начале XX в., и состоит из введения и публикации архивного исследования функционирования этой школы.

Ключевые слова: частная школа-студия, Наполеон Буяльский, Киев, 1850–1858 годы, Б. Бутник-Северский, «Художественная школа Наполеона Буяльского».

The article is devoted to the first private school of N. Buyalskiy which begins a new stage in the history of art education in Ukraine, in particular, creation of many private art studio schools in Kiev at the end of the XIX century and at the beginning of the XX century. The article comprises introduction and publication of archival research regarding the work of this school.

Keywords: private art studio school, Napoleon Buyalskiy, Kiev, 1850–1858, B. Butnik-Severskiy, «Art School of Napoleon Buyalskiy».

Історія створення і функціонування першої в Києві приватної живописної школи Наполеона Буяльського в 50-ті роки XIX ст. викликає інтерес насамперед тим, що це була школа нового типу з характерними ознаками студійної освіти. У середині XIX ст. у Західній та Східній Європі, а також у Російській імперії приватних мистецьких шкіл було ще небагато. Насамперед це було пов'язано з академічною освітою, яка в першій половині XIX ст. була солідною школою рисунка. Період значного поширення і розквіту приватних шкіл-студій (академій, ательє) припадає на кінець XIX – початок XX ст., коли на противагу академіям мистецтв, де методи викладання потребували корінних реформ, починає розвиватися метод вільної студійної роботи.

У 1850-ті роки в художній освіті м. Києва склалася цікава ситуація, а саме поява різних форм навчання мистецьким дисцип-

лінам. З одного боку, навчання рисунку і живопису в Київському університеті, де було запроваджено академічне викладання за методикою Петербурзької академії мистецтв і без підготовки професійних художників. З другого, – школа Н. Буяльського, яка орієнтувалася на західноєвропейські методики з типовими ознаками школи-студії та підготовкою фахівців. Будучи прогресивною і творчою особистістю, Н. Буяльський вибрав саме такий тип школи-студії, де в навчальній методиці переважала робота з натури, а не копіювання з гіпсів, естампів, де учень міг працювати у відомому напрямі під керівництвом художника-викладача. Звідси – власна система викладання, характер відносин з учнями. Система викладання Н. Буяльського сформувалася як результат особистого художнього досвіду і знань, знайомства з методами викладання в західноєвропейських академіях (Берлінській,

* У наковій літературі трапляється написання прізвища науковця як Бутник, так і Бутнік.

АРХІВ

Дюссельдорфській, Паризькій) і художніх студіях Парижа Гросса і Горація Вулета. Метою Н. Буяльського було не лише вчити, а й виховувати творчу індивідуальність, розвивати таланти. Найважливішим є те, що школа Н. Буяльського відкриває новий період в історії художньої освіти в Україні, зокрема, створення приватних художніх шкіл-студій у Києві наприкінці ХІХ і особливо на початку ХХ ст.

Вивченням історії школи Н. Буяльського займалися Н. Молева і Е. Белютін, Б. Бутник-Сіверський, А. Мердер [1, арк. 268–317; 2, с. 139–140; 3, с. 98–99; 4, с. 246, 305, 317–319, 322, 325, 326, 383]; відомості про Н. Буяльського і його школу знаходимо в довідковій літературі [5, с. 125; 6, с. 133; 7]. Невеликий корпус архівних документів зберігається у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Центральному державному історичному архіві України.

Дотепер найповнішим дослідженням про школу Н. Буяльського залишається архівна монографічна машинописна стаття Б. Бутника-Сіверського «Художня школа Наполеона Буяльського» (1945), що має наукову цінність на сучасному етапі розвитку вітчизняного мистецтвознавства. Цей матеріал зберігається в Наукових ар-

хівних фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України) [1]. Розвідка публікується з мінімальними редакторськими правками зі збереженням авторської стилістики, орфографії та підкресленнями (за винятком посторінкових приміток, які винесено в кінець тексту).

Література

1. *Бутник-Сіверський Б.* Художня школа Наполеона Буяльського. Рукопис. – К., 1945 // Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, ф. 14–2/234.
2. *Мердер А.* Шевченко и Буяльский домогаются вакансии учителя рисования в Киевском Университете. Публичная живописная школа Буяльского // Киевская старина. – К., 1901. – Июнь. Тн-В. V, 1911.
3. Митці України : Енциклопедичний довідник. – К., 1992.
4. *Молева Н. и Белютин Э.* Русская художественная школа первой половины XIX в. – М., 1963.
5. *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. : посмертное издание. – С.Пб., 1895. – Т. I.
6. Художники народов СССР : биобиблиографический словарь. – М., 1972. – Т. 2.
7. *Bujalski N.* Thieme / Becker : Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart : 37 vols. – Leipzig, 1911. – V. 5. – S. 211.

Б. С. Бутник-Сіверський

ХУДОЖНЯ ШКОЛА НАПОЛЕОНА БУЯЛЬСЬКОГО. КИЇВ – 1945

Школа Наполеона Буяльського повстала саме тоді, коли «Рисувальна школа» Київського університету дійшла свого zenіту. Школа Буяльського не пережила університетської школи і загинула на кілька років раніш од останньої. Але й десятирічне її існування заслуговує на саму пильну увагу дослідника, як школа того перехідного типу, яка одночасно вміщувала в собі і залишки цехової освіти і зародки нової студійної освіти, так характерної вже для капіталістичного часу. Це з боку організаційного. З методичного ж бо-

ку ця школа працювала на засадах тих принципів мистецької освіти, які на той час якнайяскравіше було репрезентовано в самій Академії Художеств.

Відсутність єдності в самій організації школи була одною з головних причин недовготривалості школи. Але разом з тим, наявність у цій школі цілком нових елементів, яких не знала університетська рисувальна школа, була одною з причин тої ворожнечі та непогодженості, яка весь час тривала між керівником школи університетської та Буяльським.

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ХУДОЖНЯ ШКОЛА-СТУДІЯ НАПОЛЕОНА БУЯЛЬСЬКОГО...

Хома–Станіслав–Наполеон син Миколи Буяльського був нащадком старого шляхетського роду, що з 1659 року володів по спадщині селом Майдан-Борковським на Поділлі¹. Тут він одержав свою першу хатню освіту. Очевидячки Буяльський вчився і в якійсь місцевій школі, або в одній з повітових шляхетських шкіл, або й в Кремінецькому ліцеї, де він навчався і малюванню. В усякому разі про це згадує сам Буяльський, говорячи про те, що він в цих школах не знаходив «удовлетворительных средств к совершенствованию».

Разом з тим Буяльський не міг потрапити і до Академії Художеств: туди в той час приймали тільки малолітніх, а Буяльський був уже юнаком. Матеріальна забезпеченість дає змогу йому виїхати 1827 року за кордон. 1828 року Буяльський вже вчиться в Берлінській Академії, а 1829 року переїздить до Дюссельдорфу, де й вчиться протягом чотирьох років. 1832 року Буяльський рушає до Парижу, де одвідує Академію та вчиться протягом шести років у приватних художніх школах, головним чином у школі барона Гросс та Горація Вернетті.

Очевидячки у цей час Буяльський набуває такої майстерності в малярстві, що дістає замовлення не тільки приватні, але й державні. Так, до нас дійшли засвідчені відомості, що одне з замовлень він дістав через пера Франції міністра внутрішніх справ Монталкьє. 1837 чи 1838 року Буяльський кидає Париж і через Італію повертається до України². Як довго затримується Буяльський в Італії, ми не знаємо, але прибувши до Києва, Буяльський починає думати про відкриття власної художньої школи. Принаймні про це свідчать ті заходи, яких він вживає для того, щоб дістати право на відкриття такої школи.

Поперед усяких урядових дозволів він мусить мати звання художника. Саме тому він 20 листопада 1845 р. подає до Київського університету дві «академические фигуры» для засвідчення, що ці картини написані ним самим³.

З цими картинами на початку лютого 1846 року Буяльський їде до Петербургу і зупинившись у Цейтгаммеля в будин-

ку Академії Художеств, 27 лютого подає прохання до Ради Академії про надання йому звання художника «дабы я мог пользоваться по оному правом на обучение рисования и живописи, на что вероятно и Академия для пользы искусства не оставит изъявить свое соизволения». Для більшої авторитетності Буяльський приклав до свого прохання посвідчення від Берлінської, Дюссельдорфської та Паризької Академії Художеств⁴.

Але Рада Академії, в засіданні 16 і 20 березня 1846 р. виносить ухвалу: «Объявить Буяльскому что представляемые им работы недостаточны для получения звания художника, то представляется ему просить о сем Академию по приобретению большей опытности в рисовании и живописи»⁵.

Буяльський залишається в Петербурзі і одвідує класи Академії. Мабуть чимало він працює над собою, бо за чотири місяці, коли він 6 червня 1846 р. повідомляє Раду Академії про те, що через хатні обставини не може більше затримуватися в Петербурзі і, подаючи на розгляд свої останні роботи, написані ним за цей останній час, просить або присудити йому будь-яке академічне звання, або ж дати йому програмове завдання⁶, Рада, в засіданні своєму 5 липня присуджує йому за етюд з натури звання некласного художника історичного живопису і видає про це свідоцтво, не чекаючи на затвердження цієї ухвали на загальному зібранні Академії⁷.

Одначе, діставши від Академії звання художника, яке давало йому право відкрити школу, Буяльський, неначе забувши про хатні справи, які змушували його кинути навчання в Академії, залишається в Петербурзі принаймні ще зо два місяці, якщо й не більше.

Чим же пояснити таку зміну в намірах Буяльського.

Деяку відповідь на це ми знаходимо в його ж проханні, якого він подає на ім'я президента Академії герцога Максиміліана Лейхтенбергського 8 серпня 1846 року, себто за місяць після одержання свідоцтва. В світлі як цього прохання, так і низки інших побічних документів можна встановити такі факти:

АРХІВ

Прибувши до Києва з закордонної мандрівки, Буяльський мав нагоду добре ознайомитися не тільки з роботою, але й з устаткуванням «рисувальної школи» та «живописного кабінету» Київського Університету. Ця установа не могла не приваблювати до себе Буяльського, тим паче, що мистецько-педагогічна діяльність була його хистом і потребою. Але ж місце вчителя малювання в Університеті посідав на той час академік К. С. Павлов.

17 вересня 1845 року здійснюється 25 років педагогічної діяльності Павлова, і він подає прохання про звільнення його з роботи, посилаючись на слабкий стан здоров'я⁸. Дізнавшись про це, Буяльський негайно подає прохання до Попечителя Київської Учебної Округи про призначення його на місце Павлова, але попечитель «об'яснил, что по причине неимения академического звания» його клопотання не може бути задоволене. Ось чому Буяльський поспішається з тим, щоб оформити свої права. Ось чому, діставши одмовлення від попечителя, Буяльський подає свої картини на засвідчення Університету і зразу ж після того їде до Петербургу. Ось чому Буяльський, діставши одмовлення і тут, залишається в Академії, але мабуть тільки для того, щоб як найскоріше здобути звання художника. Відчувши, що він вже має досить вмільості та знанні, щоб дістати так жадане звання, він вигадує версію про неможливість дальшого перебування в Петербурзі і на цей раз досягає свого.

Але тепер Буяльський розкриває карти. Коли в першому проханні до Ради Академії він писав, що йому потрібне академічне звання для одержання права на відкриття власної школи, то тепер в проханні до президента він, говорячи про ту ж саму школу, пише, що йому для відкриття школи не вистачає в достатній мірі таких мистецьких матеріалів, як і картини, гравюри, скульптури, тощо, що такі матеріали є в потрібній мірі в розпорядженні вчителя малювання Київського Університету, а тому він і просить призначити його на цю вакантну посаду. «По получении оногo места, – писав Буяльський, – я обязываюсь открыть школу на своем иждивении»⁹. Разом з тим

Буяльський додає «Проект для учреждения методической живописной школы при университете св. Владимира в городе Киеве»¹⁰.

Прохання, адресоване до президента, разом з проектом потрапило до Ради Академії, яка схвалила повідомити Буяльського, що в проекті його «много основательного и для того края весьма полезного, но как пособия, которые он г. Буяльский желает иметь от университета св. Владимира сопряжены с званием учителя рисования сего Университета, место же сие зависит совершенно от министра народного просвещения, то Академия не может способствовать в сем деле ему Буяльскому. Буде же он своими средствами учредит школу художественную в Киеве, то Академия с удовольствием с своей стороны даст ему все зависящие от него пособия, для развития и распространения своего заведения, доставя ему по сходным ценам образцы для рисования и гипсовые слепки голов и статуй, о чем обявиль г. Буяльскому; проект же Буяльского с мнением Совета препроводить г. министру народного просвещения для зависящего от его сиятельства дальнейшего распоряжения»¹¹.

Відповідно до останньої частини ухвали Ради, президент Академії гр. Толстой 16 жовтня 1846 року написав приватного листа Міністру освіти гр. Уварову з вельми позитивною оцінкою проекту Буяльського¹². Але Уваров, протримавши у себе лист Толстого рівно п'ять місяців (очевидячки за цей час він мав листування з Київським генерал-губернатором), відповів, що він не може призначити Буяльського до Київського Університету вчителем малювання «за силою существующих на сей предмет правил»¹³. Автор невеликої статті «Т. Г. Шевченко и замещение живописи в Киевском университете» М. Т-ський пояснює це одмовлення міністра тим, що Буяльський був поляком, уродженцем з Поділля і що згідно з «высочайшим повелением» від 23 квітня 1839 року призначення поляков на педагогічні посади в межах правобережної України припускалося лише з особливого дозволу міністра освіти¹⁴. Ця політика, в застосуванні до Київського Університету, приводить, між

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ХУДОЖНЯ ШКОЛА-СТУДІЯ НАПОЛЕОНА БУЯЛЬСЬКОГО...

іншим, до того, що того ж 1839 року без усяких зовнішніх підстав було звільнено з посади університетського вчителя малювання проф. Клембовського, який користався великим авторитетом і йому можна було закинути тільки те, що він поляк. Отже не було ніяких підстав, щоб за таких умов призначити до Університету Буяльського. Міністр сповіщає про своє одмовлення не тільки президента Академії, але і Київського генерал-губернатора¹⁵.

Таким чином Буяльському закриваються всі шляхи до Університету.

І коли в листопаді 1845 року Буяльський міг ще думати, що академічний атестат дасть йому все, то у квітні 1847 року він добре вже знав, що цей атестат дає йому право тільки на утворення приватної школи і що жодної підтримки від урядових закладів та осіб чекати зайво.

Чи то матеріальні міркування, чи то моральна пригніченість, або й і те, й друге разом змушують Буяльського одійти від задуманої справи. Але не на зовсім.

Минає більше двох років і в січні 1850 року Наполеон Буяльський звертається до Київського цивільного губернатора Фундуклія з проханням дозволити йому надрукувати об'яву про відкриття ним художньої школи, на що він має дозвіл від Академії Художеств¹⁶.

Губернатор не одважується дати дозвіл на власну відповідальність і через свою таємну частину звертається за порадою до генерал-губернатора, але й цей останній сам адресується до віце-президента Академії з проханням повідомити «какое было дано дозволение г. Буяльскому и может ли быть помянутая просьба его удовлетворена»¹⁷.

Діставши з Академії саму позитивну відповідь, генерал-губернатор не задовольняється з того і дає розпорядження своєму «чиновнику особых поручений» передати йому для ознайомлення «переписку секретной части об открытии в Киеве Буяльским на собственном иждивении публичной живописной школы»¹⁸. Але таємна частина не може подати жодних відомостей, які б дали привід заборонити Буяльському відкриття приватної школи. Тоді генерал-

губернатор просить правителя канцелярії попечителя КУО повідомити про те, «какие существуют по Министерству Народного Просвещения правила или условия, которые должны быть наблюдаемы при дозволении учреждения художественных школ живописи», на що дістає таку відповідь: «... в ведении Министерства Народного Просвещения нет никаких относящихся к подобным заведениям постановлений»¹⁹.

Генерал-губернатору не залишається нічого, як дати Буяльському дозвіл на відкриття школи. Це було 1 квітня 1850 року²⁰, а 22 квітня того ж року школа почала функціонувати²¹.

До нас не дійшло жодного рисунка, зробленого в школі Буяльського, але ми маємо досить писаних документів, які свідчать, що школа Буяльського була принципово новим учбовим мистецьким закладом.

В своєму «проекті», поданому на ім'я президента та Академії Художеств, Буяльський посилаючись більш як на 20-річний власний досвід в живописній роботі, пише про своє переконання в тому, що «детское состояние этого благородного искусства... не зависит от недостатка врожденных жителям способностей, но от недостатка методических училищ, в коих бы юношество могло развивать с успехом вкус и художественные понятия».

Цю глибоко вірну педагогічну думку, яку нині ми б формулювали як залежність мистецького розвитку від системи мистецької освіти та виховання, Буяльський розкриває в суворій, але об'єктивній та теоретично обгрунтованій критиці тої сучасної йому методи навчання малювання, яка була звичною у тодішніх школах і в повітових і в губерніальних, і в ліцеях і в гімназіях. Він пише: «Каждый ученик изучает рисование, но ни один не имеет чистого понятия об искусстве, и даже не может что-либо нарисовать с натуры; причина та, что не знают никаких других кроме гравированных и литографированных образцов. Гравюры дают только понятие о произведениях искусства, самого же искусства живописи столь трудного и пространного, без теории, влияния других посторонних наук и надлежащего познания природы, никак изучить невозможно; сле-

APXIV

довательно время, употребленное учеником на копировку самих только оригиналов можно считать почти потерянным».

Коли Буяльський критикує сучасну йому систему художнього навчання, він не робить так, як це стало звичним для пізніших методистів, які один поперед другого поспішалися виставити свою саму нову, саму «досконалу», саму «модну» систему. Протиставляючи сучасній йому системі свою, Буяльський перш за все визначає базу, на якій він будує цю систему, себ-то теоретично її обґрунтовує і робить це досить лаконічно.

«Удовлетворительная метода преподавания живописного искусства происходит из самого анализа определения того же искусства. Вот определение оногo: знать, выбрать и представить верно предметы с нравственной целью».

В пояснення цієї тези, Буяльський каже: «Само собою розуміється, що неможливо з точністю представити того предмета, котрий для нас непонятен, напр.: дабы написать человека, нужно знать его в физиологическом и нравственном отношениях, затем, учащийся, изображая человека, должен в то же время учиться: 1) Перспективе..., 2) Остеологии... 3) Миологии... 4) Пропорции... 5) Характеристике».

На думку Буяльського, перспективі треба навчатися «как необходимой основе рисунка, без которой ни одно живописное представление правильным быть не может», остеологією для того «дабы узнать твердые части входящие в состав тела, имеющего движение»; міологія потрібна для ознайомлення з процесом «мусколярных действий» під час руху та спокою тіла та з формами, яких набувають м'язи у тому ж русі. «Пропорції» Буяльський розуміє, як порівняльне відношення одних частин тіла до других. Що ж до «характеристики», то під нею Буяльський розуміє знання того, які зовнішні форми відповідають тому чи іншому характеру людини; «тому или другому душевному его порыву».

«Сверх сего должно излагать теорию светотени, так, чтобы можно было математически указать свойства действий света,

без которого никакой предмет не может быть видим и понятен, и колорита, который соединяется со всеми ее моментами».

Нарешті, як одна з дисциплін, мусить викладатися «философическая часть искусства называемая композицією, а для понятия оной требуется предварительный очерк изящного, которого основой, равно как и существенным источником симметрии и гармонии, есть единство. Познание единства, как самой главной причины совершенно идеальной и оптической красоты, наводит на идею простоты абсолютной красоты...»²².

Накресливши такі широкі та різнобічні завдання і перед собою, як педагогом, і перед своїми учнями, Буяльський зразу ж виставляє ті умови, за яких можна будувати нормальний педагогічний процес. В першу чергу Буяльський говорить про потребу влаштувати учбові залі (майстерні) «по началам светотени, чтобы учащийся мог удобно приметить эффект на представляемой ему модели». Ставлячи про це питання, Буяльський зауважує, що студенти Університета «при теперешнем дневном освещении рисовальной университетской залы не могут успевать в практике не антиков и природы, ибо свет входя в оную разными сторонами и, освещая разносторонно предметы, уничтожает на нем единство светотени» і що в цій університетській залі можна займатися тільки копіюванням картин, для чого не потрібна єдність освітлення.

Далі Буяльський ставить перед собою завдання зібрати в школі достатню кількість гіпсових фігур та бюстів за античними зразками. Він надає їм значної ваги, як «по причине великого достоинства красоты», так і тому, що вони «во время классов удерживаются в неподвижности» і «не только объясняют трудность науки, но вместе с сим служат обогащением вкуса и способствуют познанию оптической красоты считавшейся у древних душою искусства».

З других елементів обладнання школи Буяльський називає манекени та різні драпіровки.

Нарешті, Буяльський говорить про потребу «обогащать учебные залы потребными историческими сочинениями, рисунка-

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ХУДОЖНЯ ШКОЛА-СТУДІЯ НАПОЛЕОНА БУЯЛЬСЬКОГО...

ми разных костюмов, обильным собранием эстампов и медалионов. Посредством сих последних учащийся не видевший даже значительного количества подлинников, будет иметь об них понятия». Для копіювання ж він пропонує «обогатить залы оригинальными картинами лучших художников, посредством чего облегчится учащемуся познание изменений тонов, существующих в природе».

Буяльський цілком свідомий того, як важко «частному лицу» зібрати в достатній кількості всі ці наочні прилади та матеріали, але він же сам говорить про те, що без цього устаткування неможна належно поставити учбовий процес²³.

І він робить все, що тільки в його змогах. Мабуть значними клопотами по підготовці школи до відкриття і можна пояснити те, що від 1847 року до 1850 року про школу Буяльського нічого не чуто.

За цей час він збудував спеціально пристосований для школи будинок на 9 кімнат, недалеко від Університету на Кадетському шосе. Але повністю скористатися з цього будинку для шкільних потреб Буяльському не пощастило. Сам Буяльський не був урядовцем, а його школа була приватною. Отже на Буяльського зразу наклали усякі міські повинності і в тому числі саму тяжку натуральну повинність квартирного постою, під яким весь час було занято три кімнати²⁴. В одній кімнаті жив сам Буяльський, а в п'ятьох містилася школа²⁵.

Разом з тим було зроблено чимало і для устаткування школи. Вже наприкінці 1851 року в школі було чимало речей. Хоча Буяльський і каже про те, що придбане ним наочне приладдя і не дає «идей богатства школы», але все ж в його розпорядженні було чимало естампів: «38 лучших голов Жульена, 50 этюдов дерев Бергена, при том некоторые гравюры Марка-Антония из Рафаэля, некоторые сочинения Моргена и несколько дереворитов Альберта Дюрера». В числі гіпсів у школі було: «20 голів античної та новітньої скульптури, 14 фігур, між якими були «Апольно и медийская Венера с Антиков»; в числі картин: кілька етюдів писаних з натури французькими і російськими художниками, автопортрет

Лауренца, голови писані бароном Грос, В. Шадовим і Писторіусом та кілька копій²⁶.

Наприкінці 1852 року школа Буяльського збагатилася новими придбаннями. Тепер в ній було 260 оригіналів, себ-то літографій, гравюр на міді та дереворитів. Крім відомих вже нам робіт Жульєна та Бартена тут появилось 60 історичних композицій Л'яффража, гравірованих А. Вальком та ціла серія батальних сцен і виображень роботи В. Адама. Кількість гіпсів зросла за рік вдвоє: тепер у школі було 68 гіпсових моделей, в тому числі 36 голів та 4 фігури у натуральний розмір, останні ж півнатурального розміру. З'явилися за цей час і зовсім нові речі: 244 медальона (очевидячки воскові) та барельєфа, у тому числі 180 з руської історії, 42 – з польської, 60 – релігійного змісту, останні ж з історії чужоземної. Так само зросла і кількість олійних картин – тепер їх було 52 і серед них 13 портретних етюдів, 10 портретів, 16 академічної школи постатей писаних з натури, а крім того жанрові картини та пейзажі. Нарешті, Буяльський придбав для викладання історії живопису цілу низку багато ілюстрованих монографій французькою, англійською, німецькою мовами²⁷.

Таким чином на третій рік існування школа Буяльського так була устаткована, як цим не могла похвалитися жодна гімназія. Перевага залишалася тільки за «Живописным кабинетом» Університета. Треба при цьому пам'ятати, що лише незначну частину, та й то не задарма, Буяльський міг набути через Академію Художеств, все ж останнє коштувало йому великих грошей.

Та як би ні було, а школа мала цілком досить тих матеріалів, які були потрібні Буяльському для здійснення накресленого учбового програму, розрахованого на 4 класи.

Для кожного класу існував свій точно визначений програм.

Так у 1-му класі, який звався графічним або рисувальним, крім початкових правил рисунка, учні діставали теоретичні і практичні знання з перспективи.

У 2-му «вищому рисувальному» або у так званому «античному класі» рисували

APXIB

з гіпсових рельєфів, античних скульптур, з натурщиків, натюрморти, як при сонячному освітленні, так і при штучному. Теоретичні дисципліни цього класу: пропорція, світлотінь та анатомія.

3-й клас «живописний», в якому учні мають навчатися живопису як шляхом копіювання з картин, так і через роботу з натури та з натурщиків. Теоретичні дисципліни: теорія колориту, драпірування і світлотіні у фарбах.

4-й клас – клас композиції, «в котром ученики будут писать пейзажи, портреты и исторические картины, при объяснении изящного и теории красоты».

Викладання всіх теоретичних і практичних мистецьких дисциплін Буяльський брав на себе. Лише викладання остеології та міології Буяльський хотів доручити комусь з педагогів медичного факультету Університета. Останнього йому пощастило добитися тільки 1856 року, від коли професор Вальтер дозволив учням школи Буяльського одвідувати його лекції з анатомії в Університеті²⁸.

Так будував Буяльський навчального плану і так він поділяв його на 4 класи, утворюючи свою школу.

Два роки практичної педагогічної праці з учнями внесли [зміни. – О. С.] в накреслені програми. Ці зміни сталися як у теоретичному обґрунтуванні програму, так і в деталізації та уточненні роботи в кожному класі. Всі ці зміни ми знаходимо у звіті Буяльського за 1851 рік.

«Школа разделялась на классы, по пяти главным родам предметов, служащих художественным представлением, таковые суть: 1-ое тела неорганические, 2-е растительные, 3-е животные, 4-е одушевленные, 5-е возможные или идеальные, существующие только в нашем понятии».

«Рисунок всякого из этих предметов может быть или орфографический, то есть представляющий тело в свойственных его размерах, как это употребляется в архитектуре, в ваянии и т. д., или стенографический /перспективный/, который представляет предмет не в свойственной его пропорции, но в относительном сокращении или увеличении, смотря по положению его

напротив глаз, таковой рисунок употребляется только в сценографии, живописи».

Відповідно до цього удосконалення програму змінюється не тільки характер та об'єм практичних робіт, але спостерігається пересування деяких теоретичних дисциплін до старших класів. Ці зміни остільки цікаві, що варто показати їх у максимальній повноті.

Так у першому класі учні починають роботу з простіших «пометричних» моделей «по данному орфографическому масштабу» і приходять до складних фігур, прикрас, арабесок, меблів, машин, будинків і т. п., беручи до уваги їх план, дослід, перетин і т. д. Лише після цього вони виображують ті ж самі речі, але вони з застосуванням перспективи «по сценографическому масштабу Монтаберта» або, як пояснює Буяльський, «по правилам обыкновенной перспективы».

Отже в межах першого класу між попереднім і фактичним програмом ми не бачимо принципової різниці.

Інакше справа з 2-м класом. Спочатку Буяльський називає цей клас – класом «вищим рисувальним», а тепер «курсом копіювання». Основне, що дає тут Буяльський, це розуміння «внутреннего междуконтурного сложения тел и их различие по светотени, а затем и в красках». Це розуміння учні дістають спочатку через рисування тих же моделей, накладаючи на них тіні олівцем, а пізніше фарбами, а потім переходять до копіювання «шатиrowанных рисунков» і писаних фарбами картин. Теорію повітряної перспективи, правила світлотіні та колориту Буяльський викладає за роботою того ж Монтаберта «*Traité complet de la Peinture*». Від попереднього програму, таким чином, після його практичної перевірки, залишається тільки його теоретична частина: знання повітряної перспективи, світлотіні та колориту, але докорінно міняється метод подавання цих знань та об'єкти, за допомогою яких прищиплюється знання. Моделі та естампи з картинами заступають місце гіпсів та живої натури, що переходить до дальшого класу, де метод малювання з натури також забирає провідне місце.

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ХУДОЖНЯ ШКОЛА-СТУДІЯ НАПОЛЕОНА БУЯЛЬСЬКОГО...

Відповідно до цих змін програм роботи в 3-му класі виглядає тепер так: «В этом классе приходит ученик к изучению предметов, имеющих свойство движения, замечает их сложение и нравы, требует объяснения пропорций и сравнительного перехода от животного к человеку. Занятие его начинает быть более художественным, поэтому он должен узнать каким оно было у древних. Студирование антиков, также архитектурных ордеров приведет его к познанию первоначальных правил искусства с этим он будет в состоянии писать с природы цветы, деревья, зверей и проч.».

Нарешті, в 4-му класі «натурному» учні вивчають виключно людину «в физиологическом и нравственном отношении». Тут же учні дістають попередні знання з правил композиції та анатомії. Малювання йде виключно з натури. Все це, на думку Буяльського, дасть учням змогу вже в 4-му класі вірно написати портрета, жанрову картину і навіть деякі історичні сюжети.

На цьому Буяльський закінчує свій програм. В теоретичних передпосилках до програму він говорить про п'ятий клас, в якому учневі треба дати уяву про речі та образи «возможные или идеальные, существующие только в нашем понятии». Але цю частину роботи він не бере на себе, бо як він каже, – це буде по над його сили, – «поэтому изучение этой философической части искусства, предоставляю тем, которые будут иметь счастье пользоваться материалами и руководством достойных членов Совета Санкт-Петербургской Академии Художеств»²⁹.

Отже порівняння початкового програму з пізнішим дає всі підстави твердити, що Буяльський, цілком відданий своїй школі, не прийшов до неї з застиглими догматами, а весь час, в процесі роботи, на практичному досвіді перевіряв ті засади, з яких виходив на початку роботи, удосконалював її, а коли треба було, то й замість одних висував другі, тільки певні з його погляду. Це можна було спостерігати на протязі всього часу існування школи.

Так, наприклад, 4 січня 1854 року Буяльський у річному звіті доводить до відома Академії Художеств про те, що

минулого року він одержав з Лондона і Парижа «отличные машины для фотографий, и сильно занялся сам изучением нового средства в живописном искусстве. Прежняя дагеротипия по причине своего почти механического процесса и невозможности употребления личного художественного действия на последний результат света, т. е. на картину, мало интересовали художников».

«Но так как фотография посредством негативов, на которые можно действовать карандашем и кистью, может уже дать почти художественное представление, притом, не говоря уже о верности перспективной и скорости действия, дающей возможность точно схватить движение тел, непостижимое почти прежними нашими средствами, дает еще художнику в скорости всевозможные приготовительные этюды для картины; далее, время, которое должен был он терять на приготовление оных, теперь может употребить на чисто художественное занятие, то-есть творение представления по собственной идее. То поэтому мне кажется, что всякий живописец должен изучать и употреблять фотографию, как самое сильнейшее средство для усовершенствования искусства».

Ось чому Буяльський виголошує для себе нове завдання: опанувати фотографію і найти засіб її застосування до живопису³⁰.

Справа, звичайно, не в тому що Буяльський не встиг застосувати фотографію до практичної роботи в школі, що мабуть він не встиг зробити цього і для своєї власної творчої роботи. Головне в тому, що це ще один з прикладів того, як Буяльський весь час шукає все нових та нових шляхів і не боїться нічого нового.

Щоб достойно цінити цей факт, треба згадати, що Буяльський апелює з цим новаторством не до будь-кого, а до Академії, а також і те, що собою являла в той час Академія. Нарешті, треба згадати і те, що в той час фотографія була новиною не тільки у нас, але й закордоном і що саме тоді в Англії, наприклад, проти фотографії мали місце самі одверті виступи в пресі, де фотографів називали шантажистами, жуліками та людьми, недостойними зали-

APXIB

шатися в числі порядних громадян Англії; були навіть заклики до уряду заборонити фотографію поліцейськими заходами.

Трохи далі ми матимемо нагоду говорити ще про одне новаторство Буяльського, який проектує ввести в навчальні програми своєї школи ще одну дисципліну – мистецтво літографії та літографського друку.

Але при всьому тому Буяльський не міг вийти за межі свого класового світогляду й це як найбільше відбилося і на складі його учнів і на тих умовах, за якими він приймав учнів до школи.

Всіх своїх учнів Буяльський поділяв на дві чіткі групи: на студентів та на сторонніх, себто аналогічно тому, як в Академії Художеств були «ученики» і «вольноприходящіє»³¹. Незалежно від того до якої групи потрапили учні, вони мусили пройти період попередньої перевірки – «с начала посещения они школу в течение некоторого времени, для испытания, наконец, если понравится им род этого занятия, и при том окажут успехи и трудолюбие, они принимаются окончательно...»³². Зараховання до того чи іншого класу залежало від здібностей та підготовленості учня. Перевод учня з одного класу до другого міг відбутися тільки на підставі оцінки роботи, виставленої на шкільній виставці³³.

Але на цьому і закінчується рівність між учнями.

Говорячи про обсяг роботи по класах, Буяльський чітко визначає, що перший клас початкової рисувальної грамоти можуть одвідувати «не только те, которые исключительно посвящаются живописи, но и вообще мастеровые, умеющие читать и писать, получившие на то дозволение начальства»³⁴.

Отже для «мастеровых» ледве тільки одкривалася завіса до «храму мистецтв». Вищі ж знання було призначено для інших соціальних верств.

Відповідно до цього принципу Буяльський комплектує свою школу учнями майже виключно з вищих верств тогочасного суспільства. Серед 35 його учнів, для них вдалося встановити не лише їх прізвища, але й соціальну приналежність та релігійну, а також їх вік та інші данні, двоє учнів з ро-

дини графа, 22 – з служилого дворянства, 3 – з вищого військового складу, одна – чужоземка і лише троє міщан.

Але все ж при виразній одноманітності в соціальному складі учнів, тут можна спостерігати цілу низку особливостей для внутрішнього різних груп. Перш за все серед учнів Буяльського була ціла група тих, які приїхали до Києва спеціально для того, щоб вчитися мистецтву рисунка і живопису. До них слід також прилучити і тих хлопчаків, які вчилися в 1-й і 2-й Київських гімназіях, жили на державних гімназійних квартирах і одночасно одвідували школу Буяльського. Серед його учнів ми маємо двох «казеннокоштных» студентів Київського Університету, одного чиновника і одного поруччика. Таким чином на долю місцевих учнів припадало значно менше число, ніж на долю приїжджих з провінції. Відрізнялися між себе учні і національним складом: переважаюча кількість припадала на поляків; руські, українці були в меншості. Але найбільше відрізнялися вони віком: наймолодшому учневі було 12 років, а найстаршому – 27.

Така значна різниця в учнівському складі за кількома ознаками безсумнівно свідчить що школа Буяльського користалася широкою популярністю. Вона приймала до себе і місцевих і провінціальних учнів і дітей і підлітків і дорослих з різних верств: студенти, військові, урядовці, гімназисти, діти поміщиків, були тут і діти ремесників та один кантоніст. Серед учнів Буяльського ми можемо назвати двох дітей графа де-Бальмена і дочку Башилова, відомих нам як ілюстратори рукописного «Кобзаря» Т. Шевченка. Був тут і син предводителя дворянства Томари – Борис Томара та два студенти Київського Університету Олексій Кисельов і Олексій Княжинський. Ці всі троє були учнями академіка Гаврила Івановича Васька, але зважили на краще перейти до Буяльського, який мабуть давав своїм учням значно більше за Васька, бо ж серед вихованців Буяльського ми бачимо Івана Ярмоховича, який після навчання у Буяльського переходить до Академії Мистецтв і в 1862 році дістає звання вільного художника³⁵, після чо-

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ХУДОЖНЯ ШКОЛА-СТУДІЯ НАПОЛЕОНА БУЯЛЬСЬКОГО...

го повертається на Україну і працює тут все життя.

Значну частину учнів школи складають дівчата, яких Буяльський в офіційних звітах називає «дамами». 1852 року їх було більше треті всього складу.

Як уживалися в одному класі велико-возрастна дочка генерала з хлоп'ям каноністом, або студент з гімназистом, сказати зараз тяжко. Але різноманітність складу учнів проходить крізь всі роки існування школи Буяльського. І в цьому одна з ознак нового типу художньої школи, ознака, в якій ми можемо бачити зародки майбутніх художніх студій.

Ознака студійності виявилася і в тому, що прийом до школи відбувався протягом всього року. Школа не мала календарного плану. З кожним учнем провадилося або індивідуальну роботу, або він приставав до групи рівної йому по силі і залишався в тій групі на весь час, якщо не відставав від неї, або не перегоняв її і не потрапляв таким чином до нової групи. Але все це відбувалося в межах одного класу. Переход же з класу до класу відбувався тільки раз на рік, коли в школі влаштовувалася виставка учнівських робіт. Виставка була принадною і оцінка, дістана від когонебудь з чиновників попечителя Київської Учбової Округи та від присутніх, слугувала критерієм для переводу.

Не знала школа і обов'язкових канікул. Вона не припиняла своєї роботи протягом цілого року, але все ж таки в літню пору кількість учнів різко падала. Так, наприклад, на початку 1853 року в школі Буяльського було 46 учнів, в липні того ж року тільки 8, а в грудні знову 29.

Такі коливання в кількості перш за все були пов'язані з тим, що учні гімназій та прибулі на літо уїздили додому, а діти найбагатших дворян, генеральські та графські діти уїздили на курорти чи закордон. Так, напр., влітку 1851 року у Буяльського лишилося тільки троє хлопців, з них один кантоніст, один обер-офіцерський син та один син дрібного поміщика, – всі троє приїхали до Києва спеціально, щоб вчитися у Буяльського і їм нікуди було податися на відпочинок.

Але поруч з цим у школі спостерігалася і значна плінність. Вже у звіті за 1851 рік Буяльський пише: «От открытия школы до сих пор находилось 32 ученика; из них некоторые уже выбыли; другие по тесноте помещения и невозможности присмотра за ними были отправлены; остальных 15, которых прилежность и даже дарования к рисовальному искусству уже видны, часть имею предоставить в списке»³⁶. В звіті за 1852 рік звучать вже нові ноти: «Со времени последнего отчета, число учеников школы значительно уменьшилось; одни узнав на опыте, что изучение живописного искусства требует много времени и серьезного занятия, от него отстали. Другие же, предавшиеся изучению оно не могут продолжать по неимению средств к содержанию себя, а я помощи принести им в том не могу...»³⁷.

Звіт за 1857 р. описує ще більш сумну картину. «В течение последних трех лет школа не имела иных учеников кроме принятых ею безвозмездно. Число учеников школы не могло значительно увеличиться против прежнего по той причине, что ученики более или менее успевшие в рисовании оставляют школу для практических занятий или дают уроки по городу»³⁸.

З усього цього ми можемо зробити тільки такі висновки: через матеріальну незабезпеченість тих учнів, які йшли до Буяльського, щоб дістати знання, школа поволі втрачала своїх кращих представників, вся ж та аристократична верхівка, яка спочатку заповняла школу, швидко одвіялася, за три-чотири роки задовольнивши свої дилетантські потреби.

Безсумнівно, що для Буяльського робота в школі не була професією. Йому зовсім не було байдуже хто і як у нього вчиться. Говорячи про мету, яку поставив перед собою Буяльський, взявши на себе її утримання, Київський губернатор Фундуклій каже, що «цель у художника Буяльского... прославить себя в своем искусстве и быть полезным юношеству»³⁹. Ми не будемо сперечатися з губернатором щодо першої частини визначеної ним мети, але друга не викликає жодного сумніву, і цю мету було б вірніше сформулювати як ба-

АРХІВ

жання Буяльського виховати з своїх учнів справжніх художників і підготувати їх до такої міри, щоби вони могли піти вчитися далі вже в Академії Художеств. Це видно вже з одного його навчального програму. І його вказівки про те, що він не береться викладати учням «філософічну частину мистецтва» зовсім не слід розглядати, як дипломатичний реверанс у сторону Академії Художеств.

Добре знаючи те, що мистецька робота не є розвагою, що навчання в художній школі є тяжкою повсякденною працею та не покладаючи мабуть значний надій на аристократичну верхівку своїх учнів, які вчилися у нього в переважній більшості без всякого терміну і сплачували за навчання щомісячно, Буяльський шукає засобів матеріального забезпечення своїх бідних учнів, у яких є і хист і бажання і вміння працювати і на перешкоді може стати тільки відсутність засобів існування.

Ось чому Буяльський, подаючи до Академії ще першого свого проекту утворення школи 1846 року, коли він сподівався сполучити обов'язки керівника школи з посадою вчителя малювання Університету, брав на себе обов'язання «содержать нескольких бедных молодых людей с отличными способностями и с особою склонностью к живописному искусству на собственном моем иждивении, т. е. на счет жалования, которое мне как учителю рисования будет назначено по штату»⁴⁰.

Ми знаємо, що ці сподівання Буяльського не мали позитивних наслідків. Але розуміння того, що без закріплення за школою сталого контингенту учнів не можна забезпечити успіх роботи всієї школи, Буяльський і тепер не відмовляється від думки взяти на своє утримання кількох учнів або ж інакше кажучи звільнити цих учнів від платні за навчання.

Зчиславідомихнам 35 учнів лише 19 учнів навчаються у Буяльського за помісячну платню, а 16 безплатно. Це визначає, що беручи гроші з одних, Буяльський дає змогу вчитися другій незаможній частині і всі видатки по утриманню школи: придбання зразків та художніх матеріалів і т. ін. Бере на самого себе.

Але для того, щоб витрати його не були марними, він приймає, після перевірки, кожного безплатного учня на певний обов'язковий термін. Лише двох він прийняв на один рік, трьох же на два роки і трьох на три роки і п'ятьох на п'ять років. В переважаючій більшості ці зобов'язання мали суто моральний характер: поступаючи до школи, учень давав словесне зобов'язання вчитися стільки там чи стільки років. І лише в 8 випадках ці зобов'язання мали письмову форму юридичного акту. Такі зобов'язання давав або сам учень, а більш за все хтось з батьків чи старших з родини. Так за Болеслава Рожанського зобов'язання підписує батько, за Андрія Матвієва – його мати, за кантоніста Андрія Васильєва – ручається його мати і вітчим, за Гурковського і Дровольського – їх батьки, за Варинського і Новаківського їх старші брати. Лише Ярмохович підписує зобов'язання сам за себе. Тексти цих зобов'язань остільки цікаві, що варто навести хоч одного з них: «Тысяча восемьсот пятьдесят первого года, сентября первого дня, я нижеподписавшийся мещанин города Новоградволинска Иван Матвеев сын Ярмохович принят в ученики Киевской Художественной живописной школы сроком с вышеозначенного числа впредь на пять лет; обязуюсь в том: 1) что буду посещать в продолжение вышеозначенного срока ежедневно классы этой школы в приличной одежде; 2) буду вести себя прилично; 3) если бы до истечения вышеозначенного срока я по своему желанию оставил учение, тогда обязуюсь уплатить за каждый год пребывания моего в школе по сто рублей серебром и сверх сего познакомить все убытки причиненные школе по моей малости или неосторожности; 4) что в случае неисполнения этого обязательства, предоставляю право взыскания по законам, в чем и подписываюсь Иван Ярмохович».

«г. Киев, 1852 года, ноября 7 дня сие обязательство Новоградволинским мещанином Иваном Ярмоховичем лично было явлено у маклера Киевской Государственного Коммерческого Банка Конторы и в книгу за № двести пятьдесят первым записано со

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ХУДОЖНЯ ШКОЛА-СТУДІЯ НАПОЛЕОНА БУЯЛЬСЬКОГО...

высканием по ½ процентных один рубль пятьдесят копеек серебром в городской доход, в том подписом и приложением печати свидетельствую маклер Эльснер».

Тексти всіх останніх відомих нам зобов'язань абсолютно збігаються з наведеним і змістом і формою. Ріжниця лише в тому, що їх складено не від імені учня, а від поручителя. Цікавим варіантом є зобов'язання київської міщанки Палагеї Васильовни Галкиної за свого сина від першого шлюбу Андрія Васильєва. Під цим зобов'язанням підписалися не тільки матір, але й її другий чоловік і саме в такій формі: «1850 г. декабря 4 киевский житель прапорщик Николай Михайлович Схальский, по желанию Киевской мещанки Пелагеи Галкиной и с собственного согласия, утверждая настоящий акт об помещении сына ее Андрея в Киевскую Художественную живописную школу, принимает на себя равномерную по сему обязательству ответственность»⁴¹.

Яке б з цих зобов'язань ми не взяли – в усіх них є спільне те, що учень прив'язується до школи на певний час і без дозволу Буяльського не може кинути школу під острахом матеріальної відповідальності, що учень мусить одвідувати школу в доброму зовнішньому вигляді. Разом з цим кожне зобов'язання нормувало поведінку учня і дотримання всіх елементів зобов'язання гарантувалося третіми особами (крім одного випадка, коли учень поручався сам за себе) та юридично узаконювалося особою маклера.

Щоб зрозуміти походження таких зобов'язань, досить порівняти їх з тими зобов'язаннями, яких звичайно писалося при прийомі до себе учня будь яким майстром Київського іконописного цеху. Наведемо одного з типових зразків такого зобов'язання, взятого з «Книги цеха иконописного для вписания в оную учеников»: «1835 года ноября 18 дня за бытность рочного цехмистра Михайла Дончевского мастер иконосправного мастерства Иван Моравский представил к записанию своего ученика мещанского сына Степана Корученка сроком на семь лет, коему считать срок от 8 числа вышеписанного ме-

сяца. Одеяние верхнее, споднее равно и казенные подати со стороны мастера без отживу, который ученик должен мастеру служить верно, прилежать учению и до окончания своего срока к другому мастеру не отходить, а мастер обовязан оного ученика изучить мастерству надлежаще, каковое условие лично при мастеру и ученика деду записано в сию книгу.

При сем договоре были свидетели: со стороны мастера Киевский мещанин Матвей Карпинский со стороны ученика дворянин Иван Поляков»⁴².

Кожен з таких цехових договорів (а їх нам пощастило поки що розшукати по-над 50) відрізняється один від одного чи терміном навчання, чи переліком того, що майстер дає учневі з одягу, але всі вони однаково прив'язують учня до майстра на обумовлений час, кожен учень дає моральні зобов'язання і т. п., як і в зобов'язаннях по школі Буяльського. Тут так само фігурують за поручники і замість постаті маклера виставлено правну постать цехмістра.

Отже доводиться тільки додати до цього те, що Буяльський користався з таких зобов'язань тільки тоді, коли приймав до себе учнів або з «податных сословий», або з дрібних обіднілих дворян. В усіх же останніх випадках він брав з своїх учнів гроші в формі щомісячної платні за навчання.

Таким чином щодо умов прийому учнів, ми бачимо в школі Буяльського два різних принципи – принцип старої цехової школи та принцип нової художньої приватновласницької студії.

Таке поєднання двох протилежних принципів надзвичайно цікаве для школи, яка існувала і діяла напередодні реформи 1861 року, коли вже хиталися підвалини феодального ладу і швидко формувалися нові принципи організації суспільного ладу, що знаходило своє відображення по всіх галузях громадського життя, в тому числі і в мистецькій освіті.

Отже, не дивно, що за таких умов і в такий час, зобов'язання дані Буяльському вже втратили ту силу, яку мали ще зобов'язання учнів цехових майстрів. Мабуть тільки цим і можна пояснити той факт, що з 8 зобов'язань було порушено 6.

АРХІВ

У березні 1856 року Київська міщанка Пелагея Жуковська подала до генерал-губернатора скаргу на Буяльського в тому, що він не повернув їй паспорта її сина від першого шлюба кантоніста Андрія Васильєва. Зі справи, яка розгорнулася з цього приводу досить широко і пройшла через руки генерал-губернатора, цивільного губернатора, губернiального Правління та Київського старшого поліцеймейстера і завдала чимало клопоту не тільки начальству, але й самому Буяльському, можна встановити такі факти:

Андрій Васильєв одвідував школу чотири роки і, за словами Буяльського, «сделал некоторые успехи». Але матері Васильєва чи його вітчиму остогидло утримувати дорослого хлопця і батьки одмовили йому в «пропитании». Це й змусило Андрія Васильєва кинути школу і піти десь на заробки, не дотримавши терміну, обумовленого в зобов'язанні. Тоді Буяльський виставив матері Васильєва зиск на 400 крб. за чотири роки навчання. Такий же зиск він виставив до своїх учнів Гурковського на 400 крб., до Варинського на 200 крб., до Новаківського на 75 крб., до Дровольського на 200 крб., які пішли зі школи до терміну.

Генерал-губернатор, познайомившись з усіма по цій справі документами, запропонував поліцеймейстерові стягнути з винних гроші і передати ці гроші на утримання дітей сирітського дому, як це запропонував Буяльський, або чи, в разі бідності винуватців, взяти від них прохання «о обращении им дарственным образом следующих от них денег». Мати Васильєва так і зробила. Що ж до останніх, то з'ясувалося, що Карл Новаківський, кинувши школу, виїхав до Варшави на посаду бібліотекаря до поміщика Свіджинського, що Варинський виїхав у маєток поміщика Понятовського на Київщині, а останні учні знаходяться невідомо де⁴³. Чим закінчився розшук цих учнів, нам невідомо. Але з усього цього ми можемо бачити, що стара цехова система прийому учнів дістала поразки.

Буяльський не обстоював, щоб одержати від своїх учнів потрачені гроші. Він готовий був передати їх на добродійні справи або подарувати винуватцям і тільки

адміністрація, стоячи на захисті закону, роздмухала діло по всій Україні і далі. Це свідчить про те, що Буяльський, користуючись з цехової форми зобов'язань, вже бачив в них не засіб визиску, а лише засіб затримати при собі учнів на такий час, щоб зробити з них майстрів.

Але не тільки в цьому він шукав шляхів до боротьби з плінністю в учнівському складі.

Вже наприкінці першого року існування школи Буяльський наочно побачив, що закріпити учнів за школою тільки за допомогою звільнення від плати за навчання зовсім не досить. Їм треба було ще дати притулок і харчування, а подекуди й одяг. Взяти все це на себе Буяльський вже був неспроможний. Ось чому 2 жовтня 1850 року він пише до Академії:

«С дозволения Совета императорской С.Петербургской Академии Художеств и местного начальства я открыл в городе Киеве художественную, живописную школу, но как ученики, преданные этому искусству, находятся по большей части в бедном состоянии и не могут доставить себе средств к содержанию в течении изучения столь трудного искусства, то для пособия оным и поддержания школы осмеливаюсь всепокорнейшее просить... позволить и исходатайствовать дозволение господина министра учредить в школе, по художественной части, заведение для литографии и гравирования по меди и дереву для печатания рисунков»⁴⁴.

Академія підтримала таку ініціативу і видала на це Буяльському свідоцтво.

Одночасно Буяльський звернувся з таким самим проханням і до київського генерал-губернатора. Цей останній звернувся до цивільного губернатора Фундуклея з проханням «сообщить мне по этому делу Ваше заключение»⁴⁵. Але доки справа ходила по канцеляріях, Буяльський одержав з Петербургу свідоцтво і вдався з другим проханням до Фундуклея, після чого цей останній відповів генерал-губернатору, що «со стороны моей к учреждению этого заведения в г. Киеве препятствий не встречается»⁴⁶. Але разом з тим Фундуклей зважив чомусь за потрібне до своєї відповіді дода-

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ХУДОЖНЯ ШКОЛА-СТУДІЯ НАПОЛЕОНА БУЯЛЬСЬКОГО...

ти три копії з відомих вже нам зобов'язань, підписаний батьками учнів.

Цього було цілком досить, щоб пустити клопотання Буяльського по новому річищу. Замість дати дозвіл на відкриття літографії, генерал-губернатор Бібіков виставляє Фундуклеєві нові питання: «...в каком состоянии находится содержащая Буяльским в Киеве школа живописи; кем посещается, сколько в ней учеников и какого возраста; наконец, мнение Ваше о том, с какою целью может содержать Буяльский означенную школу, если справедливо его показание, что он принимает учеников бесплатно; какого рода сведения можно получать от него и не имеет ли места к злоупотреблениям с его стороны пункт 3 в ... условиях даваемых родителями учеников»⁴⁷.

Діставши всі відомості про школу Буяльського, генерал-губернатор приходить до висновку, що «...означенная школа не получила еще надлежащего развития, учеников в ней очень мало, то я не вижу особенной надобности в открытии ныне гравировального заведения при той школе, тем более, что и существование некоторых условий, заключенных г. Буяльским с родственниками его учеников не может быть допущено»⁴⁸.

Це змушує Буяльського поскаржитися при нагоді на місцеве начальство до Академії Художеств⁴⁹, на що президент Академії граф. Ф. Толстой відповідає листом до Київського генерал-губернатора Бібікова, де пише про те, що «Совет Академии...положил просить Ваше Превосходительство: не оставит начальническим содействием Вашим с учреждением при школе Буяльского заведения для печатания гравюр и литографий, дабы сим средством более развить школу и поддержать существование оной»⁵⁰.

Генерал-губернатор, посилаючись на те, що Буяльському одмовляв не він, а його попередник кн. Васильчиков, разом з тим висуває нову причину, яка наче-то не дає йому змоги дати одразу ж Буяльському дозвіл на відкриття літографії: він, бачте, з листа президента не бачить, чи є у Буяльського капітал, щоб відкрити літографію. Але щоб не брати на себе

відповідальність та ще якось зволікти справу, Бібіков закінчує свого листа такими словами: «Во всяком случае разрешение на открытие показанного заведения зависит от Министра Внутренних дел»⁵¹.

Тоді гр. Толстой апелює до Міністра⁵², а його товариш інформує Бібікова про те, що «по принятому порядку, при дозволенной учреждении Типографий, Литографий и т. п., не собирается сведений о средствах учредителей к содержанию таковых заведений, а требуется удостоверение местного начальства о их благонадежности и неимению препятствий к сему учреждению в полицейском отношении, и что условия, заключенные Буяльским с родственниками учеников его по школе едва ли могут служить препятствием к разрешению ему открыть предположенное им заведение»⁵³.

Але й це не допомагає. Бібіков не вгаває і, ставши на шлях свого попередника кн. Васильчикова, надсилає цивільному губернатору вимогу повідомити його про кількість учнів у школі Буяльського, «как вообще содержится эта школа и сообщить мне копии условий, заключенных г. Буяльским с учениками, родителями их и с родственниками»⁵⁴.

У відповідь на це, з пропозиції цивільного губернатора, Буяльський подає широкий звіт про діяльність школи і звертає губернаторові увагу на те, що «школа содержится только собственными моими трудами, но далее она без дозволения печатания рисунков существовать не может, срочные ученики рисуют уже отлично; рисунки их одобрены уже Советом императорской Академии Художеств, но не достает им средств к пропитанию, и искусство их не имеет никакого практического пособия»⁵⁵.

Відомості одержані від губернатора, так само, як і звіт самого Буяльського, не дають жодних матеріалів генерал-губернатору для заборони відкрити літографію. Тоді він надсилає губернаторові запитання про політичну благонадійність Буяльського⁵⁶.

В цей же самий час Буяльський подає ще одне прохання генерал-губернаторові. Але знов залишається без відповіді.

Минає три місяці доки цивільний губернатор приходить до висновку, що «к учреж-

APXIB

денію художнику Буяльському заведення для печатання рисунків гравірованих на міді і дереві, рівно літографії, препятствій в полицейском отношении, как по собранным сведениям, не имеет; и сам Буяльский человек благонадежный и во все время его жительства в Киеве ничего за ним предосудительного не замечено». Отже, здавалося б, усе було вже гаразд. Але в тому ж листі губернатор пише: «неизлишним считаю присовокупить, что я с своей стороны полагаю бы возможным разрешить Буяльскому открытие заведения для печатания рисунков гравированных на міді і дереві; что же касается открытия литографии, то я, находя, что в Киеве и без того достаточно подобных заведений, предложил г. Буяльскому принять в свое заведывание литографию, учрежденную при губернской типографии и в оной литографировать свои труды»⁵⁷.

В цьому проєкті губернатора генерал-губернатор знаходить нову підставу затримати дозвіл і тому він запитує губернатора: «согласился ли г. Буяльский принять в свое заведывание литографией при Киевской Губернской Типографии, так как если литография эта поступила в распоряжение г. Буяльского, то ходатайство его о дозволеніи ему открытї особое заведение для гравирования и печатания в оном рисунков воспитанников учрежденной им живописной школы не будет требовать никакого особого распоряжения»⁵⁸.

Але за цей час губернатор передумав і залишив літографію в безпосередньому розпорядженні губерніального правління, і генерал-губернатору довелося, нарешті, адресуватися до міністерства внутрішніх справ, звідки 3 червня 1853 року було дано дозвіл, про що Буяльського було повідомлено 20 червня того ж 1853 року⁵⁹.

Таким чином на клопотання про дозвіл відкрити літографію пройшло повних 4 роки.

Але чого добився Буяльський з цього. Йому було дозволено поставити у школі тільки один станок на один камінь, – «поэтому, – пише Буяльський у звіті за 1857, – эта часть не получила у нас по настоящее время достаточного развития»⁶⁰. Та це й зрозуміло, бо при такому обладнанні му-

сила виникати така неймовірна черговість для гравірування та друку, що ефекту було зайво чекати не тільки з боку навчального, а тим паче з боку заробків для поліпшення матеріального стану учнів.

Очевидячки матеріальний стан школи все гіршав та гіршав, аж, нарешті, 26 вересня 1856 року Наполеон Буяльський вдруге намагається пов'язати долю своєї школи з «Живописним кабинетом» Київського Університету.

Саме в цей час до Києва приїздить міністр народної освіти, до якого Буяльський, користуючись з нагоди, подає особисто прохання.

У цьому проханні Буяльський констатує, що при Київському Університеті існує «отличный живописный кабинет, который по настоящее время остается недоступным тем лицам, которые охотно и со всем усердием посвящают себя изучению изящного искусства; поступающие же в число студентов одного Университета, трудятся в избранном одном специальном предмете, некоторые только из них упражняются в рисовании и потому живописный кабинет не соответствует вполне своему назначению».

Далі Буяльський розповідає про історію свого проєкту утворення при Київському Університеті публічної живописної школи, а також і про утворення власної художньої школи. Констатуючи недостачу «значительных источников на закупление материалов необходимых для школы», а також своє бажання служити, Буяльський просить міністра або ж призначити на посаду вчителя малювання в Університеті, або ж «сделать мне и ученикам моим доступным живописный кабинет Университета, с дозволением входит в оный ежедневно для копирования из гипсовых слепков, а равно из картин и эстампов»⁶¹.

Міністр забирає це прохання з собою, прочитує в дорозі і вже з Ровно пересилає його до Попечителя Київської Учбової Округи з пропозицією «сообщить... в подробности... соображения по изъясненному предмету»⁶².

Але попечитель не поспішає з відповіддю. Від міністра він одержує прохання 3 жовтня 1856 року і пересилає його до ректо-

ра Університету тільки 2 жовтня 1857 року. Зваживши на це, не поспішається з відповіддю і ректор. Він не бере на себе труда навіть відписати попечителю, а доручає вчителю малювання Васькові подати від себе рапорт, а той, доставши до своїх рук прохання Буяльського і довідавшись звідти, що Буяльський не тільки характеризував міністрові живописного кабінета, як установу невідповідну своєму призначенню, але виставив себе претендентом на його Васькове місце, і сам не мав особливої охоти поспішати ся з рапортом. Так минув ще один рік⁶³.

Однак стара казка про горобця і билинку починає діяти. Міністр згадує за прохання, попечитель натискає на ректора, а ректор на Васька. Так 19 серпня 1858 року з'являється той самий рапорт Васька, який так багатий змістом і такий нам цікавий з багатьох точок зору.

У рапорті Васько дає собі волю. Він категорично протестує проти прийому Буяльського, виставляючи аж одинадцять окремих розгорнутих пунктів. Було б трохи втомно повторювати всього рапорта. Але окремі його пункти остільки цікаві, що варто навести їх у значних витримках.

Першого удара він завдає самій школі та її організатору: «Г. Буяльський, учредивший у себя в доме из любви к живописи публичную живописную школу, с целью развития поселенную в нем идею распространения в здешнем крае этого изящного искусства, едва ли под настоящим предлогом – посещения ежедневно рисовального кабинета, но желает освободиться от содержания учрежденной им школы и перевести ее в Университет, с сохранением при себе титула учредителя Публичной Школы, которая, как мне достоверно известно, уже с некоторого времени прекратила свои занятия»...

Цим міркуванням Васько мабуть треба довіритись, бо дійсно 1857 року Буяльський надсилає до Академії Художеств свого останнього звіта про роботу школи, де й пише, що у нього залишилися тільки «срочные», себ-то «безплатные» учні. І мабуть 1858 року прийшов саме той час, коли Буяльський не міг утримувати цих учнів, втративши всіх тих, від яких мав платню.

Цю кризу прискорила, напевно, та подія, про яку далі говорить Васько: «да и самый дом Г. Буяльского, где школа эта учреждена, поступил в Опекунское Управление, в каковом доме, само собою разумеется, ни он Г. Буяльский, ни сказанная школа помещения иметь не могут». У світлі цього факту, який свідчить про те, що Буяльський зовсім збіднів, стає зрозумілим його вперте бажання служити.

Далі Васько висловлює побоювання, що Буяльський, доставши право щоденного одвідування Живописного Кабінету разом з своїми учнями, захоче, цілком природно, керувати роботою цих учнів, а це призведе в свою чергу, до того, що Буяльський, на думку Васька, «сочтет для себя доступным и самое распоряжение в этом кабинете», що «не может быть осуществлено без нравственного стеснения» Васька.

Говорить Васько і про те безладдя, яке почнеться в кабінеті з моменту приходу туди учнів школи Буяльського. В приміщенні, і так незадовільному розміром, стане зовсім тісно від стільців, мольбертів, підрамників і шкатулок з фарбами. «В отношении чистоты и опрятности Рисовальный Кабинет... будет низведен на самую низшую степень против прочих кабинетов, даже с усилением служителей при Кабинете, то в таком случае потребовалось бы неминуемо, между тем как чистота необходима в Кабинетах; которые очень часто и даже внезапно посещаются лицами начальственными».

Далі Васько малює ще страшніші, з його погляду, картини «те из учеников, которые пожелают продолжать свои занятия целый день, вероятно, будут иметь с собою что-либо съестное и там же кушать, а сверх того имеющие привычку курить не воздержатся и будут курить сигары, папиросы, а может быть даже и трубки; некоторым, а может быть многим из занимающихся покажется тягостным рисовать в верхнем платье (сюртуки) и они позволяют себе снять оное; случаи эти приведены как из прежних опытов, так и из последних недавних случаев, когда Г. Жемчужникову и другим дозволено было заниматься в Кабинете».

Не можна не визнати, що Васько дуже вдало змалював картину приватної

АРХІВ

студії середини минулого віку, хоча й не відмовився від деяких утіривок.

Але ж центральне місце заслуговує посісти восьмий пункт Васькового рапорту, де він пише: «Университетский Рисовальный Кабинет посещают для занятий лишь студенты Университета, лица одного звания [разрядка наша. – Б. С.] и подведомственные во всех отношениях Университетскому начальству, между тем, в случае дозволения посещения такового Г. Буяльскому с массою неизвестных Университету лиц разного возраста, состояния и пола [разрядка наша. – Б. С.], невольно возбудится разные недоразумения, как между студентами, считающими себя далеко превосходящими своим образованием школьных лиц [разрядка наша. – Б. С.] так и между предполагаемыми вольными посетителями школы Г. Буяльского, лицами совершенно не подлежащими ведению Университетского начальства».

З усього цього Васько приходить до висновку, що було б «вредным» дозволити Буяльському працювати в Кабінеті разом з своїми учнями, але він не може заперечити проти дозволу Буяльського приходити з учнями раз на тиждень до Кабінету для огляду експонатів по четвергах, коли всі Кабінети Університету відкрито для публічного одвідування⁶⁴.

Ми ж з Васькового рапорту можемо прийти до трохи інших висновків.

Немає сумніву, що суб'єктивно Васько, виступаючи проти намірів Буяльського скористався з експонатів «Живописного Кабінету» Університету, в першу чергу захищав свої власні інтереси, бачучи в особі Буяльського досить напосідливого конкурента.

Але об'єктивно, висуваючи на свій захист низку аргументів проти надання Буяльському права працювати його школою в Університеті, Васько, сам вихованець Академії Художеств, виступає як яскравий представник старої реакційної замкненої в собі кастової школи привільного дворянського студентства проти нового типу школи, в якій поруч з залишками цеховщини та порою з чисельною перевагою в складі учнів дітей вищо-

го дворянства, ми маємо вже чимало ознак нової демократичної художньої школи.

Васько підкреслює протилежність між Університетською «Рисувальною школою» і школою Буяльського не тільки протиставленням студентства учням Буяльського, але й різними завданнями, які стоять перед цими двома школами. Васько цілком вірно визначив, що Університет «не есть заведение для образования живописцев и живопись служит ему только как одно из средств, способствующих развитию идеи изящного». Це ніщо інше, як ствердження того, що в стінах Університету мистецтво, хоча й кероване вихованцями Академії Художеств, учнем * К. Брюлова, все ж залишається в рамках, які ще 35 років тому було перенесено до Університету з Кремінецького ліцею.

Минає тільки п'ять років і «Рисувальна школа» Васька гине під ударом нової реформи Університету, реформи скерованої в бік остаточної ліквідації ліцеїзму в Університеті, але поки що доживаючий ліцейський дилетантизм виступає з одкритим забралом проти молодого професіоналізму, що знаходить собі зараз притулок в школі-студії нового одкритого типу.

На цей раз ліцей ще перемагає професійну школу. Але це й в останнє в історії мистецької освіти на Україні.

Школа Буяльського гине. Але гине вона, ніким не підтримана зовсім не безслідно. Її спадщина мабуть значно більше, ніж ми це зараз знаємо.

Безсумнівно, що школа Буяльського була солідною установою і заслужено користувалася увагою Академії Художеств. Це ми бачимо не тільки з вже відомих нам фактів про те, як президент Академії, не один раз виступаючи на захист Буяльського, апелював і до міністра освіти, до міністра внутрішніх справ і до Київського генерал-губернатора. Це ми бачимо і з неодно-

* Незрозуміло, що має на увазі Б. Бутник-Сіверський. Три університетські викладачі рисунка – Б. Клембовський, К. Павлов і Г. Васько – не були учнями К. Брюлова, а вихованцями Санкт-Петербурзької академії мистецтв були К. Павлов і Г. Васько [докладніше див.: *Сторчай О. В.* Мистецька освіта в Київському університеті (1834–1924 рр.) : монографія. – К. : Щек, 2009].

разових оцінок роботи школи Буяльського Академією. Так 30 квітня 1854 року конференц-секретар Академії пише Буяльському: «Совет И.А.Х., по рассмотрении представленных Вами рисунков работы учеников Вашей школы, положил уведомить Вас, что он рисунки сии рассматривал с удовольствием»⁶⁵. Аналогічного листа Академія надсилає Буяльському і 25 травня 1857 року⁶⁶. Це було в передостанній рік існування школи.

Другим доказом авторитетності школи Буяльського може слугувати і той факт, що двоє студентів Університету, які цілком вільно могли вчитися у Васька, все ж зважили за краще для себе перейти до Буяльського, де й вчилися кілька років. Цікаво також і те, що один з приватних учнів Васька, син предводителя дворянства Борис Томара так само перейшов від Васька до Буяльського.

Ми не знаємо долі всіх учнів школи Буяльського. Ми вже говорили вище про те, що один з його учнів Карл Новаківський став згодом бібліотекарем у Варшаві, а Варинський переїхав на життя до маєтку Понятовського, де, дуже можливо, став домовим художником. Але ця догадка потребує ще додаткових стверджень. Та поруч з цим ми маємо більш точні відомості про деяких інших учнів Буяльського. Так, напр. Сергій де-Бальмен відомий нам як аквареліст; Андрій Васильєв став згодом вчителем малювання 1-ої Київської гімназії; третьому учневі Буяльського Ігнатію Гінцбургу можливо слід приписати авторство надгробка Мандельштаму у Києві; одна з учениць його Янківська стала згодом власницею мистецької збірки у Києві; а Іван Ярмохович, зразу ж після закінчення школи Буяльського, 1859 року виступає «вольноприходящим» до Академії Художеств і 1862 року дістає звання «некласного художника»⁶⁷.

За 17 років згодом, після закриття школи Буяльського, у Києві виникає нова приватна художня школа М. Мурашка, і хоча в спогадах своїх Мурашко каже про те, що йому не пощастило знайти будь-які відомості про школу Буяльського, що школа ця зникла безслідно, але фактично Мурашко з'явився спадкоємцем Буяльського і багато в чому

на перших кроках роботи в ролі керівника школи повторив той шлях, яким в свій час вже пройшов Буяльський.

При порівнянні школи Буяльського і школи Мурашка не треба тільки забувати того, що обидві ці школи діяли не в однаковий час: одна напередодні перемоги капіталізму, а друга в перші роки його перемоги. Цим і пояснюється те, що у Мурашка ми вже не бачимо залишків цеховщини, проте все те, що було передового у Буяльського, ми бачимо і у Мурашка, але в більш розвиненій формі.

Таким чином ми в праві твердити, що від школи Буяльського починається новий період в історії художньої освіти на Україні.

Отже, ми в праві твердити і друге: школа Буяльського, це не один з численних епізодів, а справді поворотний пункт, від якого мистецька освіта починає йти новим річищем, до того незанимає на Україні.

Примітки

¹ Центр. Гос. Историч. Архив в Ленингр. – Ф.: Академия Художеств, 1846 р., спр. № 159, арк. 2. Як цього, так і всі дальші документи з фонду Ак. Худож. розшукано за завданням Інституту зав. Архіву ВАХ т. В. Л. Штайншнайдер.

² ЦГІАЛ – Фонд: Акад. Худ. 1846 р., спр. № 159, арк. 6–7, 12.

³ ЦГІАЛ – Фонд: Акад. Худож., 1846 р., спр. № 159, арк. 4.

⁴ Ibid., арк. 1.

⁵ Ibid., арк. 3.

⁶ ЦГІАЛ – Фонд: Ак. Худ. 1846 р., спр. № 1, арк. 79.

⁷ Ibid., арк. 81. Затвердження в цьому званні відбуло 29 вересня того ж року. – Ibid, арк. 82.

⁸ Державний Центр. Историч. Архив МВС УРСР (ДЦІА). – Фонд: канцелярія попечителя Київської учбової округи. Стіл 1, 1845 р., спр. № 281, арк. 1.

⁹ ЦГІАЛ – Фонд: Ак. Худ. 1846, спр. № 159, арк. 5.

¹⁰ Ibid., арк. 6–10.

¹¹ Ibid., арк. 11.

¹² Ibid., арк. 12.

¹³ Ibid., арк. 13.

¹⁴ «Україна» К. 1907, т. 1, февраль, ст. 251.

¹⁵ Мердер А. Публичная живописная школа Буяльського. Старина 1901, Т. LXXIII, июнь, докум. ст. 139.

¹⁶ ДЦІА, Фонд. Канц. Киев. Воен. Под. і Волин. Ген. губ. Поліційна частина, 1850 р. спр. № 73, арк. 1.

¹⁷ Ibid., арк. 2.

¹⁸ Ibid., арк. 4.

¹⁹ Ibid., арк. 7.

²⁰ Ibid., арк. 8.

АРХІВ

- ²¹ ЦГІАЛ. Фонд: Акад. Худ. 1852 р., спр. № 6, арк. 1.
²² ЦГІАЛ. Фонд Акад. Худ. 1846, спр. 159, арк. 6–10.
²³ Ibid., 6–10.
²⁴ ЦГІАЛ, Фонд: Ак. Худ. 1857, спр. № 19, арк. 1.
²⁵ ДЦІА – Фонд Канц. Киев. Воен. Под. и Вол. Ген. Губ. Поліц. Частина, 1850 р., спр. № 73, арк. 29.
²⁶ ЦГІАЛ. Фонд: Ак. Худ. 1852, спр. № 6, арк. 1–2.
²⁷ ДЦІА. Фонд. Канц. Киев. В. Под. і Вол. Ген. Губ. Політ. Частина, 1850, спр. № 73, арк. 29.
²⁸ ЦГІАЛ. Фонд. Ак. Худ. 1857, спр. № 19, арк. 1.
²⁹ ЦГІАЛ. Фонд. Ак. Худ. 1852, спр. № 6, арк. 1–2.
³⁰ ЦГІАЛ. Фонд. Ак. Худ. 1854 р., спр. № 109, арк. 5–6.
³¹ ЦГІАЛ. Фонд. Ак. Худ. 1846, спр. 159, л. 6–10.
³² ЦГІАЛ. Фонд Ак. Худ. 1852, спр. № 6, арк. 1–2.
³³ ЦГІАЛ. Фонд Ак. Худ. 1852, спр. 159, арк. 6–10.
³⁴ Ibid.
³⁵ Кондаков Н. С. Юбилейный справочник Императорской Академии Художеств, ч. 11, стр. 236.
³⁶ ЦГІАЛ, Фонд: Акад. Худож. 1852 р., спр. № 6, арк. 1–2.
³⁷ ЦГІАЛ. Фонд. Акад. Худ. 1858, спр. 109, арк. 5.
³⁸ ЦГІАЛ. Фонд. Акад. Худ. 1856 р. спр. № 19, арк. 1.
³⁹ ДЦІА. Фонд. Канц. Киев. в. Под. и Вол. ген. губ. Поліц. Частина, 1850. № 73.
⁴⁰ ЦГІАЛ. Фонд. Ак. Худож. 1846. спр. № 159, арк. 10.
⁴¹ ДЦІА. Фонд канц. Киев в. Под. и Вол. ген. губ. Поліц. Частина, 1850 р. спр. № 73, арк. 30, 31, 32, 33.
⁴² ДЦІА. Фонд. Киевск. Иконоп. Цех, 1835. д. № 12, арк. 1.
⁴³ ДЦІА. Фонд. Канц. Киев. в. Под. и Вол. ген. губ. Поліц. частина, 1856 р., спр. № 181, арк. 1–7.
⁴⁴ ЦГІАЛ. Фонд Ак. Худ. 1850, № 129, арк. 1.
⁴⁵ ДЦІА. Фонд Канц. Киев. в. Под. и Вол. ген. губ. поліц. част. 1850, № 73, арк. 9.
⁴⁶ Ibid., арк. 11.
⁴⁷ Ibid., арк. 12.
⁴⁸ Ibid., арк. 49.
⁴⁹ ЦГІАЛ. Фонд Ак. Худ. 1852, № 6, арк. 1.
⁵⁰ ДЦІА. Фонд Канц. Киев. воен. Под. и Вол. ген. губ. поліц. частина, 1850, спр. № 73, арк. 18.
⁵¹ Ibid., арк. 19.
⁵² ЦІАЛ. Фонд. Ак. Худ. 1852, спр. № 6, арк. 10–11.
⁵³ ДЦІА. Фонд Канц. Киев. Под. и Вол. ген. губ. поліц. част. 1850, № 79, арк. 23.
⁵⁴ Ibid., арк. 22.
⁵⁵ Ibid., арк. 29.
⁵⁶ Ibid., арк. 36.
⁵⁷ Ibid., арк. 41.
⁵⁸ Ibid., арк. 42.
⁵⁹ Ibid., арк. 43, 44, 45, 46.
⁶⁰ ЦГІАЛ. Фонд. Ак. Худ. 1857, спр. № 19, арк. 1.
⁶¹ ДЦІА Фонд Канц. Попеч. КУО 1856 р., стил 1, спр. 589, арк. 9–10.
⁶² Ibid., арк. 1.
⁶³ Ibid., арк. 2–5.
⁶⁴ Ibid., арк. 7–8.
⁶⁵ ЦГІАЛ. Фонд. Акад. Худ. 1854 р., спр. № 109, арк. 7.
⁶⁶ ЦГІАЛ. Фонд Ак. Худ. 1857, спр. № 19, арк. 3.
⁶⁷ Кондаков. – Ор. cit., т. II, ст. 236.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Історія створення й функціонування першої приватної живописної школи Наполеона Буяльського в Києві в 50-х роках ХІХ ст. викликає інтерес насамперед тим, що це була школа нового типу з характерними ознаками студійної освіти. У середині ХІХ ст. в Західній та Східній Європі, а також у Російській імперії приватних мистецьких шкіл було ще небагато. Передусім це було пов'язано з академічною освітою, яка в першій половині ХІХ ст. була солідною школою рисунка. Період значного поширення й розквіту приватних шкіл-студій (академій, ательє) припадає на кінець ХІХ – початок ХХ ст., коли на противагу академіям мистецтв, де методи викладання вимагали корінних реформ, починає розвиватися метод вільної студійної роботи.

Вивченням історії школи Н. Буяльського займалися Н. Молева і Е. Белютін («Русская художественная школа первой половины XIX века»), Б. Бутник-Сіверський («Художня школа Наполеона Буяльського»), А. Мердер («Шевченко и Буяльский помогают вакансии учителя рисования в Киевском Университете. Публичная живописная школа Буяльского»). З відомостями про Н. Буяльського і його школу можна ознайомитися в довідниковій літературі. Незначний корпус архівних документів зберігається в Києві у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Центральному державному історичному архіві України. Усі ці матеріали уможливили скласти достатньо повне уявлення про школу Н. Буяльського. Для нашої публікації пропонується архівний матеріал – дослідження Б. Бутника-Сіверського «Художня школа Наполеона Буяльського», що зберігається в Наукових архівних фон-

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ХУДОЖНЯ ШКОЛА-СТУДІЯ НАПОЛЕОНА БУЯЛЬСЬКОГО...

дах рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України).

У тогочасній Україні державна служба для художника була можливою лише на посаді викладача рисунка при навчальних закладах. У відкритому в Києві 1834 року університеті Св. Володимира, як і в сучасних йому університетах, до навчальної програми входило викладання рисунка і живопису. У 1850-х роках у художній освіті м. Києва створилася цікава ситуація – з'явилися різні форми навчання мистецьким дисциплінам. З одного боку, це навчання рисунка й живопису в Київському університеті, де було запроваджено академічне викладання за методикою Петербурзької академії мистецтв і без підготовки професійних художників. З другого – живописна школа Н. Буяльського, яка орієнтувалася на західноєвропейські методики з типовими ознаками школи-студії та підготовкою фахівців.

До 1850 року Н. Буяльський збудував спеціально пристосований для школи будинок на дев'ять кімнат на вулиці Кадетській, недалеко від університету. В одній кімнаті жив сам художник, у п'ятьох – містилася школа, а три кімнати міська влада відібрала для квартирного постою. 1 квітня 1850 року «Публічна методична школа живопису» Наполеона Буяльського була відкрита. Уже в перші роки існування школи художник зібрав досить пристойну колекцію творів мистецтва, що слугувала методичною базою для викладання рисунка і живопису. Н. Буяльський вибрав тип школи-студії, де в навчальній методиці переважала робота з натури, а не копіювання з гіпсів, естампів, де учень міг працювати у відомому напрямі під керівництвом художника-викладача. Звідси – власна система викладання, характер стосунків з учнями. Система викладання Н. Буяльського сформувалася як результат особистого художнього досвіду і знань, ознайомлення з методами викладання в західноєвропейських академіях і художніх студіях Парижа. Метою Н. Буяльського було не тільки вчити, а й виховувати творчу індивідуальність, розвивати таланти, проте найважливішим є те, що його школа відкриває новий період в історії художньої освіти в Україні, зокрема створення приватних художніх шкіл-студій у Києві наприкінці XIX і особливо на початку XX ст.

Ключові слова: приватна школа-студія, Наполеон Буяльський, Київ, 1850–1858 роки, Б. Бутник-Сіверський, «Художня школа Наполеона Буяльського».

История создания и функционирования первой частной живописной школы Наполеона Буяльского в Киеве в 50-е годы XIX в. вызывает интерес в первую очередь тем, что это была школа нового типа с характерными признаками студийного образования. В середине XIX в. в Западной и Восточной Европе, а также в Российской империи частных художественных школ было еще немного. Прежде всего это было связано с академическим образованием, которое в первой половине XIX в. было солидной школой рисунка. Период значительного распространения и расцвета частных школ-студий (академий, ателье) приходится на конец XIX – начало XX ст., когда в противовес академиям художеств, где методы преподавания нуждались в коренных реформах, начинает развиваться метод свободной студийной работы.

Изучением истории школы Н. Буяльского занимались Н. Молева и Е. Белютин («Русская художественная школа первой половины XIX века»), Б. Бутник-Сиверский («Художественная школа Наполеона Буяльского»), А. Мердер («Шевченко и Буяльский помогают вакансии учителя рисования в Киевском Университете. Публичная живописная школа Буяльского»); сведения о Н. Буяльском и его школе находим в справочной литературе. Небольшой корпус архивных документов хранится в Киеве в отделе рукописных фондов и текстологии Института литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины, Центральном государственном историческом архиве Украины. Благодаря всем этим материалам стало возможным составить достаточно полное представление о школе Н. Буяльского. Для публикации предлагается архивный материал – исследование

APXIB

Б. Бутника-Сиверского «Художественная школа Наполеона Буяльского», который хранится в Научных архивных фондах рукописей и фонозаписей Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рильского НАН Украины (НАФРФ ИИФЭ им. М. Ф. Рильского НАН Украины).

В тогдашней Украине государственная служба для художника была возможной лишь на должности преподавателя рисунка при учебных заведениях. В открытом в Киеве в 1834 году университете Св. Владимира, как и в современных ему университетах, в учебную программу входило преподавание рисунка и живописи. В 1850-е годы в художественном образовании г. Киева сложилась интересная ситуация, – появились разные формы обучения художественным дисциплинам. С одной стороны, это обучение рисунка и живописи в Киевском университете, где было внедрено академическое преподавание за методикой Петербургской академии художеств и без подготовки профессиональных художников. С другой – живописная школа Н. Буяльского, которая ориентировалась на западноевропейские методики с типичными признаками школы-студии и подготовкой специалистов.

До 1850 года Н. Буяльский построил специально приспособленный для школы дом на девять комнат на улице Кадетской, недалеко от университета. В одной комнате жил сам художник, в пяти – содержалась школа, а три комнаты городская власть отобрала для квартирного постоя. 1 апреля 1850 года «Публичная методическая школа живописи» Наполеона Буяльского была открыта. Уже в первые годы существования школы художник собрал достаточно приличную коллекцию произведений искусств, которая служила методической базой для преподавания рисунка и живописи. Н. Буяльский выбрал тип школы-студии, где в учебной методике преобладала работа с натуры, а не копирование с гипсов, эстампов, где ученик мог работать в известном направлении под руководством данного художника-преподавателя. Отсюда – собственная система преподавания, характер отношений с учениками. Система преподавания Н. Буяльского сложилась как результат личного художественного опыта и знаний, ознакомления с методами преподавания в западноевропейских академиях и художественных студиях Парижа. Целью Н. Буяльского было не только учить, но и воспитывать творческую индивидуальность, развивать таланты, но важнейшим является то, что школа Н. Буяльского открывает новый период в истории художественного образования в Украине, в том числе создание частных художественных школ-студий в Киеве в конце XIX и особенно в начале XX в.

Ключевые слова: частная школа-студия, Наполеон Буяльский, Киев, 1850–1858 годы, Б. Бутник-Северский, «Художественная школа Наполеона Буяльского».

History and work of the first private school of painting of Napoleon Buyalskiy in the 50-s of the 19th century in Kiev sparks interest primarily because it was a new type of school with characteristics of studio education. In the middle of the 19th century there were not many private art schools either in Western and Eastern Europe or in the Russian Empire. It was, primarily, due to academic education, the quality of which equaled the quality of school of drawing in the 1st half of the 19th century. The period of considerable popularity and flourishing of private schools of studio type (academies, studios) was at the end of the XIX and at the beginning of the XX century, when opposite to Academies of Arts, where teaching methods needed radical reform, a method of free studio work started to develop.

N. Molyeva and E. Belyutin «Russian Art School of the 1st Half of the XIX Century», B. Butnik-Severskiy in «Art School of Napoleon Buyalskiy» A. Merder in «Shevchenko and Buyalskiy Apply for a Teacher Vacancy at Kiev University» studied history of N. Buyalskiy's school. «Public Art School of N. Buyalskiy», information about N. Buyalskiy and his school can be found in reference information materials. A definite number of archival documents held in Kiev, is stored in the Department of Manuscripts and Textual Criticism at Taras Shevchenko Institute of Literature under National Academy of Sciences of Ukraine, the Central State

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ХУДОЖНЯ ШКОЛА-СТУДІЯ НАПОЛЕОНА БУЯЛЬСЬКОГО...

Historical Archives of Ukraine. Due to these materials it was possible to give a sufficiently complete picture of N. Buyalskiy's school. Archive materials offered for this publication is research made by B. Butnik-Siverskiy «Art Shcool of Napoleon Buyalskiy» which is preserved at the Scientific Foundations of Manuscripts and Archive Phonorecords of the M. T. Rilskiy Institute of Art, Folklore and Ethnology under the National Academy of Sciences of Ukraine (SFMAP T. Rilskiy Institute NAS of Ukraine, НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України).

In Ukraine of that period state service for an artist was possible only as a teacher of drawing in educational establishments. Like other universities of that period, Kyiv University of St. Vladimir opened in 1834 had such subjects as drawing and painting in its curriculum. The situation in art education in Kyiv in 1850-es was rather interesting, different forms of art subjects study methods appeared. On the one hand there was teaching of drawing and painting at the University of Kiev, where academic teaching method was introduced in accordance with St. Petersburg Academy of Arts but without a definite purpose to train professional artists. And on the other hand School of N. Buyalskiy appeared which was based on Western method with its typical characteristics of a studio school with the aim to train professional artists.

By 1850 N. Buyalskiy built a nine room house specifically tailored for the school in Cadet Street, close to the University. The artist lived in one room himself, the school occupied five other rooms, and three more rooms were selected by local authorities for quarters. On April 1, 1850 «Public Methodological School of Painting» of Napoleon Buyalskiy was opened. Even during the first years of school the artist gathered a rather good collection of art objects that served as a methodological basis for teaching of drawing and painting. N. Buyalskiy chose the type of school-studio, where work from nature prevailed in educational methods rather than copying of plaster casts, prints and where students could work in a certain direction under the guidance of an artist and teacher. Hence, his own system of teaching and relations with students. The system of teaching of N. Buyalskiy was formed as a result of his personal artistic expertise and knowledge, knowledge of the methods of teaching in Western academies and art studios in Paris. The purpose of N. Buyalskiy was not only to teach but also to train creative individuals and develop talents. The most important fact is that school of N. Buyalskiy opens a new period in the history of art education in Ukraine, in particular, in the establishing of private schools – art studios in Kiev at the end of the XIX century and especially at the beginning of the XX century.

Keywords: private art studio school, Napoleon Buyalskiy, Kiev, 1850–1858, B. Butnik-Severskiy in «Art School of Napoleon Buyalskiy».

УДК (929)Ернст+Щербаківський(044.2)

ЛИСТИ ФЕДОРА ЕРНСТА ДО ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО: СТОРИНКИ СПІВПРАЦІ ВЧЕНИХ

Ірина Ходак

У статті вперше опубліковано з науковими коментарями десять листів (записок) Федора Ернста до Данила Щербаківського та чернетку листа останнього до Ернста з наукового архіву Інституту археології НАН України. Нечисленний епістолярій, що охоплює 1913–1927 роки, дозволив уточнити участь класиків українського мистецтвознавства і музейної справи у важливих проектах, насамперед кампанії з вилучення цінностей із церков і музеїв України у фонд допомоги голодуючим у 1922 році та їх повернення з Москви до Києва в 1922–1923 роках, підготовці «Начерку історії українського мистецтва» в 1925 році, статей про митців та інших репрезентантів мистецької царини для Біографічного словника діячів України, каталогу виставки творів Г. Нарбута у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка в 1926 році.

Ключові слова: пам'ятка, вилучення цінностей, виставка, історія українського мистецтва, словник художників.

В статье впервые опубликовано с научными комментариями десять писем (записок) Федора Эрнста к Даниле Щербаковскому и черновик письма последнего к Эрнсту из научного архива Института археологии НАН Украины. Немногочисленные эпистолярные источники, охватывающие 1913–1927 годы, позволили уточнить участие классиков украинского искусствознания и музейного дела в важных проектах, прежде всего кампании по изъятию ценностей из церквей и музеев Украины в фонд помощи голодающим в 1922 году и возвращению их из Москвы в Киев в 1922–1923 годах, подготовке «Очерка истории украинского искусства» в 1925 году, статей о художниках и других персоналиях художественной сферы для Биографического словаря деятелей Украины, каталога выставки произведений Г. Нарбута во Всеукраинском историческом музее им. Т. Шевченко в 1926 году.

Ключевые слова: памятник, изъятие ценностей, выставка, история украинского искусства, словарь художников.

Ten letters (notes) of Fedor Ernst to Danylo Shcherbakivskiy and rough copy of the Shcherbakivskiy's letter to F. Ernst from the Research Archives of the Institute of Archaeology of the National Academy of Sciences of Ukraine with scientific comments are published in the article for the first time. Small number of letters from 1913 to 1927 gave us an opportunity to specify participation of classics of the Ukrainian art studies and museology in important projects, such as the campaign of confiscation of values from Ukrainian churches and museums to the relief fund of starving population in 1922 and its returning from Moscow to Kiev in 1922–1923, preparation of the «Studies of the History of Ukrainian Art» (1925) and articles about artists and other cultural workers for the Biographical Dictionary of figures in Ukraine, the catalogue of G. Narbut's exhibition, which took place in the Shevchenko All-Ukrainian Historical Museum in 1926.

Keywords: monument, confiscation of values, exhibition, history of Ukrainian art, dictionary of artists.

Співпраця Ф. Ернста¹ і Д. Щербаківського² в музейній, пам'яткоохоронній, науково-організаційній, педагогічній і власне дослідницькій царинах була такою плідною, що заслуговує на окрему монографію. Науковці познайомилися ще перед Першою світовою війною, тісніше почали співпрацювати у часи української державності, а з 1923 року – після того як Ф. Ернст обійняв посаду завідувача художнього відділу Першого державного музею – їх поєднала робота в цьому славетному закладі. Поза музейною справою, численними пам'яткоохоронними інституціями, навчальними закладами вони плідно співпрацювали в установах ВУАН, насамперед Секції

мистецтв (згодом – мистецькому відділі Всеукраїнського археологічного комітету, далі – ВУАКу), Софійській комісії, Постійній комісії для складання Біографічного словника діячів України. Бачилися науковці чи не щодня, тому особливої потреби писати листи не виникало. Крім раннього листа, написаного Ф. Ернстом ще до знайомства з Д. Щербаківським, маємо або короткі записки Федора Людвіговича до колеги з приводу якоїсь нагальної справи, або листи, надіслані під час літнього відпочинку в Криму.

Публікуємо десять листів і записок Ф. Ернста до Д. Щербаківського, дев'ять з яких зберігається серед кореспонденції

ІРИНА ХОДАК. ЛИСТИ ФЕДОРА ЕРНСТА ДО ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО...

адресата в його особовому фондї в науковому архіві Інституту археології НАН України (ф. 9), причому тільки шість з них в описі зазначені як власне Ернстові³ [56, № 366–371] та один як сумнівно Ернстовий [56, № 385], хоча решта два також мають його підписи [56, № 384, 386]. Ще один лист (записку) виявлено серед видавничих матеріалів адресата [58, арк. 36]. З огляду на те, що листів Д. Щербаківського в особовому фондї Ф. Ернста в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України (ф. 13) не вдалося розшукати, подаємо також чернетку листа Д. Щербаківського до колеги, написану в Москві під час відбору церковних цінностей [57, арк. 362–362 зв.; 103, с. 69–70]. Навіть ці нечисленні епістолярні джерела дозволяють уточнити участь дослідників у важливих проектах, з'ясувати обставини, за яких вони були реалізовані, розкрити довірливий, товариський характер їхніх взаємин.

Листи українською мовою публікуємо зі збереженням орфографії та пунктуації рукописів; у єдиному листі, написаному російською мовою, правопис почасти наближено до сучасних норм (подаємо «и» замість «і», опускаємо «ъ» тощо); скорочення розкриваємо у квадратних дужках.

Найраніший лист Ф. Ернста до Д. Щербаківського датовано 17 вересня 1913 року, коли він ще навчався в Київському університеті Св. Володимира, а його адресат уже три роки завідував історичним та етнографічним відділами Київського художньо-промислового і наукового музею. Молодий дослідник звернувся до Д. Щербаківського, з яким особисто ще не був знайомий⁴, з проханням допомогти в підготовці своєї першої публікації з історії українського мистецтва, що вийшла у світ того ж року в київському журналі «Искусство в Южной России» з назвою «Разобранная церковь села Новые Петровцы» [136]:

«Киев, 17 Сент 13.

Глубокоуважаемый

Даниил Михайлович,

*Простите, что не имея удовольствия
знать Вас лично, я обращаюсь непосред-*

ственно к Вам. Дело в том, что прошедшим летом [месяца три тому назад] я попал в село Новые Петровцы, Киевск[кого] у[езда]⁵, и видел, как разбиралась тамошняя трехбанная деревянная церковь, постр[ойки] 1745 г.⁶ Ко времени моего посещения уцелели лишь нижние срубы, которые я и успел сфотографировать; план, снятый мною, вероятно не вполне точен, т. к. специальных приборов при мне не было. План и фотографию, с небольшим описанием, я дал В. С. Кульженко⁷, и они будут, вероятно, напечатаны в ближайшем № “Искусства”. Лишь несколько позже я узнал из Вашего отчета, помещенного, если не ошибаюсь, в “Чтениях Нест[ора] Лет[описца]”⁸ за 1906 г., что Вы посещали эту церковь, имеете ее фотографию и обмеры. В виду этого требуется как фактическая поправка к моему тексту, так и, “в интересах науки”, было бы интересным приложить фотографию всей церкви, а не только нижних ее срубов. Поэтому обращаюсь к Вам с покорнейшей просьбой – если только это Вас не затруднит – предоставит на время в распоряжение мое или Кульженка сделанную Вами фотографию и, если есть, обмеры. Буду Вам премного обязан. Думаю, что если Новопетровской церкви суждено попасть на страницы “Искусства [в] Ю[жной] Руси”, то ей необходимо предстать там во всей красе.

Искренне уважающий Вас

Теодор Эрнст

Круглая Университетская 4 кв. 4» [56, № 369].

Ф. Ернст припустився тут поширеної донині помилки, сплутавши братів Щербаківських, бо насправді у «Чтениях в Историческом обществе Нестора летописца» 1904 року був опублікований звіт про результати експедиції Вадима⁹, а не Данила Щербаківського, та й експедиція була проведена до Сквирського й Радомишльського повітів, а не до Київського, у складі якого перебували Нові Петрівці [97, с. 27–35].

Наведений лист, вочевидь, започаткував знайомство науковців, принаймні за кілька

APXIV

місяців – 31 січня 1914 року – члени Комісії відділу «Старий Київ» при комітеті київського музею ухвалили надрукувати в першому випуску «Известий отдела “Старый Киев” при Киевском городском музее» медальну роботу Ф. Ернста «Київська архітектура XVII–XVIII ст.» [78]. Д. Щербаківський, який виконував обов'язки секретаря Комісії, згодом з гумором розповідав, як йому довелося «приперти до стіни» Ернстового керівника Г. Павлуцького¹⁰, при кафедрі якого було написано роботу, аби він рекомендував її для публікації [28, с. 129].

Невдовзі співпрацю науковців на три з лишком роки перервала Перша світова війна – у липні 1914 року Д. Щербаківського як прапорщика запасу мобілізували до війська й у складі 11-го мортирного паркового дивізіону направили на фронт [125, с. 58], а Ф. Ернста як німецького підданого 7 серпня того ж року арештували, 23 серпня вислали з Києва до Оренбурга, і лише після багатьох поневірянь він осів у с. Куртамиш Челябінського повіту¹¹ [55, арк. 131; 4, с. 27–30; 73, с. 6]. У листах до директора Київського художньо-промислового і наукового музею М. Біляшівського¹² Ф. Ернст завжди цікавився справами Д. Щербаківського, зокрема, у листі від 6 грудня 1914 року запитував: *«Как проживает Даниил Михайлович? Надеюсь, он успешно продолжает подвизаться в Галичине? Пополняет ли по прежнему Ваши коллекции? Как жаль, что такая масса предметов искусства погибла в этой войне – в частности, вероятно не одна деревянная церковь, которыми я так увлекался!»* [55, арк. 134 зв.].

До Києва обидва науковці змогли повернутися тільки 1917 року: Ф. Ернст – у квітні, а Д. Щербаківський – незадовго до Різдва. У ті складні часи чи не основна їхня увага була звернена на охорону пам'яток. Так, 21 лютого 1918 року разом з В. Матушевським, В. Кричевським¹³ і В. Обремським¹⁴ вони ввійшли до складу спеціальної комісії, створеної Центральним комітетом охорони пам'яток старовини і мистецтва в Україні (далі – ЦКОПСІМ) для фіксації пошкоджень архітектурних пам'яток Києва, спричинених

артилерійським обстрілом більшовицьких загонів під проводом М. Муравйова 17–26 січня (за ст. ст.). Протоколи, направлені до відділу охорони пам'яток старовини й мистецтва при Головному управлінні мистецтв і національної культури, засвідчують, що під час огляду переважної частини районів Києва, зокрема Старого міста, Педагогічного музею та Подолу, комісія складалася тільки з двох співробітників – Д. Щербаківського й Ф. Ернста [88]. На основі ретельних описів пошкоджень будівель, передусім Софійського, Михайлівського й Військово-Микільського соборів, Ф. Ернст упорядкував спеціальне видання, до якого включив поданий Д. Щербаківським опис знищеної колекції В. Кричевського [137; 28, с. 130].

Серед інших численних пам'яткоохоронних акцій, у яких брали участь обидва дослідники, варто згадати їхню роботу в Комісії з вилучення художніх цінностей на користь голодуючих навесні 1922 року, коли вони самовіддано стежили, аби предмети, узяті на облік Губернським комітетом охорони пам'яток мистецтва і старовини (далі – Губкопмис), не відбиралися, а також фіксували неправочинні дії членів Комісії, що дозволяло вимагати повернення предметів історико-художнього значення. Наприклад, 8 квітня 1922 року Д. Щербаківський і Ф. Ернст безрезультатно намагалися перешкодити вивозу з Музею культів і побуту цінних пам'яток золотарства, зокрема подарованого Б. Хмельницьким хреста, золотих панагій, митр XVII–XVIII ст., оправи євангелія роботи Захарія Брезгунова¹⁵. Зрештою, вони склали акт, у якому не лише дали оцінку діям Комісії, але й промовисто змалювали обставини, у яких доводилося працювати: *«Составлен настоящий акт в том, что нами, нижеподписавшимися представителями Киевского Губернского Комитета Охраны Памятников Искусства и Старины, противозаконно и в полном сознании совершаемого нами тяжкого преступления перед историей, допущено изъятие из Музея Кльта и Быта Киево-Печерской Лавры, перечисленных в особом списке предметов, являющихся драгоценнейшими ре-*

ГРИНА ХОДАК. ЛИСТИ ФЕДОРА ЕРНСТА ДО ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО...

ликвіями українського народу. Указанное изъятие допущено нами исключительно ввиду угрозы представителей Комиссии по изъятию церковных ценностей в пользу голодающих – прибегают к вооруженной силе» [18, арк. 114; 72, с. 136–137; 103, с. 64]. Після того всі члени Комісії підписали ще один акт, який засвідчив, що вилучення лаврських пам'яток відбулося всупереч письмовій інструкції про порядок вилучення цінностей, поданій Губкопмисом письмовій заяві зібрання представників київських музеїв і повторному протесту представників Губкопмису [18, арк. 112; 103, с. 64]. Представники влади запевнили, що вилучень у Музеї культурів і побуту більше не буде, проте менш ніж за три тижні – 27 квітня – з оточеної військами НКВС Києво-Печерської лаври знову вилучили історичні реліквії, малярські твори тощо [72, с. 137].

10 квітня 1922 року, коли відбувалося вилучення цінностей із Софійського собору, Д. Щербаківський, Ф. Ернст і завідувач музею собору Св.Софії Г. Красицький¹⁶ висловили протест проти вилучення золотої чаші з фініфтями XVIII ст. та діаманта з хреста XVIII ст., що зберігалися в музеї собору [18, арк. 6; 72, с. 137; 103, с. 65]. Не менш драматично розгорталася подія в Михайлівському Золотоверхому монастирі, де 19 квітня 1922 року Комісія з вилучення церковних цінностей на допомогу голодуючим забрала дві пам'ятки, взяті на облік Губкопмисом, – ікону архангела Михаїла в золотій шаті з діамантами, подаровану монастирю 1815 року імператором Олександром I, і золоту лампаду, подаровану імператрицею Катериною II. Зважаючи на значну історико-мистецьку цінність обох творів, представники Губкопмису запропонували залишити ікону з шатою, вилучивши лише діаманти. Пропозиція була доволі привабливою з фінансового боку, адже образ оцінили у дві тисячі вісімсот вісімдесят карбованців, тоді як вартість діамантів становила двадцять сім тисяч п'ятсот карбованців. Комісія на чолі з губернським прокурором не пішла на поступки, тому Д. Щербаківський і Ф. Ернст з колегами склали відповідний акт [18, арк. 7; 72, с. 137–138].

Загроза втрати Україною видатних творів золотарства, чимало з яких були справжніми національними реліквіями, спонукала обох науковців 26 квітня 1922 року підписати колективний лист до Раднаркому УСРР, у якому було наголошено на культурних втратах України впродовж Першої світової та громадянської воєн, вірогідності поглиблення цих утрат унаслідок необачного процесу вилучення церковних цінностей, необхідності залучення до роботи в губернських комісіях фахівців і повернення неправомірно вилучених пам'яток [72, с. 139–140].

Водночас українські науковці намагалися отримати дозвіл на перегляд зосереджених у Харкові цінностей з усієї України, але їм не вдалося цього зробити. 3 липня 1922 року С. Таранушенко¹⁷ повідомляв Ф. Ернсту з Харкова: «[...] постановою ВУЦК всі церковні цінності з України пересилаються в Москву і там будуть розбиратись. Я послав в Москву листи й телеграму представ[нику] УСРР, щоб він сповістив про початок роботи, аби туди міг к тому часу виїхати наш представник. В Наркомосі дехто думає, що в Москві обійдуться і без українських спеціалістів, хоч Гринько і Скрипник¹⁸ – за посилку нашого представника. Подбайте, щоб Академія нажала в сім напрямку і будьте готові Ви, а може і Дан[ило] Мих[айлович Щербаківський] до виїзду в Харків, а звідси і до Москви. Я в Москву виїхати не зможу. Про се Вам послано папірця од Наркомосу» [54]. Коли з'ясувалося, що й Ф. Ернст не зможе виїхати до Москви, С. Таранушенко закликав Д. Щербаківського: «Та готуйтеся до подорожі на Москву за для розбору і одбору церк[овних] цінностей. Я виїхати на жаль не зможу. Ернст каже що й він не може. Між тим крім нас трьох виїхати нікому. Я – повторюю – абсолютно не зможу виїхати, значить треба їхати комусь з Вас двох» [53].

31 липня ВУАН та Головополітосвіта офіційно уповноважили Д. Щербаківського «вести справу повернення до Києва історико-культурних цінностей» і видали йому 350 млн карбованців на покриття

АРХІВ

видатків під час відбору церковних цінностей у Державному сховищі РСФРР (Гохрані) [57, арк. 253, 308, 309; 72, с. 150]. Відрядження до Москви тривало близько місяця – з 4 серпня до 5 вересня 1922 року. Упродовж 8–31 серпня Д. Щербаківський разом з А. Середою¹⁹ та представником Головополітосвіти О. Степановою провів експертизу 1850 пудів церковних цінностей, вилучених на території України, з яких відібрав 2669 пам'яток вагою 61 пуд, що становило 3,3 % від загальної кількості обстежених речей [72, с. 150; 103, с. 69].

Під час роботи в Гохрані Д. Щербаківський не був певен, чи вдасться повернути відібрані твори в Україну, тому в листах до Головополітосвіти, ВУАН, Повноважного представництва УСРР в РСФРР наполягав на оперативному фінансуванні перевезення. Разом з тим дослідник накреслив план студіювання та використання унікальної золотарської колекції, наголошуючи, що перед розподіленням творів між київським, харківським і, можливо, значнішими провінційними музеями, Секція мистецтв ВУАН має дослідити їх, аби процес розподілу відбувся раціонально, на наукових засадах [57, арк. 357–357 зв., 365, 367–367 зв., 371; 103, с. 67–69]. Поза офіційним листуванням Данило Михайлович звертався за допомогою до київських колег, насамперед Ф. Ернста:

«Голубчику Ернстенко²⁰

Конче потрібно від імени Академії Наук написати заяву до Совнаркома, аби ті музейні речі, які ми зараз в Москві одбираємо з цінностей, вилучених з церков України, – були переслани до Києва, для наукового опрацювання. Ясно, що вони розійдуться по різних музеях українським, а можливо й неукраїнським, тому конче потрібно поки вся збірка не розпорошена передивитись її, описати, де-що зфотографувати і т. и. Тоді більш раціонально можна перевести й самий розподіл цих річей меж музеями. Найгірше те, що тут все говорять про продаж частини річей закордон, і тому, дорогий мій, напружте всю свою красномовність, щоб ця заява Академічна вийшла найбільш обґрунто-

вано. Харків хоче, щоб збірка була перевезена до нього і що мовляв там вже будуть розподіляти речі, але зробити так значить убити справу. Там цім ніхто не цікавиться, людей нема і вся збірка (а в ній набереться біля 3000 р[ічей]) обречена на довгі роки лежання в підвалах харківських музеїв.

До речі – до нашого приїзду хрест Богдана Хмельницького встигли поломати, а портрет з панагії Румянцева зіпсувати. Представники Главмузею Московського, що працювали до нас дуже несміливо одбирали речі і багато пропустили» [57, арк. 362–362 зв.; 103, с. 69–70].

Ініціативи Д. Щербаківського підтримала ВУАН, державні органи, і вже 2 вересня Повноважне представництво УСРР у Москві видало йому мандат на перевезення відібраних цінностей до Києва в розпорядження Академії наук, а 5 вересня – посвідчення, у якому зазначили точну вагу речей [57, арк. 315, 319; 103, с. 71, 72]. 5 вересня Данило Михайлович разом із цінностями, розміщеними в окремому вагоні, виїхав з Москви і наступного дня прибув до Харкова, де знову мусив клопотатися перед Головополітосвітою про забезпечення охорони золотарських виробів і їхнього якнайшвидшого доправлення до Києва. За три дні колекція золотарських творів прибула на київський залізничний вокзал, а звідти на трьох підводах її перевезли в Перший державний музей [103, с. 72–74]. 28 жовтня вчений передав двадцять дев'ять ящиків з майже трьома тисячами двомастами пам'ятками на матеріальне зберігання директоріві закладу М. Біляшівському [57, арк. 353; 103, с. 75]. За кілька днів до цього – 24 жовтня 1922 року – ВУАН затвердила Комісію з дослідження художніх цінностей, вилучених із церков і молитовних будинків України (скорочено – Золотарська комісія), до складу якої ввійшли О. Новицький (голова), М. Біляшівський, Д. Щербаківський, Ф. Ернст, А. Середя, Г. Красицький [72, с. 151–152; 73, с. 15; 125, с. 87]. У травні 1923 року Д. Щербаківський ще раз побував у Москві, де провів перевірку експонатів, відібраних російськими фахівцями

ІРИНА ХОДАК. ЛИСТИ ФЕДОРА ЕРНСТА ДО ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО...

серед цінностей, вивезених з Лівобережної України, та забезпечив їх транспортування до Києва [104].

З першого погляду, саме з фактом вилучення золотарських виробів у фонд допомоги голодуючим навесні 1922 року пов'язана недатована записка Ф. Ернста до Д. Щербаківського:

«Дорогий Данило Михайловичу!

Сьогодні уночі був трус у Видубицькому монастирі, при чім Г.П.У. ²¹ вивезло цілий грузовик розкішних річей – Євангелія, хрести і т. д. чудесної роботи, дарунки Миклашевського т. и. Перед тим арештували Морозова ²², але сьогодні рано його випустили. Речі знаходяться в Г.П.У. – Треба їх витягувати.

Ваш Ф. Ернст» [56, № 370].

Гадаємо, записку слід датувати 1923 роком. Підставою для цього є акт від 7 липня 1923 року, підписаний, з одного боку, представниками Київського ГПУ, з другого – завідувачем історичного й етнографічного відділів Першого державного музею Д. Щербаківським і завідувачем художньо-промислового відділу Київської картинної галереї А. Середою, згідно з яким до Першого державного музею Київське ГПУ передало сімдесят вісім одиниць зберігання, виявлених у сховищах Видубицького монастиря, головно золотарських виробів, а також ящик з планами й архітектурними кресленнями монастиря XVIII–XIX ст. Серед золотарських виробів було чимало мистецьких шедеврів, скажімо, два срібні підсвічники 1721 року та срібна золочена таця 1723 року роботи знаного київського майстра Івана Равича ²³. Багато пам'яток мали вкладні написи відомих діячів, що дозволяє зараховувати їх до числа не лише художніх, а й історичних реліквій, наприклад срібні золочені потир 1636 року й напрестольний хрест 1642 року з вкладними написами Петра Могили чи Євангеліє московського друку 1861 року в срібній золоченій оправі із зображенням герба Миклашевських [2].

Безперечно, до 1923 року відноситься ще одна коротка записка Ф. Ернста:

*«Дорогий Данило Михайловичу
Сьогодні мої слухачі – студенти
Археол[ічного] Інст[итуту] надумалися
святкувати 10-ти літній ювілей з дня ви-
ходу першої моєї статті по укр[аїнському]
мистецтву в журналі Кульженка (1913 р.
№ за серпень – вересень). Дуже про-
сять Вас пожалувати у помешк[ання]
Ольшанського – Критий ринок, фасад
на Хрещ[атик], лівий вхід, III поверх,
8–9 год[ина] веч[ора.]*

Ваш Ф. Ернст» [56, № 368].

Від цього першого Ернстового ювілею в архіві Д. Щербаківського відклався ще один цікавий артефакт – написана Левом, чи, як тоді він ще себе називав, Левком Динцесом ²⁴, жартівлива «Кантата на XXX-річчя наукової діяльності Хведора Ернстенка» (до тридцятиріччя діяльності Ф. Ернсту, як відомо, не судилося дожити), що мала виконуватися на мотив теперішнього офіційного гімну нашої держави «Ще не вмерла України». Сповнена тонкої іронії щодо характерних рис зовнішності й джерелознавчого спрямування студій ювіляра, його зацікавлень мистецтвом бароко та зачарування Ковнірівською дзвіницею, кантата змушує згадати традиції того гуртка, що в роки української державності збирався в Г. Нарбута ²⁵ й В. Модзалевського ²⁶ в Георгіївському завулку в Києві і який сучасники вважали «одним із центрів мистецького й наукового життя Києва», де «панувала атмосфера веселого, жартівливого, а водночас і дуже серйозного відношення до всіх виявів українського культурного життя» [110, с. 106]:

*«Слава, слава Ернстенку,
Козаку на диво –
Він мистецтво рідної неньки
Витягнув з архіву.*

*Спілим персиком чи грушой,
Наче Правди Сонце,
Сяє лисіна Хфедюші
Золотом червонця.*

*Хай же вічно його око
Сяє, розглядає*

АРХІВ

*Всі досягнення барокко
Київського краю.*

*І чудовою дзвіницею
Ковніра структури
Хай стерчить над нами спицею
Хведіна фігура.*

*І зібравшись тут оравой
Галасом Борея
Ми співаєм Хведі славу
В свято ювілею.*

*Слава, слава Ернстенку,
Козаку на диво –
Він мистецтво рідної неньки
Витягнув з архиву» [22].*

Ще одна недатована записка Ф. Ернста написана напередодні відкриття виставки О. Мурашка ¹ в Інституті пластичного мистецтва:

«Данило Михайловичу, не забудьте завтра вернісаж на виставці Мурашко 2 г. дня, а вечером 7½ год. у Янкелевича [...] наукове засідання / звіти діяльності, втім числі Ваш про подорож. Незнаю, чи повідомили Вас, і тому ще сам забіг, хоч на половину дохлий – до 9-ої год. вечера провозився на виставці і ще ні-черта не жрав. Дивіться-ж, не підведіть!

Ваш Ф. Ернст» [56, № 371].

Записку можна достеменно датувати 2 грудня 1922 року, адже відомо, що відкриття виставки О. Мурашка, організованої в Інституті пластичного мистецтва з нагоди п'ятої річниці з дня створення Української академії мистецтва, відбулося 3 грудня 1922 року ² [4, с. 53–54]. Розміщена в невеличкій залі Інституту на вулиці Гершуні (нині – Олеся Гончара) експозиція містила лише тридцять п'ять закінчених творів і тридцять сім етюдів та ескізів з майстерні трагічно загиблого митця [33, с. 267; 4, с. 53–54]. Ф. Ернст, який з 22 лютого 1919 року працював бібліотекарем і завідувачем галереї Академії [4, с. 51; 73, с. 21], реорганізованої 1922 року в Інститут пластичних мистецтв, безпосередньо займався облаштуванням експозиції, підготовкою ка-

талогу [44], а невдовзі написав статтю про неї ³ [33]. Крім того, на відкритті виставки він виступив з оглядом біографії та творчого шляху майстра [23].

Улітку 1924 року Ф. Ернст написав колезі два листи. Перший з них, датований 25 липня, він направив напередодні від'їзду до Криму, переймаючись тим, аби в Києві гідно зустріли петербурзького колекціонера й знавця технології давнього малярства В. Щавинського ⁴, який ще 1917 року заповів свою збірку Українському національному музеєві:

«Дорогий Даниле Михайловичу!

Я виїжджаю 26-го до Криму, пробуду там до початку вересня. Цими днями приїхав з Петербургу Базілевич ⁵, через якого я передавав Щавинському видання Київ-Печерської друкарні про яке він просив. Щавинський здається приїде сюди у серпні місяці. Питаю Базілевича, де йому спитись – той порадив у «Праці». Мені здається, що це незручно, коли людина дає Київу такий дар, то щоби він ще так дорого платив за своє перебування тут. Дуже прошу Вас подбати про те, дати в ребра кому треба в Академії Наук, щоби вони не отнесли халатно й по-канцелярськи до такої важливої справи. Я маю відомости, що нащадки Фабріціуса ⁶ хтіли подарувати його збірку Київу, але Дьяков і Мик[ола] Фед[отович] ⁷ остільки байдуже однесли до цього, що власники образились і подарували до Москви. Як би не було того самого з Щавинським!

Сподіваюсь, що Ви й Новицький ⁸ зробите все, що треба. Бувайте здорові!

25. VII. 24.

Ваш Ф. Ернст» [56, № 366].

На жаль, В. Щавинський загинув наприкінці грудня 1924 року від рук грабіжників у Ленінграді, проте його збірка все-таки повернулася в Україну. Спочатку дружина колекціонера передала близько сорока полотен, бібліотеку, понад вісімнадцять тисяч світлин творів малярства, збірку порцеляни і скла, що зберігалися в їхньому помешканні, а 1926 року вдалося отримати основну частину колекції, що тимча-

ГРИНА ХОДАК. ЛИСТИ ФЕДОРА ЕРНСТА ДО ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО...

сово зберігалася в Державному ермітажі. Українська частина збірки В. Щавинського потрапила до Кабінету українського мистецтва ВУАН, а близько двохсот творів західноєвропейського, головно нідерландського, малярства – до Музею мистецтв ВУАН (нині – Національний музей ім. Б. і В. Ханенків) [42, с. II; 38, с. 170; 43, с. IX; 37, с. 13–16; 20, с. 129–130].

У другому листі, надісланому 29 серпня 1924 року з Гурзуфа, Ф. Ернст поцікавився в Д. Щербаківського, чи приїхали до Києва В. Щавинський та С. Яремич⁹, поінформував про плани виїхати з Гурзуфа до Херсонеса й Одеси, де мав намір як редактор відділу мистецтва Постійної комісії для складання Біографічного словника діячів України залучити місцевих дослідників до збирання матеріалів про діячів мистецтва Одещини¹⁰. Також Ернст розповів колезі про свою надзвичайну знахідку в Гурзуфі – три київські краєвиди середини XIX ст. роботи Гроте та М. Сажина¹¹:

«Дорогий Данило Михайловичу!

Велике спасибі за те, що видали сестрі моїй трохи грошів – бо инакше у мене тут не було б, на що виїхати. Розписку додаю до цього. Завтра виїжджаю з Гурзуфу, але хочу побути 2–3 дні в Херсонесі, а далі морем через Одесу, де хочу хоч трохи ознайомитись з музеями й розмовляти з одеситами в справі збирання матеріалів про діячів мистецтва Одещини. Числа 6–7-го буду у Києві. Винюхав тут, в Гурзуфі, у Пушкінському домі¹², серед ріжного хламу, три таких вида Києва, що аж “в зобу дыханье сперло” – один Сажина – закладка Ціпного моста в Києві, 1848 р.; другий та третій – Grothe – будова панкратіївського звозу до Дніпра, з чудесними групами миколаївських військових, і переправа через Дніпро під лаврою, 1849 та 1850 років. Всі три ол[і]йною фарбою, великого розміру, і в рямах. Вжив заходи, щоби їх переслали до Симферополя, і маю принципову згоду голови Кримохрису¹³ на обмін. Коли приїду до Києва, будемо балакати про засоби здійснення обміну. На жаль, немає жадної можливості взяти їх зараз – я б з найбільшою охотою залимонил би їх нині-же.

Grothe – це той самий, київську акварель якого я бачив в Ермітажі¹⁴.

Чи приїхав Щавинський і Яремич? Сподіваюсь, що Академія Наук вжила заходи для відповідного обходження з таким щедрим донатором, як Щавинський.

*Я тут трохи обсмалився, нагуляв 9 фунтів, трохи одпочив, бачив чимало цікавого. Маю за честь знаходитись під одним дахом з харківським beau-*tonde*’ом – Ряппо¹⁵, Ряппихою¹⁶, Зотиним, Сімковським, півдесятком ріжних диковинних ректорів і всяких профсоюзних шмаровозів.*

Івгену Олександровичу¹⁷ передайте, що справоздання я вже подам сам – бо тут нічого не пам’ятаю.

*Ваш Ф. Ернст.
29.VIII.1924» [56, № 367].*

Ф. Ернст не випадково розповів про свою знахідку саме Д. Щербаківському – він добре знав, що колега, як ніхто інший, оцінить її. Адже Д. Щербаківський також суттєвого значення надавав пошуку й опрацюванню образотворчих артефактів з історії Києва, особливо малюнків міста, виконаних у XVIII–XIX ст. як вітчизняними, так і іноземними художниками, що засвідчують, зокрема, його опублікована стаття «Малюнки Дж. Джемса з його подорожі по Україні» та неопубліковані розвідки про малюнки Києва Василя Петрова (1770–1810) з колекції Російського музею в Ленінграді та Миколи Закревського (1805–1871) з колекції Публічної бібліотеки в Ленінграді [133; 135; 132].

Розшукані Ф. Ернстом полотна – «Вид на Київ» (1849) і «Будівництво Микільського узвозу» (1850) Гроте та краєвид М. Сажина (1848) надійшли з Центрального музею Тавриди до Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка лише у квітні 1929 року. Проте 1925 року дослідникові вдалося поповнити колекцію музею ще одним полотном Гроте – «Вид на Старий Київ, Поділ та Дніпро» (1851), яке зберігалася в інженера Гурецького, та виявити в Музейному фондї Головнауки РСФСР невеликий пейзаж цього ж художника 1848 року, що,

АРХІВ

як вдалося з'ясувати, походив з колекції М. Фабриціуса. Він також невдовзі поповнив збірку київського музею. На основі цих матеріалів Ф. Ернст 1927 року опублікував статтю «Види Києва середини ХІХ віку, що їх писав художник Гроте» [26], у якій пов'язав з іменем майстра, що в 1850–1854 роках викладав малювання в Київському інституті шляхетних панянок, ще дві роботи з колекції музею – акварельну панораму Києва, подаровану закладу ще 1911 року, та зображення Інституту шляхетних панянок з відділу «Старий Київ». Разом з розвідкою вченого «Портретист Гольпайн» [32] ця стаття є ґрунтовним дослідженням творчості іноземних майстрів, що працювали в Україні в ХІХ ст.

Ще один лист (записка) Ф. Ернста до Д. Щербаківського пов'язаний з їхньою спільною працею над першим в УСРР «Нарисом історії українського мистецтва». 9 жовтня 1924 року головний інспектор художньої освіти Головпрофосвіти Наркомату освіти УСРР О. Білоскурський¹⁸ запропонував Д. Щербаківському підготувати «Історію українського мистецтва» – перший подібний підручник для художніх технікумів. Зважаючи на обтяженість іншими замовленнями, дослідник відмовився від пропозиції, указавши, що написати таку працю змогли б С. Таранушенко чи Ф. Ернст. Зрештою, автором підручника погодився стати Ф. Ернст, але за умови, що низку розділів підготує Д. Щербаківський. Науковці спільно розробили програму видання, яку методком Головпрофосвіти затвердив без будь-яких змін, призначивши відповідальним редактором Д. Щербаківського.

За задумом Д. Щербаківського й Ф. Ернста, нарис мав складатися із загального вступу та восьми розділів. У вступі вони планували висвітлити предмет історії українського мистецтва, його історичні, топографічні та національні межі; джерела з історії українського мистецтва й стан їх вивчення; головні риси історичного процесу в українському мистецтві. Щодо основної частини праці, то тут матеріал передбачалося викладати, починаючи з доісторичної доби, в основному за хронологічним принципом, на якому, щоправда, уже позначився фор-

маційний підхід до періодизації історичного процесу: 1) мистецтво доісторичних часів; 2) матеріальна культура й мистецтво слов'ян з часу оселення до ХІІІ ст. (князівсько-феодальна доба); 3) мистецтво польсько-литовської доби ХІV – середини ХVІІ ст. (доба литовського феодалізму й початку доби торговельного капіталізму); 4) мистецтво від Хмельниччини до кінця Гетьманщини (середина ХVІІ – кінець ХVІІІ ст., епоха торговельного капіталізму на аграрній основі); 5) мистецтво вищих і середніх класів кінця ХVІІІ – середини ХІХ ст. (доба панщини й кріпацтва); 6) народне мистецтво; 7) мистецтво новітнього капіталізму (середина ХІХ – початок ХХ ст.); 8) мистецтво доби революції. Кожний розділ мав містити коротку характеристику соціально-економічних і політичних умов та розгляд матеріалу за видовою ознакою (архітектура, образотворче й декоративно-вжиткове мистецтво).

Відступ від суто хронологічного принципу торкнувся п'ятого й шостого розділів праці, присвячених відповідно мистецтву вищих і середніх класів ХVІІІ – середини ХІХ ст. і народному мистецтву. Місце останнього розділу в загальній структурі свідчить про те, що, по-перше, автори планували розглянути комплекс збережених пам'яток, основна частина яких походила з ХVІІІ–ХІХ ст., по-друге, їхній підхід до народного мистецтва принципово відрізнявся від усталеного в пізніші радянські часи погляду на цей рід мистецтва як основу всієї художньої творчості. Щодо відмови від стильових засад періодизації, то її спричинила не зміна поглядів дослідників, а необхідність рахуватися з новими політичними реаліями в УСРР [124, с. 268–269, 270–271].

Однак невдовзі у справу втрутився І. Врона¹⁹, який почав одноосібно залучати до написання розділів інших осіб. Саме в цей час – 23 лютого 1925 року – Ф. Ернст залишив колезі такого листа (записку):

«Данило Михайловичу!

Справа приймає трохи несподіваний оборот. Допіру захожу до одної їдальні, і бачу там Бурачека²⁰ (якого, до речі, вважає мертвим²¹). В розмові, коли зашла мова про матеріальний стан – він каже,

ГРИНА ХОДАК. ЛИСТИ ФЕДОРА ЕРНСТА ДО ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО...

що вже деяку роботу у Києві знайшов – що його запросили до участі в організації, редагуванню і писанню Історії Українського мистецтва. Він береться писати XIX вік. Запросив його Врона. Я зпочатку нічого не відповів. Вже уходячи, він звертається до мене й питає мене, чи не прийму я участь в цьому виданні, й запрошує мене також прийняти участь. Я йому одверто розказав, в чим справа, він був дуже здивований. Знаходив дуже дивним термін (наш термін – 15 жовтня!) і чому такий маленький гонорар – тільки 125 руб. (наша цифра!). Одним словом, нам з Вами очевидно треба вийти зі стану рівноваги і з'ясувати нарешті, яка наша роль, або одмовитись зовсім. Треба попередити колег – особливо Макаренка²², щоби вони не попались на удочку. На жаль, я завтра зайнятий перевозкою кабінету Павлуцького і тому не можу завтра з Вами зрану побачитись. Може Ви б самі пішли до Редвидаву, побалакали би з Меженком²³ і питали в чім же нарешті справа? Або може з невинним видом, маючи на руках повідомлення Білоскурського, спитали Ліфшица, хто й коли буде тепер складати умову. У всякім разі, я проти складання зброї – будемо добиватись свого, бо у них все одно ні черта не вийде, тільки час пропаде, а сама справа, я гадаю, не тільки наша, а загально-громадська і наші почуття й образи ми мусемо одсунути на другий план» [58, арк. 36].

1 березня 1925 року київська філія Державного видавництва України (далі – ДВУ) скликала спеціальну нараду за участю Д. Щербаківського, Ф. Ернста, І. Врони й М. Бурачека, на якій ухвалили доручити редагування книги редакційній колегії у складі І. Врони, Д. Щербаківського й Ф. Ернста. Невдовзі члени редколегії підписали угоду з видавництвом, яка передбачала підготовку «Нарису історії українського мистецтва» обсягом 18 друкованих аркушів. Проте ані цей проект, ані видання колективної праці «Нарис історії українського мистецтва» (1929 рік, видавництво «Пролетарій»), яким після загибелі Д. Щербаківського опікувався Ф. Ернст, ані шеститомне видання «Українське мистецтво (Матеріали до іс-

торії)», у яке 1930 року трансформувалася попередній проект, реалізувати не вдалося [124, с. 269–273].

На початку 1930-х років концепція історії вітчизняного мистецтва, яку сповідували Д. Щербаківський і Ф. Ернст, зазнала нищівної критики й була кваліфікована як «теорія українського фашизму про шляхи розвитку культури і мистецтва». Визнання «європейськості» українського мистецтва й відмінності шляхів його розвитку від російського трактувалася провідниками так званого марксистського мистецтвознавства як намагання «зробити з України пляцдарм для боротьби проти більшовизму, “східнього варварства”, відірвати її від братського союзу з іншими радянськими республіками і здійснити буржуазно-куркульську націоналістичну реставрацію України» [115].

18 серпня 1926 року Ф. Ернст направив Д. Щербаківському листа з Алушти, у якому просив доглянути за публікацією його статті в каталозі посмертної виставки Г. Нарбути у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка:

«Дорогий Даниле Михайловичу!

Я одержав листа від д.Шила, де він просить зробити до моєї статті невеличкий додаток-резюме. На мою думку воно мало потрібно, бо у вступі до біографії єсть наше загальне резюме. Тим не менш, Вам воно там видніше, тому посилаю таке закінчення в двох примірниках – самому Шилові й Вам (на випадок, коли кого-сь з Вас не буде у Києві) й дуже прошу лише, коли воно буде додруковано – розпорядитися, аби попередній кінець – де мова йде про похорон та про могилу – було одділено од цього додатку добрим пропуском рядків у 5, з жирною чорною лінейкою – бо инакше перехід буде надто негладкий. Сподіваюсь, що нарешті тепер книжка піде вже без перешкод до друку. Нещасна дитина з такою кількістю батьків!

Як йдуть Ваші справи? Що з музеєм? Я, дбаючи за майбутнє наших музеїв й турбуючись тим, щоби підготовлювались молоді кадри музейних робітників – троху

APXIB

собі одружився в Одесі й нині живу зі своєю дружиною в Алушті ²⁴. Скрутно з грішми, але не униваю – мабуть виберусь. Як-що Ви ще до 1-го вересня будете в Алушті – сподіваюсь, що одвідаєте мене тут – я гадаю звідси виїхати коло 1-го вересня знову через Одесу.

Як-що в справі мого одруження треба до адміністрації Музею подати “заяву” – повідомте.

Моя адреса – Алушта, Судакское шосе 11 кв. Н. И. Олтаржевського.

18.VIII.1926.

Алушта» [56, № 385].

Надісланий Ф. Ернстом додаток, наскільки нам відомо, до каталогу виставки Г. Нарбута не ввійшов, але відклався в архіві Д. Щербаківського, тому, гадаємо, буде цікавий дослідникам творчості митця:

«Підводити підсумки творчості Нарбутовій – ще зарано. Дійсна всебічна оцінка можлива лише в перспективі кількох десятиліть. Тому ці попередні ескізи – лише матеріал для колишнього дослідника – той фактичний матеріал, який збирається по свіжих слідах, коли ще свіжі рани від перенесеної втрати.

Значіння Нарбутове не тільки в широкому підході до мистецтва книги в цілому, в високому рівні фахового знання, в ідеї спілки художника з робітником-друкарем. Неймовірно-велика кількість творів Нарбутових вплинула художнє-виховуючи на самі найширші верстви громадянства – починаючи від дитини, що замилувалась мальованою ним казкою, від глухого сільського закутку, куди попали зтворені Нарбутом грошові знаки чи поштові марки – до витонченого аматора-бібліофіла, що закоханий в прикрашену нашим майстром рідку, чепурну книжечку. Невичерпна фантазія Нарбутова зтворила таке багатство художньої форми, біля якого вже не пройде ні-один крупний графік наших часів. Технічні досягнення Нарбутові в графіці й акварелі такі, що навряд чи знайдуть собі колісь рівних в майбутньому. В мистецтві шрифту, яке так глибоко занепало, відродження якого стає такою актуальною

проблемою наших днів – Нарбут щасливо знайшов художнє-закінчену й глибоко-національну форму, якої вже не обмине ні-один майстер нашої книги.

Частина спадщини Нарбутової – вища українська художня школа – збереглася й готує нині молоді кадри художнє-підготовлених робітників поліграфії. Шлях вірний, але грандіозність та важливість справи потребують ще значно більшої уваги. Обставини склалися так, що більшість нарбутової школи – нині працює далеко від нашої школи й книжної промисловости, найчисленніша її група – в Ленінграді, де й визнається за найбільш видатне явище тамтешньої графічної школи. Одже треба піднести нашу школу й наше виробництво на такий рівень, щоб наші молоді, талановиті майстри не змушені були тікати зі своєї батьківщини, шукаючи заробітку й визнання.

Художнє відродження нашої книги, мистецтва графіки є нині одним з найактуальніших завдань будівництва сучасної української культури. Цій справі Нарбут віддав самого себе, приніс себе в офіру. Треба й нам не забути цього. Всебічне вивчення тих скарбів, що ним покинуто, тих шляхів, що ним показано – є передумова до вірного будівництва майбутнього» [29].

Обидва дослідники доклали неабияких зусиль для організації виставки творів Г. Нарбута й підготовки присвячених йому видань. Ще 1922 року Ф. Ернст, який тоді завідував музеєм Української державної академії мистецтва, ініціював проведення виставки творів митця, але вона тривалий час відкладалася через низку організаційних чинників та брак фінансування. На початку 1923 року Інститут пластичних мистецтв сформував Комітет для влаштування посмертної виставки Г. Нарбута, до якого ввійшли І. Волянський ²⁵, Ф. Ернст, Г. Красицький, А. Середа й Д. Щербаківський [34, с. 263], але і йому не вдалося досягти результату. Тільки після того, як 1924 року було створено Комітет з організації виставки Г. Нарбута у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка, до якого ввійшли

ГРИНА ХОДАК. ЛИСТИ ФЕДОРА ЕРНСТА ДО ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО...

А. Вінницький (голова), Ф. Ернст (секретар), В. Нарбут²⁶, А. Середа, Д. Щербаківський і Я. Стешенко²⁷ (останній – з 1925 року), справа зрушила з місця. Основною рушійною силою в організації виставки був Ф. Ернст, нарбутознавчий доробок якого добре відомий [4, с. 58–65]. Утім, і Д. Щербаківський докладав чималих зусиль для налагодження контактів з різними особами та інституціями, що могли надати твори художника (оригінальні й друковані)²⁸, передав деякі власні матеріали, зокрема силуету, на якій Г. Нарбут зобразив його з межигірською вазочкою в руках.

Виставка творів Г. Нарбута, що відкрилася у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка 26 вересня 1926 року, складалася із чотирьох відділів, у яких експонувалися близько п'яти сотень оригінальних творів митця, 223 оформлені ним видання, 106 праць зі статтями, згадками про майстра та репродукціями його творів, а також його світлини й особисті речі [21, с. 89–164]. Вона значно перевищувала за обсягом ленинградську виставку художника (1922) й уперше ознайомила широкий загал з «київським» періодом його творчості. Того ж року у світ вийшов каталог виставки, який відкривався розлогим нарисом Ф. Ернста про життя і творчість художника [21, с. 11–86].

Водночас ще в період української державності видавниче товариство «Друкар» планувало видати монографію про митця, згодом цим проектом опікувалося видавництво «Книгоспілка» й, нарешті, Державне видавництво України. На всіх цих етапах Ф. Ернст і Д. Щербаківський брали активну участь у підготовці збірника як члени редколегії та автори²⁹. Хоча більшу частину матеріалів на початку 1930-х років віддрукували, у світ збірник так і не вийшов [6; 7].

Останній датований лист (записка) Ф. Ернста, написаний з приводу однієї із запланованих нарад, відтворює той іронічний стиль спілкування, який заклав нарбутівський гурток:

«Дорогий Данило Михайловичу!

Приймаючи на увагу, що 1) Бараболя³⁰ в засіданнях участі не бере; 2) Макарона³¹

немає; 3) участь лаврських угодників³² сумнівна – я нахожу, що нам нема чого бігти завтра до Бараболиної квартири, коли ми з таким саме успіхом можемо порадитись: в музеї. У мене дуже спішна праця по складанню зписку пам'яток моєї парафії³³, якого треба зараз надіслати до Харкова; тому я замовив Адольфа³⁴ собі на дом і завтра з ранку засідаємо вдвох. А про творчість Укрнауки можемо побалакати після 2-ї чи 5-ої.

Ваш Ф. Ернст.

Вівторок 22.II.1927.» [56, № 386].

На перший погляд, записку датовано 22 червня 1927 року, але ж це алогічно, оскільки Д. Щербаківський, як відомо, покінчив життя самогубством 6 червня того року. На конференції з нагоди 120-річчя з дня народження Ф. Ернста один з дослідників намагався надати цьому факту надзвичайної ваги й таємничості. Гадаємо, все значно простіше. Римське число VI насправді є нічим іншим як числом II, під час написання якого автор не відірвав ручку від паперу, унаслідок чого дві вертикальні риси поєднала ще одна діагональна. Уточнити час написання листа допомогла Ернстова вказівка на те, що листа написано у вівторок. У 1927 році 22 число припадало на вівторок у лютому, березні та листопаді, тому, очевидно, його написано 22 лютого.

Останній з листів Ф. Ернста, що зберігся серед листування Д. Щербаківського, не датований. Він стосується нагальної потреби щось розшукати в музеї. Отже, його слід датувати періодом роботи автора в Першому державному музеї / (Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка), але не пізніше загибелі Д. Щербаківського, тобто 1923–1927 роками:

«Дорогий Даниле Михайловичу

Ключ лежить в моїй шафі (що біля мого столу) в лівій її тритині (перши двері з лівого боку) на одній з середніх полиць впереди. Як-що Вам дуже швидко потрібно, то візьміть в вітрині ключи моєї шафи (два тоненьких ключики на мотузочку), меншим з них одімкніть шафу і візьміть

АРХІВ

того ключа. В 11 чи 12 год. я сам буду в музеї до 2-ої год дня.

Ваш Ф. Ернст» [56, № 384].

Дослідникам історії українського мистецтвознавства й музеєзнавства добре відомо, що автором перших некрологів Д. Щербаківського, а невдовзі ґрунтовної публікації про нього був саме Ф. Ернст [27; 31; 28], роль якого в музейних конфліктах, що призвели до самогубства Данила Михайловича, колеги характеризували доволі негативно. Одні стверджували, що Федора Людвіговича цуралися, бо він одразу все доносив директорові, інші запевняли, що той постійно «лавірував» [64, арк. 28, 84 зв.]. Навіть директор Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка А. Винницький, про якого Д. Щербаківський недвозначно згадав у передсмертній записці, звертався до призначеної Укрнаукою комісії з проханням не довіряти свідченням Ф. Ернста, який раніше підтримував «групу адміністрації», а після загибелі Д. Щербаківського під впливом «терору з боку склоки» мусив змінити позицію [64, арк. 105 зв.]. Федір Людвігович називав свою позицію нейтральною, хоча й зізнавався, що лише після самогубства колеги в нього «відкрилися очі» [64, арк. 23 зв., 25 зв.]. Учений, безперечно, важко переживав загибель Д. Щербаківського, що засвідчує хоча б його заява до уповноваженого Укрнауки в Києві, датована 17 липня 1927 року, у якій він наголосив на неможливості подальшої співпраці з винуватцями трагедії (директором і завідувачем бібліотеки) та запевнив, що змушений буде звільнитися, якщо вони залишаться працювати в музеї [64, арк. 93]. Зрештою, як слушно наголосила через кілька десятиліть удова Ф. Ернста, між трагічною загибеллю Д. Щербаківського й подальшою долею її чоловіка простяглися невидимі нитки [4, с. 295].

Примітки

¹ Ернст Федір (Теодор-Ріхард) Людвігович (28.10/9.11.1891, Київ – 28.10.1942, Уфа) – історик мистецтва, музейник, пам'яткоохоронець, педагог. Навчався на філософському факультеті Берлінського

(1909–1910) та історико-філологічному факультеті Київського (1910–1914) університетів. Після складення 1918 року іспиту в університеті був залишений стипендіатом на кафедрі історії й теорії мистецтва. Працював помічником діловода відділу пластичних мистецтв Генерального секретарства освіти, Наркомату освіти (1917–1918), інструктором ВУКОПМИСу (1919), експертом Губкопмису (з 1920), бібліотекарем і завідувачем галереї Української академії мистецтва / Київського художнього інституту (1919–1925), завідувачем художнього відділу Першого державного музею (з 1924 року – Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка) (1923–1933). Викладав у Київському археологічному та Київському художньому інститутах. Секретар Секції мистецтв Українського наукового товариства (далі – УНТ) / ВУАН (з 1919). Дійсний член ВУАКу (з 1924). Член Всеукраїнського шевченківського комітету та Комітету з упорядкування могили Т. Шевченка (з 1928), Комітету й журі для збудування пам'ятника Т. Шевченкові в Харкові (з 1929), Паритетної комісії з обміну культурними цінностями між РСФРР й УСРР (з 1929). У 1933 році був заарештований, 1934 року засуджений до трьох років виправно-трудова таборів. Працював заступником директора Казахської картинної галереї (1937–1938) та Башкирського художнього музею (1940–1941). Після арешту 1941 року розстріляний. Вивчав переважно українське мистецтво барокової доби та XIX – початку XX ст. [4; 73]. Тут і далі за браком місця подаємо покликання на вибрані праці, переважно монографії чи статті (включаючи енциклопедичні), які містять більш-менш репрезентативну бібліографію про особу.

² Щербаківський Данило Михайлович (18/30.12.1877, с. Шпичинці, нині Ружинського району Житомирської області – 6.06.1927, Київ) – історик мистецтва, історик, археолог, етнограф, музейник, педагог. Закінчив історико-філологічний факультет Київського університету Св. Володимира (1897–1901) з дипломом першого ступеня й був залишений на кафедрі російської історії для підготовки до професорського звання (1902–1904). Викладав історію в Київській приватній жіночій гімназії А. Бейтель (1901–1904), історію та географію в державних чоловічій та жіночій гімназіях, на дворічних педагогічних курсах для підготовки вчителів початкових училищ в Умані (1906–1910), Сьомій гімназії та Другому реальному училищі в Києві (1910–1914). Завідувач (зберігач) етнографічного (1910–1926) й історичного (1910–1927) відділів, секретар комісії зі створення / завідування відділом «Старий Київ» (з 1912), член комітету (з 1914) Київського художньо-промислового й наукового музею ім. Миколи II (з 1919 року – Перший державний музей). Учасник Першої світової війни як прапорщик, підпоручик 11-го мортирного паркового артилерійського дивізіону (1914–1917). Член організаційної комісії зі створення Української академії мистецтва (1917), її перший учений секретар, член ради мистецтва й почесний член. Викладав історію українського мистецтва у Фребелівському, Архітектурному, Художньому інститутах, Інституті пластичних мистецтв, Художньо-індустріальній

ПРИНА ХОДАК. ЛИСТИ ФЕДОРА ЕРНСТА ДО ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО...

профшколі (технікумі) в Києві. У 1920-х роках опікувався підготовкою молодшої генерації мистецтвознавців у Київському археологічному інституті, на семінарі з українського народного мистецтва при Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка, гуртку «Студію» при Кабінеті українського мистецтва ВУАН та на Науково-дослідній кафедрі мистецтвознавства. Дійсний член (1907), секретар Секції мистецтв (1918–1919) УНТ. Один з організаторів Музею антропології та етнології імені Ф. Вовка (1921), Етнографічного товариства (1925). Дійсний член, товариш голови (з 1924), голова мистецького відділу (з 1925) ВУАКу. Утопився в Дніпрі, не витримавши цькування. Похований на території Києво-Печерської лаври. Досліджував широкий спектр питань історії українського мистецтва, головно канонічного мистецтва пізнього Середньовіччя й Нового часу в його родовій та видовій різноманітності [125].

³ В описі фонду помилково до листів, написаних Ф. Ернстом, зараховано один з листів І. Єрофіїва.

⁴ У деяких дослідженнях помилково зазначено, що знайомство науковців відбулося раніше, і Д. Щербаківський нібито допомагав Ф. Ернстові під час підготовки конкурсної роботи «Київська архітектура XVII–XVIII ст.» у 1912–1913 роках [73, с. 5].

⁵ Нині село Нові Петрівці входить до складу Вишгородського району Київської області.

⁶ У статті, покликаючись на Л. Похилевича, Ф. Ернст датував Покровську церкву в Нових Петрівцях 1746 роком [136, с. 451].

⁷ **Кульженко Василь Стефанович** (29.01/11.02.1865, Київ – 07.09.1934, Київ) – видавець, педагог. Закінчив Поліграфічну академію в Лейпцигу. По смерті батька керував одним з найкращих київських поліграфічних підприємств – друкарнею «С. В. Кульженко». Один із засновників (1903), член ради, викладач історії та техніки друкарської справи, історії мистецтва, практичних занять з фототипії та інших предметів, в. о. завідувача (1910–1911) Київської художньо-ремісничої навчальної майстерні друкарської справи. Редактор-видавець часопису «Искусство и печатное дело» (1909–1910 роки, у 1911–1912 роках – «Искусство. Живопись. Графика. Художественная печать», у 1913–1914 роках – «Искусство в Южной России»). Викладав в Археологічному та Фотографічному інститутах Києва. З 1924 року – професор Київського художнього інституту, на поліграфічному факультеті якого викладав фотогравюру, фотолітографію, лабораторію книги, історію поліграфії. Підтримував тісні контакти з Київським художньо-промисловим і науковим музеєм, зокрема, 1911 року отримав дозвіл на організацію тут виставки творів Т. Шевченка [8; 5; 77].

⁸ «Чтения в Историческом обществе Нестора летописца» – видання Історичного товариства Нестора-літописця при Київському університеті Св. Володимира. Упродовж 1879–1914 років вийшло двадцять чотири книги.

⁹ **Щербаківський Вадим Михайлович** (4/16 (за іншими відомостями – 5/17).03.1876, с. Шпичинці, нині Ружинського району Житомирської області – 18.01.1957, Брайтон, похований у Лондоні, Велика

Британія) – етнолог, археолог, історик мистецтва, музейник, педагог. Дійсний член Наукового товариства ім. Т. Шевченка (далі – НТШ), Української вільної академії наук (далі – УВАН), Словацького наукового товариства, Міжнародного антропологічного інституту у Франції та ін. Навчався на математичних факультетах Петербурзького й Московського університетів (1895–1898), математичному й історико-філологічному факультетах Київського університету Св. Володимира (з 1901). З 1902 року співпрацював з Київським музеєм старожитностей і мистецтв. Технічний помічник директора Церковного музею у Львові (1908–1910). Упродовж 1912–1921 років очолював археологічний відділ Природничо-історичного музею Полтавського губернського земства (з 1917 року – Народний музей Полтавщини, з 1920 року – Центральний пролетарський музей Полтавщини). Організатор і керівник Українського народного університету в Полтаві (1917). Комісар з охорони пам'яток Полтавщини (1917). Професор Українського університету в Полтаві (1918). Один з організаторів і голова Українського наукового товариства дослідження й охорони пам'яток старовини та мистецтва на Полтавщині (1918). У 1922 році виїхав до Чехословаччини. Доцент кафедри археології, професор, декан і продекан філософського факультету Українського вільного університету в Празі (1922–1945), викладач етнографії та археології Українського високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова в Празі. Один із фундаторів Українського історико-філологічного товариства в Празі (1923) і Товариства прихильників української пісні в Празі, академік-керівник кафедри передісторії Української Могиллянсько-Мазепинської академії у Львові (з 1939). З 1945 року мешкав у Мюнхені, де був обраний ректором Українського вільного університету. Один із фундаторів УВАН у Німеччині (1945). У 1951 році переїхав до Великої Британії. Досліджував українську дерев'яну культову архітектуру, народне мистецтво, опублікував низку повідомлень про проведені розкопки. Автор праць з української передісторії, етногенезу українців. Архів зберігається в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВО України) (ф. 3864); Державному центральному архіві в Празі, ф. Український музей у Празі; Союзі українців Британії в Лондоні [106; 81; 24; 51; 85; 119; 120].

¹⁰ **Павлуцький Григорій Григорович** (19.01.1861, Київ – 15.03.1924, Київ) – історик мистецтва, педагог, громадський діяч. Закінчив історико-філологічний факультет Київського університету Св. Володимира (1886). У 1892 році захистив дисертацію «Корінфський архітектурний ордер» на ступінь магістра теорії та історії мистецтва, 1897 року – дисертацію «Про жанрові сюжети в грецькому мистецтві до епохи еллінізму» на ступінь доктора теорії та історії мистецтва. Приват-доцент (1888), екстраординарний (1898), ординарний (1902), заслужений ординарний (1913) професор кафедри теорії й історії мистецтва, декан історико-філологічного факультету (1918–1921) Київського університету / Вищого інституту народної освіти. Викладав історію мистецтва в Київській ри-

APXIB

сувальній школі М. Мурашка, на Вищих жіночих курсах у Києві. Дійсний статський радник (1913). Голова (1918–1919), почесний голова (з 1919) Секції мистецтв УНТ. Член Комісії з вироблення законопроекту про заснування УАН (1918). Досліджував античне, а також російське й українське мистецтво, активно виступав як художній критик [52; 107; 36; 91].

¹¹ Нині Куртамиш – місто, адміністративний центр Куртамиського району Курганської області (Російська Федерація).

¹² **Біляшівський Микола Федотович** (Тодотович) (12/24.10.1867, Умань – 26.04.1926, Київ) – археолог, етнограф, історик мистецтва, музейний і громадський діяч. Навчався на юридичному факультеті Київського університету Св. Володимира (1887–1890, іспити склав у Новоросійському університеті), як вільний слухач відвідував природничий факультет Московського університету (1892–1894). Завідувач архівів Міністерства юстиції в Москві та колишнього фінансового управління Царства Польського при Варшавській казенній палаті (1894–1897). Бібліотекар Київського політехнічного інституту (1898–1902). Директор Київського музею старожитностей і мистецтв / Першого державного музею (1902–1923). Редактор «Археологической летописи Южной России» (1899–1901, 1903–1905). Член І Державної Думи (1906) і Центральної Ради (1917). Дійсний член Історичного товариства Несторалітописця (1892), Імператорського Московського археологічного товариства (1903), УНТ (1907), НТШ (1909), УАН по кафедрі археології (1919) та ін. Один з організаторів пам'яткоохоронної справи в Україні. Архів зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (далі – ІР НБУВ) (ф. XXXI), відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка (ф. 146) [66].

¹³ **Кричевський Василь Григорович** (31.12.1872/12.01.1873 (за іншими відомостями – 29.12.1872/10.01.1873), с. Ворожба, нині Лебединського району Сумської області – 15.11.1952, Каракас, Венесуела; 1975 перепохований на українському цвинтарі в м. Баунд Брук, штат Нью-Джерсі, США) – архітектор, художник, педагог, колекціонер і дослідник народного мистецтва. Закінчив Харківське технічно-залізничне училище. Архітектурно-художню підготовку отримав у ході співпраці з архітекторами С. Загоскіним, А. Шпігелем, О. Бекетовим (1889–1903). Працював як архітектор, дизайнер інтер'єрів, маляр, графік, майстер декоративно-вжиткового мистецтва, сценограф, художник кіно. Після спорудження будинку Полтавського губернського земства (1903–1907) вважався фундатором «українського стилю» в новітній архітектурі. У 1909 році був обраний до складу Об'єднаного комітету зі спорудження пам'ятника Шевченкові в Києві. Протягом 1910–1914 років входив до складу журі конкурсів на пам'ятник поетові в Києві. Один із фундаторів Української академії мистецтва (1917), її професор. Розробив проекти великого і малого гербів, великої і малої печаток та інших інсигній УНР (затверджені Центральною Радою 22 березня 1918 року). Керував роботою килимарської майстер-

ні В. Ханенко (1913–1915), очолював Миргородський керамічний (1918–1919) і Межигірський мистецько-керамічний (1922) технікуми. Викладав в Інституті пластичних мистецтв (1922–1924), Архітектурному (1922–1924), Художньому (1924–1926, 1928–1930, 1935–1941), Будівельному (1930–1935) інститутах у Києві та ін. З 1926 року входив до складу Комітету для упорядкування могили Шевченка (Шевченківського комітету). Разом з П. Костирком виконав проект загального планування могили Шевченка, кілька варіантів проекту меморіального музею та пам'ятника Шевченкові в Каневі (1931–1934), наглядав за будівництвом меморіального музею на Чернечій горі (1934–1937). У 1933 році разом зі скульптором В. Климовим брав участь у конкурсі проектів пам'ятника Шевченка для Канева. Дійсний член Секції мистецтв (з 1922), Софійської комісії (з 1923), ВУАКу (з 1925) та Історичної секції ВУАН. Також входив до складу комісії мистецтва книги Українського наукового інституту книгознавства (далі – УНІК) й комісії малярської творчості Т. Шевченка Інституту Тараса Шевченка, згодом – до вченої ради Софійського заповідника. Доктор мистецтвознавства (1939). Заслужений діяч мистецтв УРСР (1940). Очолював Вищу образотворчу студію у Львові (1943–1944). Почесний дійсний член УВАН у Німеччині (1945). З 1947 року жив у Венесуелі [79; 113; 127; 94].

¹⁴ **Обремський Всеволод Адольфович** (1871 – 8.11.1940) – архітектор, цивільний інженер, педагог. Навчався в Петербурзькому інституті цивільних інженерів. З 1899 року входив у групу проєктантів будівель Київського політехнічного інституту, зокрема, спорудив для закладу їдальню та амбулаторію (1907), житлові будинки (1910). З 1900 року – викладач, згодом професор Київського політехнічного інституту. Автор проєктів Комерційного інституту в Києві (1911–1915, співавтор – О. Кобелев), будинку для професорів Сільськогосподарської академії (1928, співавтор – Д. Дяченко) та ін., а також праць «Постройка зданий институту (Киевский Политехнический институт)» (1904), «Части зданий: краткий курс архитектуры» (1907), «Архитектура (частьна будинків)» (1930). Архів зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України), ф. 305 [89; 114, с. 286; 80, с. 40, 101, 147, 183, 189, 202; 63, с. 103].

¹⁵ **Брезгунов Захарій** – київський золотар, дворянин, відомий за творами початку XIX ст. для Києво-Печерської лаври [84, с. 152]. Д. Щербаківський опублікував та проаналізував виготовлену в 1811 році З. Брезгуновим оправу на Євангеліє, видрукуване в друкарні Києво-Печерської лаври 1808 року, яку вилучили у фонд допомоги голодуючим. Він уважав її зразком занепаду українського золотарства на початку XIX ст. з притаманними йому еkleктичностію та переважаністю коштовним камінням [131, с. 113]. Ф. Ернст назвав оцінку колеги занадто суворою, а згадану оправу – доброю роботою [28, с. 133].

¹⁶ **Красицький Георгій (Юрій) Федорович** (1891 (за іншими відомостями – 1892) – після 1930) – музейник, священник, пам'яткоохоронець. Навчався в Уманській гімназії (учень Д. Щербаківського), за-

ІРИНА ХОДАК. ЛИСТИ ФЕДОРА ЕРНСТА ДО ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО...

кінчив Глухівську гімназію. Навчався в Київському університеті Св. Володимира. У 1915–1916 роках – нештатний учитель педагогічних курсів та вищої початкової школи в Умані, у 1916–1918 – санітар, секретар Уповноваженого при IX армії та завідуючий особистим складом будівничо-технічного відділу Всеросійського союзу міст. З 1918 року мешкав у Києві, працював ученим інструктором ВУКОПМИСу, членом колегії з улаштування картинної галереї, помічником завідувача Державного історичного музею релігійного культу, членом державної комісії з вилучення цінностей та вилучення із сейфів державних банків, у державному фонді, в Археологічній комісії ВУАН, помічником діловода та бібліотекарем у Художньо-промисловій школі, завідувачем музею Софійського собору тощо. У 1921 році висвятився в священники Української автокефальної православної церкви, протоієрей собору Святої Софії в Києві. Уславився своїми «художніми відправами», які згодом були кваліфіковані як засіб розпалювання «українського шовінізму». У 1928 році вийшов з причету Софійського собору, а 1929 року офіційно був знятий з обліку церковнослужителів. У ході розгортання підготовки до процесу Спілки визволення України 7 серпня 1929 року заарештований і засуджений до трьох років виправно-трудоих таборів. Реабілітований 1989 року [87].

¹⁷ **Таранушенко Степан (Стефан) Андрійович** (9.12.1889, м. Лебедин, нині Сумської області – 13.10.1976, Київ) – мистецтвознавець, музейник, педагог, пам'яткоохоронець. Після закінчення історико-філологічного факультету Харківського університету (1916) був залишений при кафедрі теорії та історії мистецтва для підготовки до професорського звання. Директор Музею українського мистецтва в Харкові (1920–1933). Доцент (з 1918), ад'юнкт-професор (з 1920) Інституту суспільних наук у Полтаві. Професор Харківського художнього інституту (1924–1929). Науковий співробітник Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства (з 1921). Голова Харківської крайової інспекції охорони пам'яток (з 1926). Редагував монографії серії «Українське малярство» (видавництво «Рух»). У 1933 році заарештований ГПУ у справі «українсько-російського фашистського блоку», 1934 року засуджений до п'яти років виправно-трудоих таборів. Реабілітований 1958 року. У 1937 році викладав біологію у філії Пермського індустріального робітфаку. Старший науковий співробітник Курської картинної галереї (1939–1950), головний зберігач Астраханської картинної галереї (1950–1953). У 1953 році повернувся до Києва і впродовж десяти років працював у системі Академії архітектури УРСР. Архів зберігається в ІР НБУВ (ф. 278), ЦДАМЛМ України (ф. 50) [95, 112].

¹⁸ Ідеться про Григорія Федоровича Гринька (1890–1938) – наркома освіти УСРР в 1920–1923 роках, а також Миколу Олексійовича Скрипника (1872–1933), який у квітні 1922 року був призначений наркомом юстиції УСРР, а в липні – серпні того ж року обіймав посаду заступника голови Раднаркому УСРР.

¹⁹ **Середа Антон Хомич** (30.01.1890, с. Шкарівка, нині Білоцерківського району Київської області –

11.08.1961, м. Корсунь-Шевченківський Черкаської області, похований у Києві) – художник, педагог, музейник, дослідник мистецтва. Закінчив Імператорське Строгановське художньо-промислове училище в Москві (1914) зі званням художника першого ступеня. Ще під час навчання працював художником на фабриках С. Мамонтова, ювелірній братів Курдюкових та ін., а також помічником архітекторів Т. Бердта, Д. Сухова, О. Щусєва, учителював. Завідував відділом художньо-металевого виробництва Кавказького кустарного комітету в Тифлісі (1915), керував художнім виробництвом Всеросійського земського союзу в Східній Галичині (1916–1917), завідував художньо-промисловим відділом Міністерства народної освіти в Києві. У 1921–1924 роках викладав курс художньої промисловості в Київському архітектурному інституті, працював у Комітеті охорони пам'яток. Брав участь у роботі комісії з організації Київської картинної галереї, а після її створення очолював відділ художньої промисловості закладу (до 1929 року). У 1924–1925 навчальному році організував поліграфічний факультет Київського художнього інституту, до 1929 року був його деканом. Професор (1925). Нештатний співробітник УНІКу. Після реорганізації поліграфічного факультету Київського художнього інституту в Український поліграфічний інститут (Харків) був призначений завідувачем навчальної частини. Організував науково-дослідну роботу закладу, що сприяло створенню самостійного НДІ поліграфічної промисловості. У 1934 році перейшов до Інституту образотворчої статистики Раднаркому УСРР і переїхав до Києва. З 1935 року займався творчою працею для видавництва. У 1943 році організував у Київському художньому інституті навчально-виробничу графічну майстерню (літографія, офорт), викладав на архітектурному й графічному відділеннях. У 1944–1946 роках – керівник Кабінету художньої промисловості Української філії Академії архітектури СРСР, а згодом – Академії архітектури УРСР. Член художньо-технічної ради Управління в справах архітектури при Раді Міністрів УРСР, художніх рад Всесоюзної торговельної палати й Українського художньо-промислової спілки [98]. Працював переважно в галузі мистецтва книги, прикладної графіки, декоративно-ужиткового мистецтва. Автор перших українських марок (1918), герба та прапора УРСР (1948). Архів зберігається в ЦДАМЛМ України (ф. 375) та ІР НБУВ (ф. 70). [41; 17; 48; 116, с. 165].

²⁰ Д. Щербаківський нерідко українізував прізвище колеги не лише в листах, а й у дарчих написах.

²¹ Главное политическое управление (українською – Державне політичне управління).

²² **Морозов Федір Михайлович** (1883–1962) – музейник. У 1904 році став послушником Олександрівської лаври в Санкт-Петербурзі, де невдовзі організував церковно-археологічний музей та сприяв упорядкуванню архіву. Закінчив Петербурзький археологічний інститут (1912). Під час Першої світової війни працював санітаром. З 1921 року жив у Києві, брав участь в організації Музею культу та побуту на території Києво-Печерської лаври. У 1925 році повернувся до Ленінграда. Працював науковим спів-

APXIB

робітником Музейного фонду, Російського музею, з 1933 року – Ермітажу [130].

²³ **Равич Іван Андрійович** (1677–1762) – київський золотар, лавник і райця київського магістрату [83; 84, с. 103–116, 178–180; 68; 69]. Д. Щербаківський уважав Івана Равича одним з кращих київських золотарів першої половини XVIII ст. Він детально розглянув і опублікував дві золотарські оправы майстра з колекції Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка – виготовлену 1717 року на Євангеліє лаврського друку 1707 (6) року для Видубицького монастиря та на Євангелії московського друку 1703 року [134, с. 368–384]. Детальний опис учений доповнив спостереженнями щодо іконографічних, стилістичних, технологічних особливостей оправ. Про глибину аналізу матеріалу свідчить хоча б той факт, що Д. Щербаківський першим висловив думку, що роботи монограміста «JR» (рукописні літери в серце-подібному щитку), вочевидь, належать київському майстрові Івану Равичу, натомість оправы останнього далекі від виробів монограміста «IR» (друковані літери у прямокутному щитку) [134, с. 400]. Наступники проігнорували цінні зауваження: М. Петренко обох монограмістів ототожнював з Іваном Равичем [84, с. 178–180], і саме його позиція побутує в науковій літературі донині [14, с. 166–168]. Окремі спроби поглибити спостереження Д. Щербаківського позбавлені покликань на його праці [69, с. 127–129; 12].

²⁴ **Дінцес Лев Адольфович (Абрамович)** (23.06.1895, Вільно – 31.08.1948, Ленінград) – археолог, етнограф, мистецтвознавець, педагог. Після закінчення Київського комерційного інституту навчався в Київському археологічному інституті (1918–1920), у якому в 1923–1924 роках викладав курс «Трипільська культура» та проводив практичні заняття. Автори некролога дослідника зазначали, що в цей період він підготував велике дослідження «Трипільська культура та її орнамент», у якому запропонував нові підходи до хронологізації та класифікації відповідних пам'яток на українських теренах [11, с. 203]. Натомість, як засвідчують недавно опубліковані листи М. Макаренка й М. Рудинського до А. М. Тальгрена, провідні українські археологи – сучасники Л. Дінцеса – українсько-негативно ставилися до його роботи, зокрема, через етичні мотиви (він без дозволу використовував чужі напрацювання) [49, с. 200–202]. З 1924 року мешкав у Ленінграді. Працював у Державному музейному фонді та Егейській комісії Державної академії історії матеріальної культури (1925–1928). Після закінчення аспірантури з історії матеріальної культури родового суспільства в Державній академії історії матеріальної культури (1928–1930) працював у Державному Російському музеї у відідах прикладного мистецтва й малярства, секції рисунка. У 1937 році організував та очолив відділ народних художніх ремесел. Захистив кандидатську дисертацію «Народный промысел крестецко-валдайской художественной строчки» (1941). З 1942 року – в Інституті історії матеріальної культури, з 1946 – в Інституті етнології, учасник Закарпатської комплексної експедиції. У 1944–1946 роках викладав на відділенні історії мистецтва історичного факультету Ленінградського

державного університету, зокрема курс українського мистецтва. Автор праць про трипільський орнамент (1929), творчість В. Перова (1935), В. Серова (1935), монографії «Русская глиняная игрушка» (1936), народні художні ремесла Новгородського краю (1946).

²⁵ **Нарбут Георгій (Юрій) Іванович** (26.02/9.03.1886, хутір Нарбутівка, нині село Глухівського району Сумської області – 23.05.1920, Київ) – художник, педагог, організатор художньої освіти. Працював переважно в галузі книжкової графіки й мистецтва книги. Закінчив Глухівську гімназію (1906). Навчався на східному та філологічному факультетах Петербурзького університету (1906–1907). Удосконалював художні навички під керівництвом І. Білібіна й М. Добужинського, відвідував студії Є. Званцевої в Петербурзі й Ш. Холлоші в Мюнхені. З 1917 року жив у Києві. Один з перших професорів, керівник майстерні графіки (1917–1920), ректор (1918–1920) Української академії мистецтва. Завідувач відділу пластичного мистецтва Головного управління мистецтв та національної культури (1919). Член колегії й голова художньо-промислового відділу Всеукраїнського комітету образотворчого мистецтва. Ф. Ернст був одним із найвідданіших дослідників творчості Г. Нарбута, перелік його публікацій див.: [4, с. 311–317 [№ 28, 38, 42, 49–51, 57–62, 67, 71, 80, 112]].

²⁶ **Модзалевський Вадим Львович** (28.03/9.04.1882, Тифліс, нині Тбілісі, Грузія – 3.08.1920, Київ) – історик, генеалог, архівіст, історик мистецтва, музейник. Закінчив Перший кадетський корпус (1899) і Миколаївське інженерне училище (1902) в Петербурзі. У 1902–1911 роках перебував на військовій службі. Член Чернігівської (1903) і Полтавської (1904) вчених архівних комісій, Історичного товариства Нестора-літописця (1905). З 1911 року мешкав у Чернігові, обіймав посади голови Чернігівської губернської вченої архівної комісії, завідувача Музею українських старожитностей ім. В. Тарновського, секретаря Губернського дворянського зібрання. У 1917 році був призначений губернським комісаром з охорони пам'яток старовини та мистецтва. З 1918 року – у Києві, очолював архівно-бібліотечний відділ Головного управління мистецтв і національної культури, з 1919 – архівну секцію ВУКОПМИСу, Головне архівне управління та Всеукраїнський головархів. Секретар Комісії зі створення УАН, керуючий Постійною комісією для складання Біографічного словника українських діячів, співробітник Комісії для вивчення західно-руського й українського права УАН, управитель канцелярії Української академії мистецтва. Дійсний член, товариш голови Секції мистецтв (з 1918) УНТ [117, с. 590–591].

²⁷ **Мурашко Олександр Олександрович** (26.08/7.09.1875, Київ – 14.06.1919, Київ) – художник, педагог, організатор художньої освіти. Відвідував Київську рисувальну школу М. Мурашка. Закінчив Вище художнє училище при Імператорській академії мистецтв у Петербурзі (1894–1900), майстерня І. Рєпіна. За дипломну роботу (полотно «Похорон кошового») отримав велику золоту медаль, яка надала

ГРИНА ХОДАК. ЛИСТИ ФЕДОРА ЕРНСТА ДО ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО...

право на пенсіонерську поїздку за кордон. У 1901–1904 роках побував в Італії, Франції, Німеччині, удоконалював майстерність у Парижі та Мюнхені, зокрема відвідував школу А. Ашбе (Ажбе). З 1904 року жив у Петербурзі. Один із засновників Нового товариства художників. У 1907 році повернувся до Києва. Викладав у Київському художньому училищі (1909–1912). У 1913 році відкрив власну студію в Києві – «Класи живопису та рисування Олександра Олександровича Мурашка». Один з ініціаторів створення Товариства київських художників (1916). Член комісії із заснування Української академії мистецтва (1917), один з перших її професорів, керівник майстерні портрета (1917–1919). Працював переважно в жанрі портрета, також писав історичні та побутові твори. Виставляв твори на виставках Союзу російських художників, Товариства пересувних художніх виставок, Мюнхенського Сецесіону тощо. Був убитий у Києві за нез'ясованих обставин. Архів зберігається в Національному художньому музеї України. Донині найбільшими дослідженнями про О. Мурашка залишаються праці його сучасників [16; 59, с. 18–23; 3; 50; 67; 1, с. 102–149].

²⁸ На запрошенні на відкриття виставки О. Мурашка, на звороті якого й написана наведена записка Ф. Ернста, указано іншу дату: «Бюро Інституту Пластичного Мистецтва Прохає Вас прибути на урочисте відкриття Посмертної виставки Професора малярства О. О. Мурашко, яке має відбутися в приміщенні Інституту Вул. Гершуні 65 (б. Столипінська) на неділю 26 листопаду о 2 год. дня».

²⁹ Через шість років Ф. Ернст опублікував ще одну статтю про О. Мурашка [30]. На жаль, йому не вдалося реалізувати плани видання збірника, присвяченого О. Мурашкові [73, с. 31–33].

³⁰ **Щавинський Василь Олександрович** (20.01.1868, м. Іллінці, нині районний центр Вінницької області – 28.12.1924, Ленінград) – хімік, колекціонер, історик мистецтва. Навчався в Петербурзькому та Ризькому політехнічних інститутах, закінчив Цюрихський політехнічний інститут (1898). У 1898–1915 роках працював хіміком, помічником директора, директором на заводі А. М. Жукова, у 1915–1919 роках – директором заводу «Салолін» у Петербурзі. Зібрав колекцію західноєвропейського, передусім нідерландського, малярства, а також уклав її каталог [101]. Активно публікував статті з історії малярства, проблем його збереження та реставрації в журналі «Старые годы». На прохання української влади в 1917–1918 роках займався реєстрацією пам'яток української старовини й мистецтва в Петрограді. Член Інституту археологічної технології Російської академії історії матеріальної культури (з 1919), у якому керував розрядом техніки малярства та технології фарб. Викладав хімію у Вищому інституті фотографії та фототехніки. Дійсний член Товариства дослідників української історії, письменства та мови в Ленінграді (1922). У 1917 році склав тестамент, згідно з яким уся його мистецька збірка, а також колекція репродукцій та бібліотека мали надійти до Українського національного музею, що в той час створювався на базі Київського художньо-промислового й наукового му-

зею [42, с. І]. У 1925–1926 та на початку 1930-х років (?) удова передала збірку В. Щавинського київським інституціям. По смерті автора видано його працю «Очерки по истории техники живописи и технологии красок в Древней Руси» (1935). Архів В.Щавинського зберігається в ІР НБУВ (ф. 68) та Інституті археології Російської академії наук (ф. 22). [96; 82; 121; 37; 128; 21; 105, т. 3, с. 303–308].

³¹ **Базилевич Василь Митрофанович** (31.12.1892/12.01.1893, Київ – 4.09.1942, Таганрог, РФ) – історик, архівіст, музейник. Закінчив історико-філологічний факультет Київського університету Св. Володимира (1915). Викладач, асистент кафедри юридичних старожитностей, секретар президії, заступник ученого секретаря Київського археологічного інституту (1918–1924). Заступник завідувача Музею війни й революції при історично-філологічному факультеті Київського університету (1919–1924). Співробітник Київської крайової інспектури охорони пам'яток культури та природи (1927–1932), Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (з 1932). Дійсний член Історичного товариства Нестора-літописця (з 1917). Член комісії соціально-економічної історії ВУАН. Тричі заарештовувався органами безпеки (1927, 1933, 1935). Після закінчення п'ятирічного терміну заслання працював науковим співробітником краєзнавчого музею в Таганрозі. Розстріляний гестапо за спробу приховати музейні твори від вивезення до Німеччини [117, с. 165–166].

³² **Фабриціус Михайло Платонович** (30.9/12.10.1847, Київ – 14.03.1915, Київ) – генерал-майор, громадський діяч, колекціонер. Закінчив Олександрівське військове училище (1867) в Москві, Миколаївське інженерне училище (1868) й академію (1874) в Санкт-Петербурзі. Обіймаючи посаду баунд'ютанта (інженера) Великого Кремлівського палацу в Москві (1876–1883), опікувався охороною його архітектурних пам'яток, організацією урочистих заходів тощо. Написав книжку «Кремль в Москве: очерки и картины прошлого и настоящего» (1883). У 1885 році М.Фабриціуса перевели до Києва, де він служив штаб-офіцером з особливих доручень в Окружному інженерному управлінні Київського військового округу. Полковник (1885). З 1894 року – генерал-майор, чиновник з особливих доручень Кабінету його імператорської величності. З 1902 року – член Дорадчого технічного комітету з будівельної частини при Кабінеті його імператорської величності. У 1905 році вийшов у відставку й повернувся з родиною до Києва. Упродовж життя зібрав добірну колекцію малярства, що нараховувала понад чотириста творів українських, російських, західноєвропейських майстрів (зокрема Д. Левицького й В. Боровиковського, І. Рєпіна, М. Пимоненка, І. Айвазовського), видав каталог власної збірки [40]. Дійсний член Товариства заохочення мистецтв. Мав намір збудувати на Інститутській вулиці в Києві будинок для картинної галереї, розмістити в ній власну збірку й подарувати їх місту. Збірку заповів Києву. По смерті колекціонера його удова розпочала перемовини з Київським художньо-промисловим і науковим музеєм, який згодом передала збірку до Рум'янцевського музею в Москві. У зв'язку

АРХІВ

з евакуацією власної колекції до Москви київський музей не мав можливості дієво боронити свої права на збірку М. Фабриціуса. У 1929 році Ф. Ернст як голова Київської крайової інспектури охорони пам'яток культури звертався до Наркомату освіти УСРР щодо необхідності повернення з Рум'янцевського музею в Москві колекції М. Фабриціуса та її розподілення між Музеєм мистецтв ВУАН, Київською картинною галереєю та Всеукраїнським історичним музеєм ім. Т. Шевченка. Архів М. Фабриціуса зберігається в Російському державному військово-історичному архіві (ф. 100). [129; 118, с. 63–64, 265–270; 93, с. 424–425; 109].

³³ Ідеться про Іполита Миколайовича Дьякова (1865–1934) – київського міського голову в 1906–1916 та 1919 роках, а також про директора Київського художньо-промислового і наукового музею Миколу Федотовича Біляшівського.

³⁵ **Новицький Олекса (Олексій) Петрович** (7/19.04.1862, м. Симбірськ, нині м. Ульяновськ, РФ – 24.09.1934, Київ) – мистецтвознавець. Освіту здобув на фізико-математичному факультеті Московського університету (1883–1887), цікавився історією й активно відвідував лекції В. Ключевського, М. Тихонравова, О. Веселовського, М. Стороженка на історичному факультеті. З 1889 року працював помічником бібліотекаря Історичного музею в Москві. У 1892–1894 роках редагував журнал «Русский художественный архив». Бібліотекар Московського училища живопису, скульптури та архітектури (1898–1918). Дійсний член Московського археологічного товариства (1906), УНТ (1909), НТШ (1914), Московського художнього товариства (1917) та ін. У 1918–1922 роках жив у Криму, де займався науковою й пам'яткоохоронною діяльністю, зокрема створив і очолив Феодосійську фундаментальну бібліотеку. У зв'язку з обранням дійсним членом УАН 1922 року перебрався до Києва. Керівник Секції мистецтв УАН (з 1922), української секції Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства (з 1922) та цілої кафедри (з 1924), Всеукраїнського археологічного комітету (з 1924) та ін. Досліджував широкий спектр питань російського й українського образотворчого мистецтва й архітектури, зокрема є автором першої монографії про Шевченка-художника та упорядником тому мистецької спадщини для першого академічного (так званого ефремовського) зібрання творів Т. Шевченка. [13].

³⁶ **Яремич Степан Петрович** (3.08.1869, с. Галайки, нині Тетіївського району Київської області – 14 (за ін. відомостями – 13).10.1939, Ленінград, нині Санкт-Петербург) – художник, мистецтвознавець, колекціонер, музейник. У 1882–1887 роках працював у позолотній майстерні Києво-Печерської лаври, у 1887–1894 роках навчався в Київській рисувальній школі М. Мурашка. Брав участь у розписах Покровського жіночого монастиря (1890) та Володимирського собору (1899) в Києві. Разом з М. Біляшівським здійснював мандрівки Україною, допомагав йому формувати колекцію Городоцького музею барона Ф. Штейнгеля, згодом – Київського музею старожитностей і мистецтв, а також передавав експонати до Церковно-археологічного музею при Київській духовній академії. З 1900 року жив у Петербурзі, де ввійшов до

об'єднання «Мир искусства», працював у журналах «Мир искусства» й «Художественные сокровища России», брав участь у виставках об'єднань «Мир искусства» та «Союз русских художников». Член видавничого комітету Общини Св. Євгенії Червоного хреста в Петербурзі (з 1902). У 1904–1907 роках працював як живописець, студіював західноєвропейське мистецтво в Парижі. Редактор, художник і автор київського журналу «Искусство и печатное дело». Завідувач художнього відділу газети «Русская молва» (1912–1913). Викладач (з 1913), завідувач музею (1917–1928) школи Товариства заохочення мистецтв у Петербурзі. У 1917 році обраний членом художньої ради кустарних промислів Росії, у 1918 році – членом художньої ради Російського музею. З 1918 року працював в Ермітажі як член ради й учений зберігач відділення гравюр і рисунків (з 1918), член комісії з реставрації картин (з 1924), головний зберігач і завідувач реставраційної майстерні картин, рисунків і гравюр (з 1928), професор сектору західноєвропейського мистецтва й консультант реставраційно-технічного відділу (з 1931), консультант (з 1933), член кваліфікаційної комісії з присудження вчених ступенів (з 1935). Член правління Академії історії матеріальної культури (з 1924). Дійсний член Товариства дослідників української історії, письменства та мови в Ленінграді (1925). Член експертної комісії при Всесоюзному об'єднанні «Антикваріат» (з 1928) та експертно-закупівельної комісії Всесоюзного комітету у справах мистецтв (з 1936). Автор кількох монографій, зокрема «Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество» (1911) та «Русская академическая школа в XVIII веке» (1934), упорядник видання «Переписка Л. Н. Толстого и Н. Н. Ге» (1930), автор численних статей з історії українського, російського та західноєвропейського мистецтва, рецензій і хронікальних заміток. Зібрав кілька тисяч гравюр і рисунків західноєвропейських і російських майстрів. У 1925 році через Д. Щербаківського передав Всеукраїнському музею ім. Т. Шевченка колекцію художніх творів, серед яких – портрет В. Закревського й акварель «Жінка в ліжку» роботи Т. Шевченка, альбом «Souvenir d'Orenbourg», а також парний портрет І. Сошенка та Я. Заболотського роботи П. Заболотського. Нині можна натрапити на помилкове твердження, ніби вони надійшли до музею завдяки зусиллям Ф. Ернста [73, с. 28]. Архів зберігається в Державному ермітажі (ф. 7). [126; 105; 15].

³⁷ Біографічна комісія словника діячів України обрала Ф. Ернста редактором відділу діячів мистецтва 2 березня 1919 року (Спільне зібрання затвердило його в цьому статусі 8 березня) [4, с. 66]. Д. Щербаківський з 1919 року також брав участь у роботі згаданої комісії [86, с. 17], у його архіві, окрім бібліографічних нотаток про кілька сотень українських художників, різьбярів, золотарів тощо, збереглися списки майстрів та «Інструкція для співробітників Постійної комісії для складання Біографічного словника українських діячів при Українській академії наук» [65]. 7 лютого 1920 року Ф. Ернст став головою комісії для складання словника діячів українського мистецтва УНТ [35, с. 161].

ІРИНА ХОДАК. ЛИСТИ ФЕДОРА ЕРНСТА ДО ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО...

³⁸ **Сажин Михайло Макарович** (1818, м. Галич, нині Костромської області, РФ – 1885, Омськ, нині обласний центр РФ) – художник. Працював переважно в галузі пейзажу. Навчався в Імператорській академії мистецтв у Санкт-Петербурзі (1834–1840), яку закінчив із званням некласного художника. Пенсіонер Товариства заохочення художників. У 1855 році за твір «Внутрішній вид Софійського собору в Києві» отримав звання академіка. У 1844 році приїхав до Києва, навесні 1846 року разом із Шевченком оселився в будинку на Козининому болоті і працював над альбомом видів Києва. Після Шевченкового арешту в 1847 році в нього залишилися речі й твори приятеля. Деякі краєвиди Києва, підписані М. Сажиним, нині вважають власне Шевченковими [92, с. 259–261; 70; 99; 139].

³⁹ Ідеться про будинок, збудований у Гурзуфі в 1808–1811 роках герцогом **Арманом Дю Плессі де Рішельє**, у якому 1820 року зупинявся О. Пушкін. Нині тут функціонує Музей О. С. Пушкіна.

⁴⁰ Кримський відділ у справах музеїв і охорони пам'яток мистецтва, старовини та народного побуту (російською – Крымский отдел по делам музеев и охраны памятников искусства, старины и народного быта).

⁴¹ У 1922 році Ф. Ернст виявив у Державному ермітажі в Петрограді акварельний краєвид Києва роботи Гроде, який надійшов до установи з місцевого музейного фонду. На жаль, тоді йому не вдалося перекопати керівництво Ермітажу передати твір Першому державному музею в Києві [26, с. 404–405]. Лише 1930 року краєвид поповнив колекцію київського музею [73, с. 43].

⁴² **Ряппо Ян Петрович** (30.03/ 11.04.1880, Вероський повіт, Естонія – 14.04.1958, Таллін, похований у Києві) – радянський функціонер, педагог. У 1899–1904 роках працював на заводі Вестінгауза в Петербурзі, де долучився до соціалістичних гуртків. Закінчив Петербурзький університет (1909). Викладав у навчальних закладах Естонії та Петербурга. Брав участь у встановленні більшовицької влади на півдні України, очолював відділи освіти в Миколаєві (1919) й Одесі (1920). У 1921–1928 роках працював у Наркоматі освіти УСРР на посадах заступника наркома освіти, керівника Головного управління профосвіти, науково-методичного комітету та Укрнауки. Редактор журналу «Шлях освіти» (1922–1927). Завідувач секції системи освіти Українського науково-дослідного інституту педагогіки. Нарком легкої промисловості УСРР (1932–1934). У 1940-х роках – співробітник Наркомату освіти Башкирської АРСР, директор московської філії видавництва «Радянська школа», директор науково-методичного кабінету заочної педагогічної освіти Міністерства освіти УРСР. Автор низки праць з освітньої політики [39].

⁴³ Очевидно, ідеться про дружину Яна Петровича Ряппо – Анфісу Йосипівну.

⁴⁴ Ідеться про Євгена Олександровича Дзбановського – секретаря Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка.

⁴⁵ **Білокурський Осип Миколайович** (17.06.1883, м. Коломия, нині Івано-Франківської

області – 26.03.1943, м. Алма-Ата, нині м. Алмати, Республіка Казахстан) – керамолог, педагог, організатор освіти. Закінчив Коломийську гончарну школу (1908). Викладач Миргородської художньо-промислової школи (1908–1909), завідувач майстерні (1920–1923), директор (1925–1926) Миргородського художньо-керамічного технікуму. Керував керамічними школами на Полтавщині, Київщині, Слобожанщині. Інспектор Наркомату освіти УСРР (1923–1925, 1926–1932). Автор кількох популярних праць і підручників, серед них – «Як робити глиняну посуду» (1911), «Керамічна технологія» (1928), «Кахлярство» (1932) [122, с. 37–38].

⁴⁶ **Врона Іван Іванович** (29.09.1887, с. Отроч, нині Янівського повіту Люблінського воєводства, Республіка Польща – 5.01.1970, Київ) – радянський функціонер, публіцист. Член української партії соціалістів-революціонерів-боротьбистів (комуністів) й КП(б)У (1920–1933), КПРС (з 1958). Кандидат мистецтвознавства (1947, 1951). Заслужений працівник культури УРСР (1968). Закінчив класичну гімназію в Холмі (1907) і юридичний факультет Московського університету (1914). Навчався в художній студії К. Юона в Москві (1912–1914) і на живописному факультеті Української академії мистецтва (1918–1920). Працював помічником присяжного повіреного в Москві (1914–1915), начальником санітарної бригади на фронті та контролером Всеросійського земського союзу в Москві (1915–1917). Наприкінці 1917 року виїхав в Україну, де обіймав посади помічника юрисконсульта Київського округу водних шляхів (1918–1919), комісара з ліквідації церковного майна, члена колегії обвинувачів Київського ревтрибуналу й Верховного касаційного суду УСРР (1919), члена Губюсту в Києві (1919–1920), члена волосної губернської трійки, в.о. секретаря Волинського губкому КП(б)У, завідувача Волинської губернської робітничо-селянської інспекції і заступника голови губвиконкому в Житомирі (1920–1921). У 1921–1924 роках працював у Харкові заступником завідувача сектору мистецтв, завідувачем відділу художньої освіти Наркомату освіти УСРР та організаційного відділу НКВС УСРР. Ректор Київського художнього інституту (1924–1930), голова Асоціації революційного мистецтва України (1926–1930), директор Музею мистецтв ВУАН (1925–1928), науковий співробітник Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства і Всеукраїнської асоціації марксистсько-ленінських інститутів (1925–1933), професор Київського інституту кінематографії, Музично-драматичного інституту, Київського художнього інституту (1930–1933), завідувач Київської філії Держвидаву УСРР (1930–1932), завідувач сектору літератури та мистецтва Київського обкому КП(б)У. У 1933 році заарештований і засуджений до п'яти років виправно-трудових таборів. Покарання відбував у БАМлазі (1934–1936). У 1936 році звільнений достроково, 1943 року реабілітований. Після звільнення працював художником-графіком і ретушером у Москві (1936–1939), старшим науковим співробітником у Художньо-історичному музеї в Загорську (1939), викладачем у середніх школах Можайська (1939–1941) і с. Теньки Татарської АРСР (1941–1942), університеті в Ташкенті (1942–1944).

APXIB

Після війни обіймав посади старшого наукового співробітника Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (1944–1950), викладача й завідувача кафедри історії мистецтва Київського художнього інституту (1945–1947), ученого секретаря Софійського заповідника (1944–1945), архітектора Кабінету історії та теорії архітектури, старшого й молодшого наукового співробітника Інституту історії та теорії архітектури Академії архітектури УРСР (1945–1952). У 1952 році звільнений через невідповідність свого фаху профілю установи, поновлений за рішенням суду, невдовзі звільнився за власним бажанням [75]. У 1956–1970 роках – завідувач сектору Науково-дослідного інституту теорії, історії архітектури та будівельної техніки Академії будівництва та архітектури УРСР (з 1964 року – Науково-дослідний інститут теорії, історії архітектури та перспективних проблем радянської архітектури Держживлібуду УРСР). Автор численних статей з оглядом мистецького життя та проблем художньої освіти, монографічних розвідок про А. Петрицького, К. Трохименка (1957), М. Дерегуса (1958), А. Петрицького (1968) та ін. Співатор Історії українського мистецтва в шести томах. Архів зберігається в ЦДАМЛМ України (ф. 358). Останнім часом постать І. Врони здебільшого розглядається в советсько-імперському дискурсі [47; 90; 46].

⁴⁷ **Бурачек Микола Григорович** (16.03.1871, Летичів, нині смт, районний центр Хмельницької області – 12.08.1942, Харків) – художник, педагог, історик мистецтва. Заслужений художник УРСР (1936). Заслужений діяч мистецтв УРСР (1941). Працював переважно у галузі пейзажу, сценографії. Після закінчення Кам'янець-Подільської гімназії (1888) вступив до Київського університету Св. Володимира, але невдовзі за участь у студентських протестах був відрахований і засланий до Сибірської губернії. У 1891–1905 роках працював актором, створював декорації для театральних вистав, публікував рецензії та оповідання в періодичних виданнях. У 1890-х роках відвідував Київську рисувальну школу М. Мурашка, у 1905–1910 роках навчався в Краківській академії мистецтв, у 1910–1912 – удосконалював майстерність у Парижі. Професор, керівник майстерні пейзажу Української академії мистецтва (1917–1920). Один із засновників Асоціації революційного мистецтва України, член Об'єднання сучасних митців України. Директор Харківського художнього технікуму (1925–1927), професор Харківського художнього інституту (1927–1931). Науковий співробітник Галереї картин Т. Г. Шевченка в Харкові (1931), редактор тому малярської спадщини Т. Шевченка (1934). Автор низки статей з проблематики образотворчої спадщини Т. Шевченка та вступної статті до альбому «Великий народний художник» (1939), спогадів про Г. Нарбута (1927), монографії про М. Самокиша (1930). [25; 1; 116, с. 29–30].

⁴⁸ У 1921 році М. Бурачек залишив Київ і до 1925 року жив у Кашперівці, Дзюнькові, Погребищі, працював як режисер і актор аматорських театрів, викладав у школах і фабрично-заводських училищах.

⁴⁹ **Макаренко Микола Омелянович** (4/17.02.1877, с. Москалівка, нині Роменського району Сумської об-

ласті – 4.01.1938, Новосибірськ) – історик мистецтва, археолог, музейник, педагог. У 1905 році закінчив Центральне училище технічного малювання барона О. Штігліца та Археологічний інститут у Петербурзі. Викладач графічних мистецтв (1905–1918), лектор історії мистецтва (1905–1919) у школі Товариства заохочення художеств. Лектор історії російського мистецтва на Вищих жіночих архітектурних курсах Міністерства торгівлі та промисловості (1913–1919). У 1905–1919 роках працював в Ермітажі («причислений», кандидатом, асистентом, зберігачем). Віце-директор музею Товариства заохочення художеств (1916–1917), товариш голови комісії з орнаменту народів Росії при Імператорському географічному товаристві (1917–1918). Упродовж 1902–1919 років за дорученням Імператорської археологічної комісії, Імператорського археологічного товариства та інших інституцій здійснював щорічні археологічні та мистецтвознавчі дослідження в різних регіонах Росії [62]. Голова Секції мистецтв та археологічної УНТ / ВУАН (з 1919). Директор Музею мистецтв ВУАН (1920–1924). Голова археологічної, малярської й різьбарської секцій мистецького відділу Інституту української наукової мови (з 1925), комісії студіювання пам'яток монументального малярства мистецького відділу ВУАКУ (з 1926), комісії мистецтва книги УНІКу (з 1926) та ін. У 1934 році заарештований і засуджений до трьох років заслання. Попри вирок, відмовився підписати акт про можливість руйнування Михайлівського Золотоверхого собору. У 1936 році засуджений до трьох років виправотвордових таборів. Наприкінці 1937 року знову заарештований і засуджений до найвищої міри покарання. Реабілітований 1989 року [60; 61; 49].

⁵⁰ **Меженко (Іванов) Юрій Олексійович** (6/18.06.1892, Харків – 24.11.1969, Київ) – книгознавець, бібліограф. Закінчив Московський університет (1917). Директор Головної книжкової палати України (1919), Всенародної бібліотеки України (1920–1922), УНІКу (1922–1931), бібліотеки АН УРСР (1945–1948). Редактор журналу «Бібліологічні вісті» (1923–1931) та «Трудів УНІКу» (1926–1930). У 1934–1945 роках працював у Державній публічній бібліотеці ім. М. Салтикова-Щедріна в Ленінграді. У 1960–1962 роках завідував редакцією бібліографії Головної редакції «Української радянської енциклопедії» в Києві. Зібрав велику колекцію Шевченкіани (нині – в Інституті літератури ім. Т. Шевченка НАН України) [138; 108; 102].

⁵¹ Ф. Ернст одружився з Тамарою Львівною Байковою 8 серпня 1926 року в Одесі. Удова вченого в спогадах розповіла про знайомство з майбутнім чоловіком та одруження [4, с. 274–281].

⁵² **Волянський Іван Тихонович** (4.12.1880, м. Юзвин, нині с. Некрасове Вінницького району Вінницької області – 1949, Київ) – мовознавець, педагог, організатор художньої освіти. Навчався у Волинській духовній семінарії (1895–1901), на юридичному факультеті Юр'ївського університету (1901–1903) та історико-філологічному факультеті Київського університету Св. Володимира (1910–1915). У 1905–1920 роках – викладач історії, географії, російської мови, завідувач Київської худож-

ТРИНА ХОДАК. ЛИСТИ ФЕДОРА ЕРНСТА ДО ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО...

ньо-промислової ремісничої навчальної майстерні друкарської справи. У 1921–1936 роках викладав українську мову та літературу, епіграфіку, обіймав посади вченого секретаря, проректора з навчальної роботи, декана художньо-педагогічного та поліграфічного факультетів, завідувача навчальної частини, очолював кафедру художньої педагогіки в Українській академії мистецтва / Київському художньому інституті. Доцент (1931, 1946). У 1920-х роках – член колегії, інспектор мистецької освіти, уповноважений у справах українізації. Автор низки статей з питань художньої освіти. Завідувач планового відділу навчальної частини, доцент, завідувач мовної кафедри та методчастини Київського сільськогосподарського інституту (1937–1941, 1944). З 1941 року працював у Державному музеї українського мистецтва на посадах заступника директора з наукової роботи, вченого секретаря. Напередодні окупації був призначений директором цього музею, Театрального музею та Всеукраїнської бази художніх виставок. Під час окупації Києва залишився директором Державного музею українського мистецтва (до 1 квітня 1943 року). З 10 жовтня 1943 року – знову директор Державного музею українського мистецтва, а з грудня 1943 року (після створення музейної групи) до квітня 1944 року – завідувач відділу українського мистецтва. У 1948 році звільнений з Київського художнього інституту у зв'язку з тим, що навчальний план закладу не передбачав викладання предмета «українська мова». Архів зберігається в ЦДАМЛМ України (ф. 362). [100; 116, с. 36–37].

⁵³ Ідеться про першу дружину Г. Нарбута – Віру Павлівну Лінкевич (народжену Кир'якову) (1892–1981) [4, с. 292]. Вона залишила спогади про чоловіка [71].

⁵⁴ **Стешенко Ярослав Іванович** (24.03/6.04.1904, Київ – 11.03.1939, бухта Нагаєва, Колима, РФ) – книгознавець, бібліограф. Син письменника, літературознавця, громадського і політичного діяча, генерального секретаря і міністра освіти УНР Івана Стешенка й письменниці Оксани Стешенко – доньки Михайла Старицького. Закінчив бібліотечні курси (1920) і Київський інститут народного господарства (1930). Працював робітником книжкового складу Дніпросоюзу (1919–1920), інструктором, бібліотекарем (1920–1922), науковим співробітником (1928–1929) Всенародної бібліотеки України, бібліографом, науковим співробітником УНІКу (1923–1928), в Українській книжковій палаті в Харкові (1932–1933). Один з організаторів Українського бібліологічного товариства, член його ради (1928–1929). Неодноразово заарештовувався радянськими органами безпеки. У 1933 році був засланий до Казахстану, після повторного арешту 1936 року – на Колиму. Реабілітований 1956 року. Підготував бібліографічні покажчики «Бібліографія української бібліографії та бібліології», «Бібліографія історії українського друкарства», «Бібліографічний покажчик книг, надрукованих українською мовою на території Росії у 1798–1916 рр.». До каталогу виставки Г. Нарбута у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка уклад бібліографічний покажчик друкованих творів

майстра й літератури про нього [20, с. 111–148, 154–163]. Входяв до реколегії Нарбутівського збірника, для якого уклад бібліографічний покажчик (збірник у світ не вийшов) [45].

⁵⁵ Наприклад, учений узяв з дозволу академіка С. Єфремова на тимчасове експонування на виставці матеріали т. зв. «Діаріушу», а в Комісії з вивчення громадських течій в Україні – портрет академіка Д. Багалія та диплом С. Єфремову на звання магістра шляхології роботи Г. Нарбута [123, с. 326–327].

²⁹ Ф. Ернст написав для збірника загальний нарис про життя й творчість Г. Нарбута, а Д. Щербаківський мав підготувати розвідку «Мотиви старого українського мистецтва в творчості Г. Нарбута», але не встиг цього зробити [123, с. 333; 9, с. 225–226], тому по його смерті розвідку написав С. Таранушенко [111].

⁵⁶ Олекса Петрович Новицький.

⁵⁷ Микола Омелянович Макаренко.

⁵⁸ Працівники Всеукраїнського музейного містечка на території Києво-Печерської лаври.

⁵⁹ Очевидно, як голова Київської крайової інспектури пам'яток Ф. Ернст мав підготувати якісь матеріали для Наркомату освіти УСРР.

⁶⁰ **Адольф Густав Артурович** (1901 – 19.10.1940) – історик мистецтва, педагог, музейник. Закінчив історичний відділ Інституту народної освіти в Києві (1925) та аспірантуру при Музеї мистецтв ВУАН (1931). Працював конторником Південно-Західної залізниці (1920–1921), викладав суспільствознавство на Державних курсах бухгалтерів (1926–1928), у музичних профшколах № 7 і № 8 (1926–1930), німецьку мову в 1-й вечірній школі (1928–1930), школі ФЗУ поліграфічного виробництва (1929–1930), історію мистецтва в Художньо-індустріальній профшколі (з 1929 року), також викладав в енергетичному й електротехнічному технікумах у Києві. Секретар Київської крайової інспектури охорони пам'яток мистецтва (1926–1927). З 1926 року – лектор художньої секції лекційно-екскурсійного бюро окрполітосвіти Київщини, член екскурсійної комісії Будинку наукових робітників. Ще аспірантом займався питаннями організації та методики художньо-політосвітньої роботи, тому успішно пройшов «чистку апарату наукових працівників» у Музеї мистецтв ВУАН [74]. У 1930-х роках працював у Державному українському музеї. Автор близько півтора десятка статей про майстрів українського й західноєвропейського мистецтва, зокрібно А. Бурделя, М. Епштейна, М. Гельмана (усі – 1930), М. Пимоненка (1938), Заузе (1939), у журналах «Авангард», «Життя й революція», «Образотворче мистецтво» та ін. [19].

Література

1. *Абліцов В.* Ностальгія / Віталій Абліцов. – Л. : Світ, 2003. – 184 с. : іл.

2. Акт передачі Київським ГПУ до Першого державного музею речей, вилучених зі сховища Видулицького монастиря в Києві. Копія. 7 липня 1923 року. – Науковий архів Національного художнього музею України, спр. 7/131, арк. 22–23.

АРХІВ

3. Антонович Д. Олександр Мурашко (1875–1919) / Д. Антонович. – Прага : Вид-во укр. молоді, 1925. – 15 с. : іл.
4. Білокінь С. В обороні української спадщини : історик мистецтва Федір Ернст / Сергій Білокінь. – К., 2006. – 355 с.
5. Білокінь С. І. Кульженко Василь Стефанович / С. І. Білокінь // Українська літературна енциклопедія. – К. : УЕ ім. М. П. Бажана, 1995. – Т. 3 : К–Н. – С. 98.
6. Білокінь С. І. Нарбутівський збірник / С. І. Білокінь // Збереження історико-культурних надбань Глухівщини : матеріали Другої наук.-практ. конф., 17 квітня 2003 р. / Держбуд України, Держ. іст.-культ. заповідник у м. Глухові. – Глухів : РВВ ГДПУ, 2003. – С. 76–85.
7. Білокінь С. Про видання, заборонені на стадії верстки, або тиражі яких було знищено : (1920–1941) / Сергій Білокінь // До джерел : зб. наук. пр. на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя : у 2 т. – К. ; Л., 2004. – Т. 2. – С. 554–602.
8. Білокінь С. Просвітители / Сергій Білокінь // Журнали «Искусство и печатное дело», «Искусство. Живопись. Графика. Художественная печать», «Искусство в Южной России» : указат. содержания / авт.-сост. А. Рудзицкий. – К., 1991. – С. I–VIII.
9. Білокінь С. І. Спогади Данила Щербаківського про Г. Нарбута / С. І. Білокінь // Збереження історико-культурних надбань Сіверщини : матеріали Четвертої наук.-практ. конф., 21–22 квітня 2005 р. – Глухів : РВВ ГДПУ, 2005. – С. 218–233.
10. Білокінь С. Сторінками загиблого «Діаріуша» / Сергій Білокінь // Пам'ятки України : історія та культура. – 1998. – Чис. 1. – С. 30–57.
11. Бломквист Е. Л. А. Динцес (Некролог) / Е. Бломквист, М. Каменская, В. Фалеева // Советская этнография. – 1949. – № 1. – С. 203–208.
12. Болгарова М. Ю. Напрестольний хрест роботи Івана Равича з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника / Болгарова М. Ю., Шелапов С. М. // Могилянські читання 2008 : зб. наук. пр. – К., 2009. – С. 466–472.
13. Бонь О. І. Академік Олекса Петрович Новицький : наукова та громадська діяльність / Олександр Бонь. – К. : Рідний край, 2004. – 219 с.
14. Боньковська С. Церковний художній метал / С. Боньковська // Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / гол. ред. Г. Скрипник. – К., 2007. – Т. 2 : Мистецтво XVII–XVIII ст. / наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – С. 157–180.
15. Булаєвська Н. Людина семи талантів. До 140 річчя від дня народження С. П. Яремича / Наталія Булаєвська // Відлуння віків. – 2010. – № 1 (12). – С. 61–66.
16. Бурачек М. О. О. Мурашко. Перша характеристика / М. Бурачек // Мистецтво. – 1919. – Чис. 5–6. – С. 26–31.
17. Велігоцька Н. Художник, вчений / Ніна Велігоцька, Василь Нагай // Народна творчість та етнографія. – 1970. – № 1. – С. 60–63.
18. Вилучення церковних цінностей із сейфів та церков УСРР. [1920-ті роки]. – Науковий архів Інституту археології НАН України (далі – НА ІА НАНУ), ф. 9, спр. 62.
19. Г. А. Адольф : 1901–1940 : [некролог] // Образотворче мистецтво. – 1940. – № 12. – С. 32.
20. Георгій Нарбут : посмертна виставка творів / Всеукр. іст. музей ім. Т. Шевченка. – [К.] : ДВУ, 1926. – 170 с. : іл.
21. Гетьман Д. Василь Щавинський та його внесок у справу повернення українських культурних цінностей / Денис Гетьман // Київська старовина. – 2006. – № 6. – С. 124–130.
22. Динцес Л. Кантата на XXX-річчя наукової діяльності Хведора Ернстенка. [1923]. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 233, арк. 1.
23. Динцес Л. Открытие посмертной выставки проф. А. А. Мурашко / Лев Динцес // Пролетарская правда. – 1922. – 8 дек.
24. Домбровський О. Вадим Щербаківський як історик / Олександр Домбровський // Київ. – Філадельфія, 1957. – № 5. – С. 193–197.
25. Дюженко Ю. Микола Бурачек / Ю. Дюженко. – К. : Мистецтво, 1967. – 88 с. : іл.
26. Ернст Ф. Види Києва середини XIX віку, що їх писав художник Гротте / Ф. Л. Ернст // Записки історично-філологічного відділу УАН. – 1927. – Кн. 13–14. – С. 404–415.
27. Ернст Ф. Д. М. Щербаківський : [некролог] / Е. // Пролетарська правда. – 1927. – 8 черв.
28. Ернст Ф. Данило Михайлович Щербаківський (Пам'яті дослідника) / Федір Ернст // Бібліологічні вісті. – 1928. – № 1. – С. 127–136.
29. Ернст Ф. Додаток до статті, уміщеної в каталозі посмертної виставки Г. Нарбута. 1926 рік. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 219, 3 арк. (без паг.).
30. Ернст Ф. Пам'яті Олександра Мурашка : 3 нагоди десятих роковин з дня смерті 15 червня 1919 р. / Федір Ернст // Пролетарська правда. – 1929. – 15 черв.
31. Ернст Ф. Подвижник музейної справи. (Пам'яті передчасно загиблого Д. М. Щербаківського) / Федір Ернст // Пролетарська правда. – 1927. – 9 черв.
32. Ернст Ф. Портретист Гольпайн / Федір Ернст // Український музей / за ред. П. Курінного, Ф. Ернста, Д. Щербаківського, М. Рудинського та С. Гілярова; Управління наук. установами УСРР. – К., 1927. – Зб. 1. – С. 95–120.
33. Ернст Ф. Посмертна виставка картин Олександра Мурашко в Києві / Ф. Ернст // Червоний шлях. – 1923. – № 2. – С. 267–269.
34. Ернст Ф. Посмертна виставка творів Г. І. Нарбута у Києві / Ф. Ернст // Червоний шлях. – 1923. – № 1 (квітень). – С. 263–264.
35. Ернст Ф. Протоколи засідань Секції мистецтв Укр. наукового т-ва в Києві / Ф. Ернст // Збірник Секції мистецтв [Укр. наук. тов-ва / за ред. М. Макаренка, Д. Щербаківського, Ф. Ернста]. – К., 1921. – Зб. 1. – С. 154–164.
36. Жарков Є. Послужний список професора Г. Павлуцького як джерело до вивчення біографії вченого / Євген Жарков // Шевченківська весна : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. молодих учених, присвяченої 90-річчю Української револю-

ІРИНА ХОДАК. ЛИСТИ ФЕДОРА ЕРНСТА ДО ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО...

- ції 1917–1920 рр. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, істор. ф-т, Наук. тов-во студентів та аспірантів. – К., 2007. – Вип. V. – Ч. 2 : Історія. – С. 155–160.
37. Живкова О. В. Колекціонер В. О. Щавінський / Живкова О. В. // Ханенківські читання : матеріали наук.-практ. конф. – К. : Київ, 2001. – Вип. 3. – С. 3–18.
38. Історія Національної академії наук України, 1924–1928 : документи і матеріали / [упоряд.: В. А. Кучмаренко, О. Г. Луговський, Т. П. Папакіна та ін.]. – К., 1998. – 762 с. – (Джерела з історії науки в Україні).
39. Калібовець С. М. Ряппо Ян Петрович / С. М. Калібовець // Українська біографістика. – К., 2008. – Вип. 4. – С. 489–490.
40. Картины собрания М. П. Фабрициус = Tableaux Collection M. de Fabricius. – С.Пб. : Тип. Э. Э. Новицкого, 1906. – [8], 86 с.
41. Касіян В. Антін Середа (До виставки творів живопису та графіки в Києві) / Про мистецтво : вибрані статті / Василь Касіян. – [К. : Мистецтво, 1970]. – С. 110–116.
42. Каталог виставки картин з колекції В. О. Щавінського / Музей мистецтв ВУАН. – К., 1925. – IV, II с.
43. Каталог картин / Музей мистецтв Всеукр. акад. наук ; склав С. О. Гіляров. – К. : ВУАН, 1931. – XVI, [2], 72 с., XLVII табл.
44. Каталог посмертної виставки картин професора Української академії мистецтв Олександра Олександровича Мурашко (1875–1919) / Ін-т пласт. мистецтва (б. Укр. акад. мистецтв). – К., [1922]. – 7 с.
45. Ковальчук Г. І. Стешенко Ярослав Іванович / Г. І. Ковальчук // Українські бібліографи : Біографічні відомості. Професійна діяльність. Бібліографія / М-во культури і туризму України, Держ. закл. «Нац. парламент. б-ка України» ; авт.-уклад.: Р. С. Жданова, Н. І. Абдуллаєва, В. О. Кононенко ; наук. ред. В. О. Кононенко, Н. Я. Зайченко. – К., 2010. – Вип. 2. – С. 166–167.
46. Ковальчук О. Іван Врона – критик, педагог, мистецтвознавець / Остап Ковальчук // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. праці. – 2010. – Спец. вип. – С. 85–97.
47. Ковальчук О. Іван Врона як реформатор української мистецької освіти ХХ сторіччя / Остап Ковальчук // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 4. – С. 23–26.
48. Кравець І. Митець багатогранного таланту (До 110-річчя від дня народження А. Х. Середи) / Іван Кравець // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. праці. – К., 2000. – Вип. 7. – С. 266–270.
49. Кузьминых С. В. «Милльон этой власти проклятий!...» (письма Н. Е. Макаренко к А. М. Тальгрену) / С. В. Кузьминых, А. Н. Усачук // История археологии: личности и школы : материалы Междунар. науч. конф. к 160-летию со дня рождения В. В. Хвойки, Киев, 5–8.10.2010 / [отв. ред. Н. И. Платонова]. – С.Пб. : Нестор-История, 2011. – С. 195–216.
50. Кузьмін Є. Олександр Мурашко (Спогади) / Євген Кузьмін // Червоний шлях. – 1928. – № 11. – С. 240–253; № 12. – С. 200–209.
51. Курінний П. Вадим Щербаківський (з нагоди 70 років життя) / Петро Курінний. – Вид. 2-е, доп. – Полтава : Археологія, 1995. – 23 с.
52. Курінний П. Значення праць проф. Гр. Гр. Павлуцького в історії українського мистецтва / П. Курінний // Шлях перемоги. – 1954. – 20 черв.
53. Лист С. Таранушенка до Д. Щербаківського. [Липень 1921-го року]. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 168/С-744.
54. Лист С. Таранушенка до Ф. Ернста. [Липень 1921-го року]. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 168/С-746.
55. Листи Ф. Ернста до М. Біляшівського. 18 лютого, 6 грудня 1914 року. – Державний архів м. Києва (далі – ДАК), ф. 304, оп. 1, спр. 27, арк. 131–134 зв.
56. Листи Ф. Ернста до Д. Щербаківського. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 168/Е-366–371, 384–386.
57. Листування в справі повернення церковно-історичних цінностей з Москви. 1922–1923 роки. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 170, арк. 1–401.
58. Листування з видавництвами щодо видання робіт Д. М. Щербаківського («Українське мистецтво», «Українське народне мистецтво», «Українські килими», «Збірник пам'яті Нарбута» та ін.). 1923–1927 роки. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 61, арк. 1–150, 1–157.
59. Лукомский Г. Венок на могилу пяти деятелей искусства. Памяти: Е. И. Нарбута, В. Л. Модзалевского, А. А. Мурашко, К. В. Шероцкого и П. Я. Дорошенко / Г. Лукомский. – Берлин : Грани, [1925]. – 32 с. : ил.
60. Макаренко Д. Є. Микола Омелянович Макаренко / Д. Є. Макаренко. – К. : Наук. думка, 1992. – 168 с. : іл. – (Науково-біографічна серія).
61. Макаренко Д. Є. Шлях до храму / Д. Є. Макаренко. – К. : Хрещатик, 2006. – 127 с. : іл.
62. Макаренко М. О. Життєпис. [1921]. – ІР НБУВ, ф. 1, спр. 26200, арк. 9–9 зв.
63. Малаков Д. Поляки в Києві у ХХ столітті / Д. Малаков // Пам'ять століть. – 2005. – № 6. – С. 98–103.
64. Матеріали комісії Укрнауки з обстеження Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (протоколи, звіти, доповідні записки, акти та інші документи). 1927 рік. – ЦДАВО України, ф. 166, оп. 7, спр. 586, арк. 1–130.
65. Матеріали Д. Щербаківського про діячів науки та культури в Україні (уривки статей, друковані запрошення, анкети, нотатки тощо). – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 71, арк. 1–50.
66. Микола Федотович Біляшівський (1867–1926): бібліограф. покажч. / Центр пам'яткознавства НАН України і Укр. т-ва охорони пам'яток історії та культури ; [авт.-уклад. Примак А. Ф., відп. ред. Ківшар Т. І.]. – К., 2009. – 59 с.
67. Михайлів Ю. Майстер фарби й кольориту. 1875–1919. (З нагоди десятих роковин з дня смерті О. Мурашка) / Юхим Михайлів // Життя й революція. – 1929. – № 10. – С. 138–154.
68. Мішнєва О. Видатний золотар Іван Равич / Олена Мішнєва // Українська культура. – 1998. – № 7. – С. 24–25.
69. Мішнєва О. І. Іван Равич – видатний український золотар доби бароко / О. І. Мішнєва // Лаврський альманах. – К., 2001. – Вип. 3. – С. 127–129.

АРХІВ

70. Н. С. Сажин Михаил Макарович / Н.С. // Русский биографический словарь / издан под наблюдением А. А. Половцова. – С.Пб. : Тип. В. Демакова, 1904. – Т. [18]: Сабанеєв – Сыслов. – С. 54.
71. Нарбут-Линкевич В. П. Георгий Нарбут. Неизвестные страницы личной жизни / В. П. Нарбут-Линкевич ; [сост. Л. Нарбут]. – [Черкассы : Изд. Чабаненко Ю. А., 2010]. – 147 с. : ил.
72. Нестуля О. Доля церковної старовини в Україні, 1917–1941 рр. : у 2 ч. / Олексій Нестуля. – Ч. 1 : 1917 р. – середина 20-х років. – К., 1995. – 280 с. : іл.
73. Нестуля О. О. Федір Людвигович Ернст і його щоденник «Художній відділ» 1925–1933 рр. / О. О. Нестуля, С. Ж. Веземська ; Укоопспілка, Полтав. ун-т спожив. кооперації України, кафедра філософії та політології. – Полтава : РВВ ПУСКУ, 2008. – 242 с. : іл.
74. Особова справа Г. А. Адольфа. – ДАК, ф. Р-360, оп. 1, спр. 8, арк. 1–5.
75. Особова справа І. Врони. – ЦДАВО України, ф. 4802, оп. 1 л, спр. 35, арк. 129–277.
76. Особова справа С. А. Тарнушенка. – ЦДАМЛМ України, ф. 581, оп. 2, спр. 401, 28 арк.
77. Осташко Т. С. Кульженко Василь Степанович / Т. С. Осташко // Енциклопедія історії України. – К. : Наук. думка, 2008. – Т. 5 : Кон–Кю. – С. 473.
78. Отдел «Старый Киев» // Киевская мысль. – 1914. – 4 февр.
79. Павловський В. Василь Григорович Кричевський : життя і творчість : монографія / Вадим Павловський. – Нью-Йорк : УВАН у США, 1974. – 222 с., [122] с. іл.
80. Пам'ятки історії та культури України : каталог-довідник / Горбик В. О. (кер. автор. колект.), Гаврилюк Л. О., Денисенко Г. Г. [та ін.] – К., 2007. – Зощ. 2 : Каталог-довідник пам'яток історії та культури України : м. Київ. – 277 с.
81. Пастернак Я. Вадим Щербаківський – археолог-дослідник / Ярослав Пастернак // Київ. – Філадельфія, 1957. – № 1. – С. 32–40.
82. Перетц В. Василь Олександрович Щавинський (Некролог) / В. Перетц // Україна. – 1925. – Кн. 3. – С. 188–191.
83. Петренко М. З. Видатний майстер-золотар / М. З. Петренко // Народна творчість та етнографія. – 1965. – № 6. – С. 66–71.
84. Петренко М. З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. / М. З. Петренко. – [К. : Наук. думка, 1970]. – 280 с. : іл.
85. Полтавський археологічний збірник. – Полтава : Археологія, 1995. – Вип. 4 : Пам'яті В. М. Щербаківського (1876–1957). – 207 с. : іл.
86. Постійна комісія УАН–ВУАН для складання Біографічного словника діячів України, 1918–1933 : документи, матеріали, дослідження / [авт.-упоряд. С. М. Ляшко]. – К., 2003. – 688 с.
87. Преловська І. М. Архівно-слідча справа протоієрея УАПЦ Юрія Красицького як джерело до вивчення Софійського осередку Української автокефальної православної церкви в 1920-х роках / І. М. Преловська // Лаврський альманах. – К., 2008. – Вип. 22. – С. 93–102.
88. Протокол огляду Комісією ЦКОПСІМу пошкоджень пам'яток старовини і мистецтва, спричинених бомбардуванням Києва 17–26 січня 1918 року. 22 лютого – 21 червня 1918 року. – НА ІА НАНУ, ф. ВУАК, спр. 1, арк. 1–19.
89. Проф. В. А. Обремський : [некролог] // Архітектура Радянської України. – 1940. – № 11. – С. 3 обкл.
90. Пучков А. Вибрані місця з біографії Івана Івановича Врони / Андрій Пучков // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження художньої спадщини. – 2009. – Вип. 6. – С. 321–368.
91. Пучков А. Мистецтвознавча особистість і доля її спадщини. Про Григорія Григоровича Павлуцького / Андрій Пучков // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. – К., 2012. – Вип. 12. – С. 353–358.
92. Рамазанов Н. Матеріали для історії художеств в России / Николай Рамазанов. – М. : Губерн. тип., 1863. – Кн. 1. – 312 с.
93. Российский государственный военно-исторический архив : путеводитель : в 4 т. / отв. ред. И. О. Гаркуша. – М. : РОССПЭН, 2008. – Т. 3. – 535 с.
94. Рубан-Кравченко В. Кричевські і українська художня культура ХХ століття. Василь Кричевський / Валентина Рубан-Кравченко. – К. : Криниця, 2004. – 704 с. : іл.
95. С. А. Тарнушенка та проблеми вивчення мистецтва Слобожанщини XVIII–XIX століть : тези доп. та повідомлень наук.-теорет. конф., присвяченої 100-річчю від дня народження Стефана Андрійовича Тарнушенка (1889–1976) / уклад. : С. І. Побожій, О. Д. Кузьменко. – Суми, 1989. – 29 с.
96. С. Т. В. М. Щавинський / С. Т. // Среди коллекционеров. – 1924. – Сент. – дек. – С. 61.
97. Сведения о заседаниях Исторического общества Нестора-летописца за ноябрь и декабрь 1903 г. // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. – 1904. – Кн. 18. – Вып. 1. – С. 15–38.
98. Середа А. Автобіографія. 1947 рік. – ЦДАМЛМ України, ф. 375, оп. 1, спр. 301, арк. 1–4.
99. Сімзен-Сичевський О. Художник старого Києва, Шевченків приятель М. М. Сажин / О. Сімзен-Сичевський // Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва. – К., 1930. – Зб. 1. – С. 364–376.
100. Скрицька Л. О. Волянський Іван Тихонович / Л. О. Скрицька // Енциклопедія сучасної України. – К., 2006. – Т. 5 : Вод–Гн. – С. 147.
101. Собрание картин В. А. Щавинского. – Пг. : Издание Общины св. Евгении, 1917. – VI, [2], 184 с.; 46 л. илл.
102. Соколинский Е. К. Библиограф на ветрах истории / Е. К. Соколинский ; Росс. нац. б-ка. – С.Пб., 1998. – 248 с. – (Деятели Российской национальной библиотеки).
103. Станіцина Г. О. Архівні документи щодо зусиль Всеукраїнської академії наук (ВУАН) з рятування музейних цінностей, що вилучались для допомоги голодуючим у 1922 р. / Г. О. Станіцина // Археологія. – 2006. – № 2. – С. 63–76.

ІРИНА ХОДАК. ЛИСТИ ФЕДОРА ЕРНСТА ДО ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО...

104. Станіцина Г. О. Архівні документи про повернення церковних цінностей музейного значення в 1923 р. / Г. О. Станіцина // Археологія. – 2008. – № 1. – С. 60–70.
105. Степан Петрович Яремич : в 3 т. – С.Пб. : Сад искусств, 2005. – Т. 1 : Оценки и воспоминания современников. Статьи Яремича о современниках / [сост. И. И. Выдрин, В. П. Третьяков]. – 261 с. : ил.; Т. 2 : О Врубеле. Монография, статьи, переписка / [сост. И. И. Выдрин, В. П. Третьяков]. – С. 263–438; СПб. : Крига ; Сад искусств, 2009. – Т. 3 : Переписка С. П. Яремича с А. Н. Бенуа. А. Н. Бенуа о коллекции С. П. Яремича. Статьи С. П. Яремича и другие материалы / [сост. В. П. Третьяков]. – 353 с. : ил.
106. Стецюк В. Вадим Щербаківський / В. Стецюк // Свобода. – Джерсі-Сіті ; Нью-Йорк, 1957. – 24 січ.
107. Сторчай О. Мистецька освіта в Київському університеті (1834–1924 рр.) / Оксана Сторчай ; Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К. : Щек, 2009. – 335 с.
108. Стрішенець Н. В. Бібліографічна спадщина Юрія Меженна / Н. В. Стрішенець. – К., 1997. – 144 с.
109. Тавровский В. «Гитарист» В. А. Торопинина – живописный памятник русской семиструнной гитаре [Электронный ресурс] / Виктор Тавровский // История гитары в лицах. – 2012. – № 2. – Режим доступа : www.guitar-times.ru/pages/magazine/no2_p12.htm.
110. Таранушенко С. Згадка про Нарбута / Стефан Таранушенко // Бібліологічні вісті. – 1927. – № 1. – С. 106–107.
111. Таранушенко С. Мотиви старого українського мистецтва в творах Нарбути. Стаття. 1928 рік. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 247, арк. 1–54.
112. Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. : монографічні видання, статті, рецензії, додатки, таранушенкознавчі студії, ілюстрації, довідкові матеріали / [упоряд. О. О. Савчук, М. М. Красиков, С. І. Білокінь ; передм. С. І. Білокіня ; підготовка тексту та прим. О. О. Савчука, М. М. Красикова ; авт. післямови та наук. ред. М. М. Красиков]. – Х. : Вид. Савчук О. О., 2011. – 692 с., 702 іл. – (Слобожанський світ ; вип. 1).
113. Тарахан-Береза З. Святиня : науково-історичний літопис Тарасової гори / З. П. Тарахан-Береза. – К. : Родовід, 1998. – 543 с. : іл.
114. Тимофієнко В. Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть : біограф. довідник / В. Тимофієнко. – К. : НДІТІАМ, 1999. – 477 с.
115. Толкачев З. Проти петлюрівської контрбанди на фронті мистецтвознавства / З. Толкачев, Є. Холостенко, С. Томах, В. Овчинніков // Пролетарська правда. – 1933. – 8 трав.
116. Українська академія мистецтва. – К., 2008. – Спец. вип. : професори НАОМА (1917–2007). – 224 с. : іл.
117. Українська архівна енциклопедія / Держ. ком. архівів України, Укр. нді архів. справи та документознавства ; [гол. редкол. І. Б. Матяш]. – К., 2008. – 881 с. : іл.
118. Українські культурні цінності в Росії: на шляху до діалогу. 1926–1930 : [зб. док.] / авт.-упоряд. О. Нестуля, С. Нестуля. – Полтава : РВВ ПУСКУ, 2002. – 333 с., 15 арк. іл. – (Повернення культурного надбання України: документи свідчать ; вип. 3).
119. Ульяновський В. Вадим Щербаківський: життя, наукова діяльність, доля творчої спадщини / Василь Ульяновський // Щербаківський В. Українське мистецтво : вибрані неопубліковані праці / Вадим Щербаківський. – К. : Либідь, 1995. – С. 5–101.
120. Ульяновський В. «Твій інтелект дуже великий і універсальний, а душа... багато міцніша» : Вадим Щербаківський у самооцінках і сприйнятті сучасників / Василь Ульяновський // Пам'ятки України : історія та культура. – 2007. – Чис. 4: Спецвипуск «Вадим Щербаківський». – С. 2–20.
121. Фармаковський М. Праці В. А. Щавинського в галузі археологічної технології / Мстислав Фармаковський // Записки історично-філологічного відділу УАН. – К., 1925. – Кн. 6. – С. 259–261.
122. Ханко В. Миргородський мистецький словник (кінець XVII – початок XXI сторіччя) : персоналії / Віталій Ханко. – Полтава, 2005. – 370 с. : іл.
123. Ходал І. Данило Щербаківський і Георгій Нарбут / Ірина Ходал // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. праці. – К., 2006. – Вип. 13. – С. 319–333.
124. Ходал І. Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського / Ірина Ходал // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. – К., 2009. – Вип. 10. – С. 265–275.
125. Ходал І. О. Наукова діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини XX століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Ходал Ірина Олександрівна. – К., 2010. – 451 с. : іл.
126. Ходал І. Художня освіта в Київській школі друкарської справи: традиції, персоналії, мистецькі пріоритети / Ірина Ходал // Друкарство. – 2004. – № 3. – С. 86–90.
127. Чепелик В. В. Український архітектурний модерн / В. В. Чепелик. – К. : КНУБА, 2000. – 378 с. : іл.
128. Шостак О. Д. Західноєвропейська гравюра із зібрання В. О. Щавинського у колекції Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків / О. Д. Шостак // Ханенківські читання : матеріали наук.-практ. конф. – К. : Кий, 2001. – Вип. 3. – С. 19–27.
129. Щавинський В. М. П. Фабрициус / В. Щ. // Старые годы. – 1915. – Июль – авг. – С. 116.
130. Щеглов Г. Э. Хранитель. Жизненный путь Федора Михайловича Морозова / Г. Э. Щеглов. – Минск : ВРАТА, 2012. – 366 с., 73 с. цв. ил.
131. Щербаківський Д. Золотарська оправа книжки в XVI–XIX століттях на Україні / Д. Щербаківський // Бібліологічні вісті. – 1924. – № 1–3. – С. 101–113.
132. Щербаківський Д. Малюнки В. Закревського. Матеріали та чернетка статті. [1920-ті роки]. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 156, 38 + 63 арк.
133. Щербаківський Д. Малюнки Дж. Джемса з його подорожі по Україні / Д. Щербаківський // Україна. – К., 1926. – Кн. 4. – С. 54–61.

АРХІВ

134. *Щербаківський Д.* Оправа книжок у київських золотарів XVII–XVIII ст. / Данило Щербаківський // Труды Українського наукового інституту книгознавства. – К. : ДВУ, 1926. – Т. 1 : Українська книга XVI–XVII–XVIII ст. – С. 353–400.

135. *Щербаківський Д.* Рисунки В. Петрова. Чернетка статті. [1920-ті роки]. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 158, 12 арк.

136. *Эрнст Т.* Разобранная церковь села Новые Петровцы / Теодор Эрнст // Искусство в Южной России. – 1913. – № 9–10. – С. 451–453.

137. *Эрнст Ф.* Художественные сокровища Киева, пострадавшие в 1918 году / Феодор Эрнст. – К. : Гуро, 1918. – 20, [2] с. : ил.

138. Юрій Олексійович Меженко (1892–1969) : матеріали до біографії / НАН України, ЦНБ ім. В. І. Вернадського ; сост. Ігнатова Т. А. ; ред. О. Онищенко. – К., 1994. – 175 с. (Науково-довідкові видання з історії України ; вип. 31).

139. *Яцюк В.* «Святий Київ наш великий...» / Володимир Яцюк // Літературна Україна. – 2000. – 9 берез.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Відомі українські мистецтвознавці Д. Щербаківський (1877–1927) і Ф. Ернст (1891–1942), які впродовж тривалого часу плідно співпрацювали у сфері охорони пам'яток, у науково-дослідних, музейних і навчальних закладах, не залишили багатого епістолярію. В особовому фонді Д. Щербаківського в науковому архіві Інституту археології НАН України вдалося виявити лише десять листів від Ф. Ернста за 1913–1927 роки. Окрім раннього листа, написаного ще до особистого знайомства з Д. Щербаківським (1913), маємо або короткі записки Ф. Ернста до колеги з приводу якоїсь нагальної справи, або листи, надіслані під час літнього відпочинку в Криму. На жаль, листи Д. Щербаківського в особовому фонді Ф. Ернста в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України не збереглися. З огляду на це у статті опубліковано чернетку листа Д. Щербаківського до колеги, написану 1922 року в Москві. Попри нечисленність, згадані епістолярні джерела дозволяють уточнити участь дослідників у важливих проектах, змальовують обставини, у яких їх доводилося реалізовувати, розкривають довірливий, товариський характер взаємин. Насамперед листи поглиблюють знання про хід кампанії з вилучення цінностей із церков і музеїв України у фонд допомоги голодуючим у 1922 році та їх повернення з Москви до Києва в 1922–1923 роках. Також вони містять цінні відомості про перебіг підготовки «Начерку історії українського мистецтва» (1925), що мав стати першим підручником для вітчизняних художніх навчальних закладів, статей про митців та інших репрезентантів художньої царини для Біографічного словника діячів України, каталогу виставки творів Г. Нарбути у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка в 1926 році. Крім того, опубліковані джерела засвідчують безпосередню причетність Ф. Ернста й Д. Щербаківського до організації перевезення в Україну збірки відомого лєнінградського дослідника В. Щавинського, подають цікаві подробиці про краєвиди Києва художників Гроте і М. Сажина, віднайдені Ф. Ернстом у Гурзуфі.

Ключові слова: пам'ятка, вилучення цінностей, виставка, історія українського мистецтва, словник художників.

Известные украинские искусствоведы Д. Щербаковский (1877–1927) и Ф. Эрнст (1891–1942), которые длительное время сотрудничали в сфере охраны памятников, в научно-исследовательских, музейных и учебных заведениях, не оставили богатого эпистолярия. В личном фонде Д. Щербаковского в научном архиве Института археологии НАН Украины удалось отыскать только десять писем Ф. Эрнста 1913–1927 годов. Кроме раннего письма, написанного еще до личного знакомства с Д. Щербаковским (1913), имеем или краткие записки Ф. Эрнста к коллеге по поводу какого-либо срочного дела, или письма, присланные во время летнего отдыха в Крыму. К сожалению, письма Д. Щербаковского в личном фонде Ф. Эрнста в научном архиве Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рильского НАН Украины не сохранились. Поэтому в статье

ІРИНА ХОДАК. ЛИСТИ ФЕДОРА ЕРНСТА ДО ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО...

опубликован черновик письма Д. Щербаковского к коллеге, написанный в 1922 году в Москве. Несмотря на немногочисленность, названные эпистолярные источники позволяют уточнить участие исследователей в важных проектах, описывают обстоятельства, в которых им приходилось работать, раскрывают доверительный, товарищеский характер отношений. Прежде всего письма углубляют знания о ходе кампании изъятия ценностей из церквей и музеев Украины в фонд помощи голодающим в 1922 году и их возвращения из Москвы в Киев в 1922–1923 годах. Также они содержат ценные подробности о подготовке «Очерка истории украинского искусства» (1925), который должен был стать первым учебником для отечественных художественных учебных заведений, статей о художниках и других представителях художественной сферы для Биографического словаря деятелей Украины, каталога выставки произведений Г. Нарбута в Всеукраинском историческом музее им. Т. Шевченко в 1926 году. Кроме того, опубликованные источники свидетельствуют о непосредственном участии Ф. Эрнста и Д. Щербаковского в организации перевозки в Украину коллекции известного ленинградского исследователя В. Щавинского, подают интересные подробности о пейзажах Киева художников Гроде и М. Сажина, найденных Ф. Эрнстом в Гурзуфе.

Ключевые слова: памятник, изъятие ценностей, выставка, история украинского искусства, словарь художников.

Well-known Ukrainian art historians D. Scherbakivskyi (1877–1927) and F. Ernst (1891–1942) who successfully cooperated in the field of protection of culture heritage and in research, museums and educational institutions for a long time, left some few letters. Only ten Ernst's letters (1913–1927) were identified in D. Scherbakivskyi's personal fund in the Research Archives of the Institute of Archaeology of the National Academy of Sciences of Ukraine. In addition to an early letter written before personal acquaintance with D. Scherbakivskyi, we have short notes of F. Ernst to colleague about some urgent businesses or messages sent during the summer rest in the Crimea. Unfortunately, letters of D. Scherbakivskyi in personal fund of F. Ernst in the Research Archives of the Rylskyi Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine were not saved. Therefore the rough copy of the Shcherbakivskyi's letter to his colleague written in 1922 in Moscow was published in this article. Despite small number of epistolary sources they allow to clarify the participation of the researchers in important projects, show circumstances in which they had to work, disclose trusting, friendly nature of the relationships. The letters primarily deepen our knowledge about the campaign of confiscation of values from Ukrainian churches and museums to the relief fund of starving population in 1922 and its returning from Moscow to Kiev in 1922–1923. The letters also contain important information about the preparation of the «Studies of the History of Ukrainian Art» (1925), which had to become the first textbook for national educational institutions of the arts, articles about artists and other cultural workers for the Biographical Dictionary of figures in Ukraine, the catalogue of G. Narbut's exhibition, which took place in the Shevchenko All-Ukrainian Historical Museum in 1926. Besides, published sources confirm the direct involvement of F. Ernst and D. Scherbakivskyi in organization of transportation of the collection of the well-known Leningrad researcher V. Shchavynskyi to Ukraine and contain interesting details about Grote's and M. Sazhyn's landscapes of Kyiv, which were found by F. Ernst in Gurzuf.

Keywords: monument, confiscation of values, exhibition, history of Ukrainian art, dictionary of artists.

Рецензії Reviews



Білокін С. Масовий терор як засіб державного управління в СРСР (1917–1941 рр.): Джерелознавче дослідження. – Дрогобич : Коло, 2013. – Т. 2. – 1066 с. *

Монографія доктора історичних наук, відомого українського історика Сергія Івановича Білокіня є певним підсумком етапу опрацювання теми масового терору в Україні. Перша частина (466 с.) з аналогічною назвою побачила світ 1999 року.

Праця спирається на аналіз великої кількості друкованих видань, архівних до-

* Представлений відгук не може вважатися повним, оскільки обмежений колом наукових інтересів рецензента (історія пам'яткоохоронної справи).

кументів, свідчень очевидців про діяльність окремих особистостей, установ та об'єднань. Перед внутрішнім зором читача вибудовується образ суспільного й культурного життя України ХХ ст., його набутків і втрат.

Водночас книжка «Масовий терор» застерігає нас: за певних обставин людина може фактично втратити людське єство. Це – попередження і нам, і майбутнім поколінням українців. Тут одразу слід відзначити найсуттєвішу, на наш погляд, рису всіх праць С. Білокіня – їх справжню людяність поряд з тонкою іронією, співчутливе ставлення автора до тих «історичних» персонажів, які колись так само як і ми жили, відчували, страждали. Ось чому великий масив інформації, пропущеної крізь серце автора, глибоко зачіпає і вченого-історика, і будь-якого непідготовленого, однак небайдужого читача.

На початку видання перед основним текстом вміщено передмови.

Автором першої – «Покоління й епохи поєднано в єдиний історичний процес» – є нині покійний завідувач відділу регіональних проблем історії України Інституту історії України НАНУ, академік П. Тронько. Друга передмова «Зіставлення втрат культурної спадщини у їхньому людському аспекті» написана директором Інституту рукопису НБУВ, членом-кореспондентом НАНУ Л. Дубровіною.

Передмова самого автора є роздумом над тим, що вже зроблено, і тим, що має бути написане. Майже всі напрями подальших досліджень, зазначені у першій частині праці (1999 р.), були втілені в наступні роки у вигляді монографій «Нові студії з історії большевизму. I–VIII» (К., 2007, 412 с.), «О. Анатолій Жураковський і київські йосифляни: Документальне дослідження» (К., 2008, 119 с.). У другому

томі продовжено магістральну лінію пошуків. С. Білокінь зазначає, що майже жодна з представлених тут студій може розглядатись «як центральна для дальших розбудов».

Пропонована читачам монографія – результат багаторічної праці, її виходу у світ передувало багато статей та окремих книжок; однак цілий ряд положень побачили світ уперше саме тут. Автор зазначає, що завжди використовує першовидання українських книжок, які зберігають атмосферу їхнього часу; при цьому застерігає від бездумного користування джерелами Інтернету. Завершується передмова сумною сентенцією: наука безкінечна, – коротке, на жаль, життя дослідника.

Рецензована книжка складається з шести розділів.

Перший розділ – «Мислителі, зіставні з усією нацією. 1. Тарас Шевченко й Гетьманщина. 2. Завжди несучасний класик Микола Гоголь». С. Білокінь указує на спільне захоплення таких, здавалося б, різних особистостей: і М. Гоголь, і Т. Шевченко приділяли пильну увагу історії України, що тільки-но починала народжуватися як наукова дисципліна. Обидва вони читали ще в рукопису «Історію русів» Осипа Бодяньського. Показано їхній тісний внутрішній зв'язок з українською минувиною. Автор відзначає, що Шевченко й Гоголь народилися на уламках Гетьманщини, коли ще свіжою була пам'ять про неї і збереглося чимало її матеріальних решток. Т. Шевченко намагався відтворити у своїх графічних творах пам'ятки цієї визначної доби в історії України, але найяскравіше його захоплення славним минулим втілювалося в його поезіях. Російська цензура забороняла друкувати вірші Шевченка, присвячені руйнації української державності. М. Гоголь мріяв видати історію України в кількох томах.

С. Білокінь перелічує цілий ряд мало відомих праць з шевченкознавства, виданих у 1920-ті роки в Україні та в повоєнний час на Заході. Значну увагу приділено історії створення прекрасних українських перекладів творів М. Гоголя, виконаних М. Рильським, М. Зеровим, Д. Ревуцьким,

Є. Плужником, А. Ніковським, що побачили світ упродовж 1930–1932 років у видавництві «Книгоспілка». Наклади було вилучено, збереглося дуже мало примірників¹.

У другому розділі «Українська гуманітарна наука в період большевицького режиму» представлено вражаючу картину планомірного винищення за наказом представників більшовицької партії архівів та бібліотек, а також університетів та Української Академії наук – усього, що було нею зроблено за 15 років діяльності. Проаналізовано історіографію з питань державного терору в СРСР. Водночас автор констатує, що охопити всю літературу з історії терору ще ніхто не намагався; при цьому наголошує на значенні спогадів як історичних джерел в умовах відсутності або неприступності архівних чи заборонених до вжитку друкованих матеріалів. Подано аналіз різних видань, що з'явилися в часи самостійної України (1918–1921) та німецької окупації, а також за кордоном (у тому числі спогади та мемуари українських в'язнів). Окремо розглянуто советські видання 1918–1945 років. Показано, як поступово було загальмовано археологію, історію України, разом з генетикою, кібернетикою та іншими напрямками науки.

У підрозділі «Історіографія мистецтвознавства» визначено лінію спадкоємності, починаючи з часів переднаукових – Печерського патерика, праць з краєзнавства, естетики та ін. (XVIII–XIX ст.), аж до кінця XIX – першої половини XX ст., коли українське мистецтвознавство сформувалося як напрям науки.

Водночас викликає сумнів наведене автором твердження А. Чернишова про те, що мати Лесі Українки – Олена Пчілка створила саме слово «мистецтво» (с. 122). У Словнику Б. Грінченка наведено слово «Мистецтво» [7, II, с. 428] з посиланням: «О. 1862. I. 66», що розшифровується як «Основа – южно-русский литературно-ученый вестник. С.Пб., 1861–1862» [7, I, с. XXXIX]. Отже, О. Пчілка (1849–1930) не могла бути творцем цього терміна навіть за віком; хоча, можливо, вона однією з перших почала широко його вживати.

РЕЦЕНЗІЇ

Цінним внеском С. Білоконя до історії є складені ним списки українських мистецтвознавців періоду 1920–1930-х років (с. 122, 123, 130). Автор показує, як поступово й планомірно винищувалася плеяда українських науковців та їхні праці, уже надруковані та підготовлені до друку (наприклад, збірник до ювілею Всеукраїнського історичного музею ім. Шевченка 1930 р., рукопис якого втрачений). З ряду цитат випливає, що Ленін не любив увесь старий світ, а з висловлювань більшовицьких функціонерів про «архивное гробокопательство» та ін., наведених автором, стають зрозумілими мотиви ліквідації національних історичних наук, зокрема, історії України, і те, скільки тем перебувало аж до часів перебудови табутованими. Показано також, як у повоєнний період розвивався новий етап терору проти національно налаштованих науковців.

Наводяться детальні відомості про неоднозначну постать компартійного і державного діяча А. Хвилі, його антиукраїнську діяльність, які не згадуються у недавніх публікаціях про нього інших авторів (с. 136–139).

С. Білокінь аналізує «Матеріали до словника мистецтвознавців УРСР», упорядковані 1970 року Т. Радзієвською (ІМФЕ), а також бібліографію українського мистецтвознавства, упорядковану Н. Дубіною, що мала вийти у світ 1971 року, однак не була опублікована.

Серед праць, що так і не були написані, однак планувалися до видання у 1930–1931 роках, автор називає шеститомне видання «Українське мистецтво» (матеріали до історії). У додатках до розділу подано його план з прізвищами авторів, яким було доручено написання цього збірника, а також списки літератури для аспірантів кафедри мистецтвознавства (1925–1930 рр.).

На початку третього розділу «Паралельна історія УСРР-УРСР. Большевизм і українська культурна спадщина» ідеться про руйнування гробниць королів Франції у Сен-Дені 1793 року (с. 173–175). Ця паралель дозволяє краще збагнути багато чого в советській історії ХХ ст., зокрема механізм нищення пам'яток минувшини під час рево-

люції, варварське й цинічне поводження зі святинами, які є уособленням історії.

Наступний підрозділ – «Передчуття біди» – про збирацьку діяльність подружжя Богдана та Варвари Ханенків, пов'язаний з попереднім. Автор стверджує, що предмети для колекціонування відбиралися ними передусім ті, що були створені перед французькою революцією 1789–1794 років (с. 184). Можливо, це так, хоча сам Б. Ханенко вказував на ряд придбаних ним з дружиною творів живопису ХІХ ст., у тому числі й сучасних майстрів [10, с. 27, 31, 65].

Перераховуючи напрямки збирацької діяльності подружжя, С. Білокінь доводить, що Ханенки збирали пам'ятки, пов'язані з давньою історією України. Можна також згадати ряд українських ікон ХVІІ ст., придбаних Б. Ханенком [10, с. 53, 70], а також російські ікони ХV–ХVІІ ст., зібрані переважно Варварою Ніколівною (з 64 ікон у Київському музеї російського мистецтва нині перебуває 16, решта втрачені) [6, с. 50–51].

У дослідженні неодноразово наголошується на цінності рукопису «Записок» Богдана Івановича, який зберігається в Музеї Ханенків²; ретельно аналізується механізм руйнації зібрання старожитностей та бібліотеки Ханенків.

Далі наводиться детальна історіографія нищення більшовиками української культурної спадщини. У цьому контексті значну увагу приділено музеєві-архіву переходнової доби, що працював у Києві під час окупації (26 березня – 1 листопада 1942 р.), наведено перелік численних видань з дослідження його діяльності, які побачили світ на Заході, а також в Україні під час перебудови.

У зв'язку з ленінським «червоним терором» та муравйовщиною на основі спогадів очевидців розглянуто психологію катів і вбивць. С. Білокінь реконструює механізм голодомору, наводить цинічні телеграми Леніна з вимогою вивезення хліба з України у 1921–1922 роках. Наголошується на тісному зв'язку між політикою советського уряду, що призвела до голодомору, та пограбуванням церковних цінностей і музей-

них зібрань. Героїчними здаються спроби музейників (Ф. Ернста, Д. Щербаківського, Ф. Шміта, М. Макаренка та ін.) опиратися цій страшній безглуздій машині (с. 241–253 і далі).

Так само автор подає історію утвердження «соцреалізму» як творчого методу мистців советської держави у тісному зв'язку з політикою геноциду початку 1930-х років. Показано, у яких ідеологічних лещатах опинилися тогочасні художники, проаналізовано тематику виставок та плакату. Жахливі сцени голодомору протиставлено «примусово оптимістичним» живописним творам. Зроблено висновки про те, що соціалістичний реалізм став ідеологічним засобом, який ламав індивідуальність митців, а з іншого боку – примушував людей повірити у відсутність голоду в Україні. Наводяться дані про фізичне й моральне знищення художників (М. Бойчука та його учнів, символіста Ю. Михайліва та ін.).

У підрозділі, присвяченому Голодомору 1932–1933 років та діяльності «Торгсину», подано відомості про систему магазинів, скупок та контор, що діяли упродовж 1920–1930-х років. Виявляється, що під час Голодомору селян, які здавали золоті вироби, аби купити за них хліб, відразу арештовували: викачка з селян хліба й золота відбувалася одночасно.

У підрозділі «Грабування музеїв. Діяльність Госторгу» наведено вражаюче за своїм цинізмом висловлювання художника П. Мітурича за 1919 рік: «Охрана старины, реликвий предков и есть охрана капитала, а эти бриллианты, рембрандты, рафаэли, гобеллены и исторической редкости марки и есть тот самый капитал, концентрирующий в себе колоссальную энергию масс пролетариата <...> зачем нам собирать и хранить метеоры прошлого, если у нас их столько же в будущем» (с. 284).

Висвітлюється мародерська кампанія вилучення церковних цінностей, розпочата 1921 року. Докладно описано історію продажу за кордон твору Лукаса Кранаха Старшого «Адам і Єва» (1562 р.), який було знайдено у Києві в Троїцькій церкві 1929 року (та, додамо, відреставрований

Т. Децем). На с. 323–365 подано біографію С. Глеваського-Гольдфарба та його свідчення про пограбування музеїв.

У книжці наведено факти про нетривалу діяльність у Києві видатного російського мистецтвознавця М. Сичова, який намагався допомогти оборонити від вилучення Госторгом відібрані для продажу музейні експонати, зокрема гобелену з Музею мистецтв. Водночас біографічні відомості про нього (с. 304) потребують уточнення. Так, на посаду директора Російського музею М. Сичова було призначено 6 травня 1921 року, з 1926 року він став завідувачем відділення давньоруського мистецтва; був членом Російської академії історії матеріальної культури (з 1926 р. – Державна академія історії матеріальної культури) та співробітником Інституту археологічної технології (з 1931 р. – Інститут історичної технології). З 1944 року, переїхавши до м. Володимира, постійно співробітничав з Державними центральними художніми реставраційними майстернями у Москві (нині – ВХНРЦ ім. І. Грабаря), з 1945 по 1948 рік (до свого третього арешту) був завідувачем відділу давньоруського живопису. Після звільнення продовжував співробітництво з майстернями, однак у штаті не перебував [1, с. 40–41; 3, с. 144, 155, 181; 4, с. 22; 8, с. 359–360].

Стосовно Трипільського (с. 346, 946), реставратора відділу кераміки Реставраційної майстерні Всеукраїнського музейного містечка та Всеукраїнської художньо-реставраційної репродукційної майстерні (1927–1933), зазначимо, що в паперах цих закладів (ЦДАВО України) натрапляємо лише на його прізвище, і тільки в єдиному відомому нам джерелі згадано, що його звали Давид Мойсейович, а не Володимир Іванович [9, ч. II, с. 175]³.

У підрозділі «Грабування бібліотек. “Международная книга”» гнітюче враження справляє самий лише перелік назв 78 випусків Антикварного каталогу «Міжнародної книги», призначених для продажу за кордон. Автор рецензованої праці продовжує тему, що проходить через усю монографію – втрачені видання, українські або присвячені Україні.

РЕЦЕНЗІЇ

Руйнація пам'яток архітектури й усієї культурної спадщини пов'язується С. Білоконем з надзавданням більшовиків – зміною ментальності всього населення, формуванням так званого єдиного советського народу (с. 391). Наводиться цитата з висловлювань археолога М. Міллера: «Большевики всіма засобами нищили всі пам'ятки давньої архітектури та культури, бо ці пам'ятки демонстрували молодим поколінням стару високу українську культуру. У порівнянні з ним советське будівництво та культура робили жалюгідне враження» (с. 408).

У підрозділі «Ф. Ернст про гетьмана Мазепу як центральну постать старої України» наведено цитати з праць Ф. Ернста й М. Голубця (с. 391–396) стосовно культурної ситуації в Україні в кінці XVII – на початку XVIII ст., а також цікаві висновки ряду вчених щодо історії зведення та пізніших перебудов «будинку Мазепи» у Чернігові (с. 400–404).

До цінних відомостей про С. Аршеневського (с. 396) хочеться додати, що у 1924–1927 роках він виконував фотографії також і для Реставраційної майстерні ВМГ [5, с. 164].

Подано відомості про розгром проекту УАН – «Біографічного словника діячів українського народу й української землі», який не встигли видати, і жодного сигнального примірника його досі не знайдено (с. 396–399).

У підрозділі «Соціальна революція в СРСР і пам'ятки Золотоверхого Києва» С. Білокінь наголошує на тому, що дослідники не пов'язують безпосередньо перебіг руйнацій визначних пам'яток архітектури з репресіями та голодомором. У зв'язку з темою «Нищення предметів культури» наведено різочі факти спалення сотень ікон лише в одному селі (с. 419–420). Детально викладено історію Межигірського монастиря та пограбування й руйнації його у 1920-х – на початку 1930-х років (с. 421–444).

Підрозділ «Нищення музейних сховищ. Ліквідація музейників» містить величезну кількість фактів та історіографію питання. Автор уперше 2003 року порівняв динаміку руйнування архітектурних пам'яток Києва

з перебігом масових репресій. У 1917–1921 роках на чолі українських музеїв були видатні вчені, й цю ситуацію було змінено 1925 року, коли їх почали замінювати малоосвіченими партійними діячами. Проаналізовано виступи у пресі радянських функціонерів, зокрема Є. Холостенка; від самого лише переліку назв їхніх газетних публікацій стає моторошно: «Кладовище історичних цінностей», «Музейні звалища», «Против возродителей и реставраторов». Прослідковано хід репресій у багатьох українських музеях – Києва та інших міст (с. 447–494).

Значну увагу приділено цензурі, зокрема, українських видань; наведено факти про заборону й нищення видань та архівів (с. 497–571). Автор піднімає важливе питання підвалин джерелознавства, самого пізнавального процесу й практики обов'язкових посилань на джерела (с. 534).

Четвертий розділ монографії «Справа "Спілки визволення України" й перспективи її дальшого вивчення» є продовженням попередніх праць С. Білоконя, посилання на які наведено. Попри досить значну за обсягом історіографію, автор вважає, що «говорити про цю справу як про достатньо вивчену наукову проблему ще зарано»; аналізує оцінки справи СБУ в різні часи й з різних ідеологічних позицій, а наприкінці наводить перелік документів, що зберігаються в нього (с. 619–620), і деякі з них публікує у додатку.

На сторінках п'ятого розділу «Про видання, заборонені на стадії верстки або тиражі яких було знищено» продовжено тему загибелі книгозбірень, зокрема праць з україністики, які нині стали раритетами; розглядається саме поняття раритету (с. 631). Учений наголошує на тому, що у випадку україністики ці джерела не менш цінні, ніж архівні, зважаючи на їх вилучення й нищення протягом советського періоду. Значну цінність становить наведений автором перелік списків книжок, які підлягали вилученню; реєстраційні покажчики ВУАН – УАН – АН УСРР / УРСР; видавничі анонси ВУАН, а також лист до нього Ф. Максименка 1974 року стосовно українських книжкових раритетів (с. 644–646).

ТЕТЯНА ТИМЧЕНКО. РЕЦ.: БЛОКІНЬ С. МАСОВИЙ ТЕРОР ЯК ЗАСІБ ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ...

У наступних підрозділах подано огляд книжок, що не були видані свого часу, але побачили світ у 1990–2000-х роках (с. 647, 729–732), і великий перелік тих, які донині лишаються не виданими (с. 648–683, 733–795) – трагічна історія безприкладних втрат нашої науки!

Привертає увагу цікава й нова тема – зіставлення розбіжностей у двох різних примірниках одного й того самого видання «Каталогу картин Музею Мистецтв ВУАН» С. Гілярова 1931 року (Передмова, Зауваження) (с. 684–722). Правка була внесена внаслідок втручання цензури. Аналогічним прикладом є наведені на с. 723–726 два варіанти передмов до «Записок ВУАК 1930 р.». С. Білокінь вказує на той факт, що досі поекземплярне студювання окремих видань застосовувалося лише до стародруків, однак на часі, очевидно, подібні студювання стосовно друкованих видань і ХХ ст., що й було ним уперше здійснено.

У шостому розділі «Биківня і Вінниця в історіографії терору» наведено детальну історіографію розстрілів населення України, проваджуваних НКВС у передвоєнні роки; висвітлено намагання советської влади замовчувати ці події або дезінформувати населення. Автор наголошує на проблемі закритої інформації, – це й досі не дає можливості встановити істину з цілого ряду питань. Наймовірним з погляду здорового глузду також є те, що досі не проведено повної реабілітації всіх розстріляних.

Скорочення в кінці книжки (с. 878–897) стосуються ряду цитованих видань. Утім, варто було б додати ще й список скорочень – аббревіатур (назв організацій тощо).

Ілюстрації, наведені в монографії С. Білоконя (с. 899–970), дуже різноманітні за характером – фото зруйнованих архітектурних пам'яток, інтер'єри музеїв, портрети репресованих діячів культури (осібні й групові), фото документів, репродукції кількох творів Ю. Павловича, а також по одному твору Г. Нарбута, Б. Пилипенка (автопортрет), В. Зарецького. Багато з них є унікальними. Деякі з уміщених ілюстрацій мають коментар, у випадку Ф. Ернста – розгорнутий (на дві сторінки, с. 932–933).

У коментарі до ілюстрації 1 церкву Успіння Пресвятої Богородиці Пирогощі помилково в дужках названо Десятинною церквою. З коментарем до ілюстрації 51 можна посперечатися: йдеться про дві різні системи побудови музейної експозиції, не пов'язані напряму з кількістю творів у музейному зібранні.

Завершує видання іменний покажчик (упоряд. В. Кавунник, с. 971–1066).

До певних недоліків книжки можна віднести повторення одних і тих самих текстових блоків у різних розділах. Бажано було б ввести єдиний принцип розташування біографічних довідок: переважно вони вміщені у примітках, але подекуди – в основному тексті. Не обійшлося без друкарських помилок, найсуттєвіші з яких: на с. 131 «Музей українського музею» (замість «мистецтва»); на с. 176 «три струсових пера» (замість «страусових»); назва «Документ третій <...>» помилково надрукована на с. 238 (сам документ розміщений на с. 240); на с. 284 у примітці³⁴⁸ вказано 1999 рік замість 1919.

Є суттєві зауваження до верстальників: при тому, що зовнішні поля на сторінках дуже широкі, шрифт основного тексту, а особливо приміток, занадто дрібний і читається важко. Хотілося б знати, який саме твір і якого автора було використано дизайнером при розробці суперобкладинки.

Проте, звичайно, зазначені недоліки аж ніяк не применшують вагомості цього видання.

Примітки

¹ Показово, що в тому ж 2009 році, яким датований I розділ «Масового терору», І. Малкович видав двотомник [2], де вміщено переклади М. Рильського та М. Зерова. Сподіваємося, колись побачать світ також інші, згадані С. Білоконем, українські переклади М. Гоголя.

² «Записки» Б. Ханенка підготовлені до друку 2008 року, якраз у часи написання цього розділу, а видані 2009 року [10].

³ З іншого боку, як вважає С. Білокінь, Р. Денбська, друга дружина П. Курінного, яка розшифрувала зображених на фото 50 (с. 946), працювала секретаркою ВМГ, а тому мала знати Трипільського не гірше за Н. Полонську-Василенко. На думку С. Білоконя, Трипільський міг охреститися й змінити своє ім'я.

РЕЦЕНЗІЇ

Література

1. Васильева Р. В., Длужневская Г. В. Работы по охране памятников в РАИМК–ГАИМК (1918–1941 гг.) / Р. В. Васильева, Г. В. Длужневская // Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. – М. : РИО Гос.НИИР, 1994. – Вып. 15. – С. 35–46.
2. Гоголь М. В. Найкращі українські переклади : у 2 т. / Микола Гоголь / за ред. І. Малковича. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2009.
3. Горелова С. И. История реставрационных мастерских Государственного Русского музея (1917–1941 гг.) / С. И. Горелова // Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. – М. : ВНИИР, 1979. – Вып. 5 (35). – С. 139–182.
4. Жукова Н. Н. Деятельность Института археологической (исторической) технологии в 1919–1937 гг. / Н. Н. Жукова // Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. – М. : РИО Гос.НИИР, 1994. – Вып. 15. – С. 15–34.
5. Курінний П. П. Три роки праці Реставраційної майстерні Лаврського музею культур та побуту над консервацією та реставрацією музейних збірок (1924–1927) / Петро Курінний // Український музей. – К., 1927. – Зб. І. – С. 159–168.
6. Левченко С. Из истории формирования коллекции древнерусского искусства семьи Ханенко / Сергей Левченко // Ханенківські читання. Матеріали науково-практичної конференції. – К. : Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, 2005. – Вип. 7. – С. 50–59.
7. Словарь української мови / зібрала редакція журналу «Киевская старина» / упоряд. з додатком влас. матеріалу Б. Грінченко. – К., 1907. – Т. І. – 494 с.; 1908. – Т. ІІ. – 573 с. – (Репринтне видання. – К. : Видавництво АН УРСР, 1958).
8. Отечественная реставрация в именах. 1918–1991 гг. Вып. І. Московские реставраторы и научные сотрудники, работавшие в области сохранения культурного наследия. Библиографический справочник / авторы-сост. О. Л. Фирсова, Л. В. Шестопалова /

О. Л. Фирсова, Л. В. Шестопалова. – М. : Индрик, 2010. – 479 с.

9. Полонська-Василенко Н. Д. Українська Академія наук (Нарис історії) / Н. Д. Полонська-Василенко. – К. : Наукова думка, 1993. – Ч. 1–2. – 414 с. – (Репринтне відтворення з видання: Мюнхен, 1955–1958).

10. Ханенко Б. І. Спогади колекціонера / Богдан Ханенко / автори-упоряд. Н. І. Корнієнко, О. В. Живкова, Т. М. Михайлова / під заг. ред. В. І. Виноградової. – К. : Дзеркало світу, 2009. – 160 с.

Список скорочень

- ВМГ – Всеукраїнський музейний городок
ВНИИР – Всесоюзный научно-исследовательский институт реставрации (Москва)
ВУАК – Всеукраїнський археологічний комітет
ВУАН – Всеукраїнська академія наук
ВХНРЦ – Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря (Москва)
ГАИМК – Государственная академия истории материальной культуры (Ленинград)
Гос.НИИР – Государственный научно-исследовательский институт реставрации (Москва)
ІМФЕ – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
НАНУ – Національна академія наук України
НБУВ – Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського
РАИМК – Российская академия истории материальной культуры (Ленинград)
УАН – Українська академія наук
ЦДАВО України – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України

Тетяна Тимченко



Графічні твори Василя Кричевського у колекції МКДУ / [упоряд. : М. Корнійчук, О. Сидорчук, Л. Хамаза]. – [Х. : НТМТ, 2013]. – 107 с. : іл.

Упродовж 2013 року в різних куточках України відбувалися заходи, приурочені до 140-ліття з дня народження видатного українського мистця Василя Григоровича Кричевського¹. Хоча річниця минула ще в середині січня, у столиці основні «датські» події припали на кінець року, серед них – виставка «З мистецького поля Василя Кричевського» у Музеї книги і друкарства України. На відкритті імпрези 22 листопада присутні мали можливість ознайомитися не лише з експозицією, але і її поліграфічним інваріантом – каталогом «Графічні твори Василя Кричевського у колекції МКДУ»², що побачив світ у харківському видавництві «НТМТ» за сприяння благодійного фонду «Дар» [2]. Видання упорядкували співробітниця Музею книги і друкарства України – завідувачка науково-дослідного відділу з історії книги та друкарства Х–XXI ст. Марія Корнійчук, завідувачка науково-експозиційного відділу виставкової роботи Любов Хамаза³, а також Олена Сидорчук, посаду якої не вдалося з'ясувати.

Підготовка такої наукової праці, як каталог, тим більше творів майстра, з ім'ям якого пов'язують подолання мистецького нігілізму української книжки на початку минулого століття⁴, – справа відповідальна й водночас ризикована. Окрім дослідницької сумлінності й ретельності, від нього очікують відповідного мистецького образу та його поліграфічного втілення. Щодо першої складової (змістового наповнення), то тут, здавалося, особливих проблем не повинно було виникнути. Сотні статей, каталоги, дві монографії Вадима Павловського й Валентини Рубан, численні виставки, зокрема й проведена десяток років тому в Музеї книги і друкарства України, суттєво звузили поле для дослідницьких управ упорядниць. Уже перший погляд на каталог з яскравою сорочкою (так у часи В. Г. Кричевського в Україні називали суперобкладинку), твердою палітуркою, улюбленим видавцями художніх праць крейдованим папером, усучіль кольоровим друком і «захмарним» накладом у п'ятсот примірників переконав, що фінансових труднощів для реалізації задуму музейники також не мали. Щоправда, одразу заскочив візерунок сорочки – зовсім нехарактерний для закоханого в українську орнаментику художника. Заскочив і змусив згадати, з якого видання його запозичили. Утім, про все за чергою.

Каталог відкривають невеличкі вступні зауваги «Від упорядників», де після компліментарних загальників про В. Г. Кричевського, подано доволі плутані відомості про музейну збірку його творів, що рясніють фактографічними, понятійно-термінологічними і стилістичними огріхами. При цьому жодних покликань на джерела немає, що для наукового видання видається щонайменш дивним.

Відомості про історію формування музейної збірки творів В. Г. Кричевського вкрай скупі. Читачеві пропонують задовольнитися повідомленням про те, що оформлені художником книжки «були» в музеї з 1970-х років, але скільки їх, звідки вони надійшли, наскільки повно відображають його внесок у мистецтво книжки чи книжкову графіку можна лише здогадуватися. Спосіб і час надходження упорядниці зазначили лише для

РЕЦЕНЗІЇ

оригінальних робіт майстра. За їхнім твердженням, сто одиниць зберігання надійшли до музею у 2003–2004 роках від онуки мистця Галини Кричевської де Лінде⁵. Гадаємо, упорядниці мусили поцікавитися особою дарувальниці, з доброї волі якої в означений період музеї Києва, Харкова, Сум, Канева, Лебедина поповнилися понад півтисячею творів В. Г. Кричевського, а заодно довідатися, що Галина Кричевська (у заміжжі – Лінде), яка відійшла у вічність невдовзі по тому, як виконала свій дочірній і громадянський обов'язок, насправді доводиться великому майстру не онукою, а донькою [10; 11]. То ж чи варто після цього дивуватися, що в передмові Українська вільна академія наук у США названа Вільною українською академією наук США (!), серія альбомів «Українське мистецтво» – «Українським малярством», виконаний В. Г. Кричевським малюнок так званого килима Полуботка – світлиною, опубліковані праці – неопублікованими і т. д. і т. п. Проте все це «дрібниці» у порівнянні з тим, що незаангажованого читача передмови змушують слідом за її авторками увірувати, ніби В. Г. Кричевський насправді створив усе те, що йому тут приписували.

Щоб не повторювати кілька разів зауважені помилкові атрибуції, перейдемо безпосередньо до каталогу, у якому поряд з репродукціями зазначено назву, частини ще й час і місце постановня, матеріал і техніку виконання творів. У прикінцевому «Списку творів В. Кричевського та видань із його оформленням у колекції МКДУ» позиції посторінкових описів доповнені відомостями про розміри робіт та їхні музейні інвентарні номери. На жаль, упорядниці не відтворили навіть написів (як авторських, так і пізніших, зроблених членами родини автора) на зображеннях (зворотах зображень), що місять «ключі» для їх атрибуцій.

Власне каталог складається із семи розділів: «Ілюстрації», «Ілюстрації до роману П. Куліша “Чорна рада”», «Альбом з ілюстраціями до повісті М. Гоголя “Ніч перед Різдом”», «Малюнки», «Обкладинки», «Екслібриси» (саме так!), «Видання». Обрану структуру важко назвати оптимальною. По-перше, дивно, що твори, які упо-

рядниці вважають ілюстраціями, потрапили одразу до трьох рівноцінних розділів, а не до одного розділу, у якому за бажання можна було виокремити кілька підрозділів. По-друге, недолуга систематизація матеріалу призвела до того, що такий елемент мистецтва книги, як обкладинка розпорошили по двох розділах – «Обкладинки» і «Видання». Так само до кількох розділів потрапили замальовки деяких деталей (об'єктів) і начерки композицій, для яких вони призначалися. Скажімо, замальовка капітелі Спаського собору в Чернігові опинилася в рубриці «Малюнки», а начерк обкладинки православного календаря на 1952 рік, для якої її було зроблено, – у розділі «Обкладинки» (№ 6 на с. 67, № 14 на с. 56). Аналогічна історія із замальовкою фронтонів і бань Успенського собору Києво-Печерської лаври та обкладинкою для «Літургії Іоанна Богослова» (№ 22 на с. 75, № 11 на с. 55).

Слід наголосити, що в перших шести розділах уміщені не викінчені ілюстрації, обкладинки (за винятком двох обкладинок до збірки Максима Рильського «Гомін і відгомін» і творів Бориса Грінченка, а також екслібриса Сергія Маслова), а підготовчі матеріали – начерки, ескізи, що, безумовно, необхідно було відобразити в назвах розділів і відповідних позиціях каталогу. Навряд чи каталог графічної спадщини художника слід було починати з підготовчих матеріалів, а завершувати викінченими творами (нехай і не оригіналами, а поліграфічними відтвореннями). Поза сумнівом, подання підготовчих матеріалів має свою – інакшу, ніж для завершених творів – культуру, що упорядниці проігнорували.

Під час надходження в 2003–2004 роках спадщини В. Г. Кричевського до українських музеїв не було дотримано чистоти стилю, тобто характер творів, що поповнили збірку того чи іншого музею, не завжди відповідав профілю закладу. Так, до Музею книги і друкарства України надійшли не лише начерки ілюстрацій, обкладинок чи екслібрисів, але й деякі матеріали, що характеризують роботу В. Г. Кричевського в кіноіндустрії. З невідомої причини упорядниці каталогу ці матеріали, зокрема начерки для стрічок «Назар Стодоля» (1936 р.,

режисер Георгій Тасін) і «Сорочинський ярмарок» (1938 р., режисер Микола Екк), помістили в розділі «Ілюстрації».

Якщо читач сподівається, що в розділі «Видання» на нього очікують факсимільні, репринтні чи в якийсь інший спосіб відтворені видання, до оформлення яких долучився В. Г. Кричевський, то помиляється. У цьому розділі упорядниці вмістили елементи книжкового оформлення, розроблені, на їхнє переконання, героєм виставки. На жаль, чортополох настільки рясно вкрив «поле» їхньої творчості, що виполювати його всуціль не станемо, обмежимося окремими зауваженнями.

Насамперед складно зрозуміти, яка сила змусила поряд із розробленими В. Г. Кричевським книжковими обкладинками або замість них (якщо в музейному примірнику обкладинка втрачена) вмістити репродукції титульних аркушів видання малюнків Порфирія Мартиновича до «Енеїди» Івана Котляревського (1903), «Ілюстрованої історії України» та «Нашої політики» Михайла Грушевського (обидві – 1911) (№ 1 на с. 78, № 3, 4 на с. 79). Не лише фахівцеві, але й аматорові, здавалося б, очевидно, що перед ним звичайні набірні титули, створені з використанням тієї чи іншої гарнітури. Це стосується й титулу альманаху «Літературний ярмарок», у двох випусках якого було вміщено авантитул роботи В. Г. Кричевського (№ 16 на с. 85), а також численні рисунки, зокрема цікаві шаржі письменників, про які не згадали й не репродукували.

З того ж «поля» до творчої спадщини майстра потрапив набірний титульний аркуш (упорядниці чомусь вважають його обкладинкою) видання драми «Наймичка» Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) 1910 року (№ 2 на с. 79). На ньому, як і в багатьох виданнях «Віку», вміщено видавничий знак, який упорядниці також приписали В. Г. Кричевському, жодним чином не аргументувавши цього. Ані сам художник, ані його біографи не згадували про видавничу марку «Віку», хіба що Володимир Січинський у каталозі українських видавничих знаків, експонованих в українському відділі Міжнародної виставки книжко-

вої культури в Празі (1926), пов'язав його з В. Г. Кричевським, та навіть він умістив цей знак у реєстрі творів невідомих художників і лише в останню мить додав ім'я автора [4, с. 27]⁶. Отже, якщо марку «Віку» подали в каталозі, то мали б обґрунтувати атрибуцію, покликатися на переконливі джерела.

Упорядниці також вирішили вписати в «мистецьке поле» В. Г. Кричевського набірну обкладинку першого видання праці Дмитра Ревуцького «Українські думи та пісні історичні» (1919), а разом і вміщену на обкладинці видавничу марку (знак) київського видавництва «Час», виконану геть іншим художником (№ 10 на с. 82). Добре відомо, що В. Г. Кричевський створив обкладинку для згаданої праці Д. Ревуцького, але не до першого, а до другого її видання, що побачило світ 1930 року.

Не можна оминати нісенітниць, висловлених упорядницями щодо обкладинок В. Г. Кричевського для двох альбомів серії «Українське мистецтво». Під репродукціями творів зазначили, що обидві обкладинки створені 1913 року для «Українського мистецтва», упорядкованого В. Щербаківським і виданого в Києві (№ 5 на с. 80), а в передмові додали, що «до цього, задуманого В. Щербаківським, видання у 15 томах В. Кричевський підготував 28 обкладинок, з яких збереглось лише три – на першому томі, що вийшов 1913 р., на другому (Прага, 1925) і на третьому під назвою “Українська хата” (ненадрукований)» (с. 7).

В. Г. Кричевський дійсно на прохання Вадима Щербаківського – одного з братів своєї другої дружини Євгенії – створив близько тридцяти проектів обкладинок для серії альбомів «Українське мистецтво», одна з яких прикрасила перший випуск, що мав назву «Деревляне будівництво і різьба на дереві» і був віддрукований у Відні 1913 року (на титулі місцем видання вказали Київ і Львів) [15]. Решта проектів загинула в січні 1918 року в майстерні художника разом зі значною частиною його доробку під час пожежі будинку М. Грушевського. Отже, донині з кількох десятків проектів обкладинок збереглася лише та, яку використали для першого випуску, а не три, як стверджують упорядниці.

РЕЦЕНЗІЇ

У 1918 році, коли молодший брат В. Щербаківського Данило задумав видати другий випуск альбому «Українське мистецтво», В. Г. Кричевський створив для нього нову обкладинку. Це й не дивно, адже після Муравйовського бомбардування Києва художника разом із родиною (дружиною Євгенією, уже згадуваною донькою Галиною та пасинком Вадимом) прихистив у своєму помешканні в будівлі Київського художньо-промислового та наукового музею (нині тут Національний художній музей України) саме Д. Щербаківський.

Попри складний воєнний час, 1918 року Д. Щербаківському вдалося передати до Відня ілюстративний матеріал, перерахувати гроші для виготовлення кліше та на інші друкарські потреби, а ось його вступна розвідка так і не змогла дійти до адресата. Лише 1926 року (аж ніяк не 1925, як указали в каталозі) за сприяння В. Щербаківського Український громадський видавничий фонд у Празі видав упорядкований Д. Щербаківським (а не В. Щербаківським, як твердять упорядниці) другий випуск альбому, що мав назву «Буковинські і галицькі деревляні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці» [17]. Слід наголосити, що як тільки В. Щербаківський умовився про видання братової праці, В. Г. Кричевський доопрацював створену 1918 року обкладинку, точніше, унизу аркуша замість напису «Київ року 1918» продублював назву серії французькою мовою. І саме цей варіант доопрацьованої 1925 року обкладинки вміщено в розглядуваному каталозі й помилково датовано 1913 роком.

Щодо підготовленого В. Щербаківським третього випуску серії альбомів «Українське мистецтво» – «Орнаментация української хати», то всупереч упевненості упорядниць каталогу графіки В. Г. Кричевського він усе-таки вийшов у світ – 1978 року в збірнику «Богословія», а за два роки окремою книжкою в Римі [16; 14]. Обкладинку видання розробив В. Г. Кричевський, але не 1913 року в Києві, а 1949 в Каракасі. Уміщені на ній зображення брами садиби Ґалаґана та напис з рослинним візерунком уже не становили тієї гармонійної цілісності, що зробила обкладинки попередніх випусків кла-

сичними зразками мистецтва книжкового оформлення. Минулого року Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України підготував репринтне видання всіх трьох випусків серії «Українське мистецтво» під однією обкладинкою, у вступній розвідці якого вкотре висвітлено історію проекту [13].

Якби ж нісенітницями щодо обкладинок трьох альбомів серії «Українське мистецтво» вичерпалося поле творчості упорядниць. Справжній театр абсурду очікує на тих, хто, перегорнувши сторінку, зосередить увагу на обкладинці видання критично-біографічного нарису про Івана Карпенка-Карого Сергія Єфремова (1924), унизу якої вміщено підпис художника – «Н. Алексеев» (№ 11 на с. 83). У якому стані треба перебувати, щоб приписати її виконання В. Г. Кричевському?

Наприкінці розділу «Видання» упорядниці подали обкладинки та деякі інші елементи чотирьох книжок – комедії «Дні юності» Івана Микитенка (1937), антології «Поезія Радянської Грузії» (1939), «Вибраних творів» Акакія Церетелі (1940) та праці Леоніда Новиченка «Павло Тичина» (1941) (№ 30–33 на с. 92–94, також див. с. 8 передмови), у вихідних відомостях яких зазначено, що їх оформив художник В. Кричевський. Чи це є достатньою підставою для того, щоб ототожнити художника з героєм виставки?

По-перше, творча манера автора оформлення чотирьох книжок відмінна від манери В. Г. Кричевського. По-друге, про ці твори не згадував ані сам художник в укладених наприкінці 1930-х чи на початку 1940-х років реєстрах (до власного доробку в царині мистецтва книги він ставився дуже уважно), ані упорядники каталогу його великої персональної виставки 1940 року [7], ані пізніші біографи, дослідники. Поза сумнівом, це мало б спонукати замислитись над питанням авторства, але, як бачимо, не упорядниць розглядуваного каталогу.

У 1920–1930-х роках у царині мистецтва книги в УСРР / УРСР працювало двоє Василів Кричевських – Василь Григорович Кричевський (1873–1952) і його молодший син Василь Васильович Кричевський (1901–1978). Позаяк доробок останнього менш ві-

домий, старшому Василеві часом приписували й приписують якийсь із творів сина (така сама тенденція існує й щодо кінодоробку майстрів, наприклад, Василеві Григоровичу несумлінні автори часом приписують художнє оформлення не лише Довженківської «Звенигори», але й стрічки «Земля», яку, насправді, оформив його син). Навіть В. Павловський помилково уважав свого вітчима автором обкладинки каталогу виставки «Український портрет XVII–XX ст.» (1925) [6, с. 161], яку виконав молодший Василь. Дехто із сучасних українських дослідників уперто зараховує до спадщини майстра обкладинку книжки Миколи Терещенка «Лабораторія» (1924) [5, с. 64], хоча в жодних прижиттєвих реєстрах творів нашого героя й присвячених йому публікаціях цей твір не згадували, а у вихідних відомостях книжки чітко визначили особу художника – В. В. Кричевський.

Якщо у виданнях 1900-х – початку 1920-х років для ідентифікації художника достатньо було зазначити прізвище й один ініціал, то пізніше видавці, упорядники каталогів, щоб розрізнити батька й сина, мусили вдаватися до різних хитрощів: то вони вказували перед прізвищем обидва ініціали, то додавали, що видання оформив професор В. Г. Кричевський (як, наприклад, у вже згаданому виданні «Українських дум та пісень історичних» Д. Ревуцького 1930 року), то для старшого Василя обмежувалися лише вказівкою прізвища, а сина іменували Вас. Вас. Кричевським (скажімо, у каталозі виставки української книжкової графіки 1929 року [1]) тощо.

Слід узяти до уваги, що В. Г. Кричевський майже завжди залишав на обкладинках підпис. Це могло бути ім'я та прізвище, відтворені рукописними чи друкованими літерами ініціал і прізвище, різні варіанти скорочення прізвища і, нарешті, лише ініціали, розмежовані крапками чи без них, часом розведені в різні кінці обкладинки: «В. Кричевський», «В. Кричевський», «Василь Кричевський», «Вас. Кричевський», «В. Кричевськ.», «В. Крич.», «Вас. Крич.» «В. Г. К.», «В. К.», «В. Кр.» «В Г». Лише на деяких малюнках, уміщених в «Ілюстрованій історії України» М. Грушевського, на обкладинці якої худож-

ник подав повне прізвище, він використав монограму-вензель у колі – два ініціали (В і К) із закрученими («скорописними») завершеннями накладено один на другий так, що їхні вертикалі збігаються⁷.

В. В. Кричевський у вже згадуваній обкладинці каталогу виставки українського портрета XVII–XX ст. (1925), авторство якої потверджують не тільки вихідні відомості книжки, але й прижиттєві каталоги й архівні матеріали, зокрема епістолярій сучасників, також використав монограму з двох ініціалів (В і К), але з чітким накресленням, без будь-яких прикрас, а накладаються вони один на другий таким чином, що кожен зберігає власну (окремішню) вертикаль. Цю монограму художник уживав і надалі, наприклад, залишив її на елементах книжкового оформлення кінця 1930 – початку 1940-х років, серед яких – обкладинка праці Л. Новиченка «Павло Тичина» (1941), яку «не мудрствуюя лукаво» упорядниці каталогу зарахували до спадщини В. Г. Кричевського.

Щодо антології «Поезія Радянської Грузії» (1939) і вибраних творів Акакія Церетелі (1940), то їхнє оформлення, хоч і не містить згаданої монограми В. В. Кричевського, базується на тих самих підходах, що й достеменно виконане ним оформлення ювілейного видання Шевченкового «Кобзаря» 1939 року⁸, праці Д. Ревуцького «Шевченко і народна пісня» (1939) та інших книг.

У картотеках Музею книги і друкарства України, зокрема в іменній картотеці художників, доробок обох Василів Кричевських тривалий час приписувався винятково Василеві Григоровичу. У ході підготовки виставки «Майстер книжкового корабля», що експонувалася в музеї наприкінці 2002 – на початку 2003 року, його вдалося розмежувати, у результаті чого твори Василя Васильовича не потрапили на виставку його батька. Невдовзі було підготовлено наукову довідку з пропозицією внести зміни в музейні інвентарі, адже, окрім чотирьох безпідставно включених до розглядуваного каталогу книжок, на той час В. Г. Кричевському також помилково приписували оформлення ви-

РЕЦЕНЗІЇ

дань роману «Наливайко» Івана Ле (1937), Шевченкового «Кобзаря» (1939), праці «Шевченко і народна пісня» Д. Ревуцького (1940), каталогу «Український портрет XVII–XX ст.» (1925), а також кліше й відбиток обкладинки останнього видання.

Упорядниці розглядуваного каталогу не обмежилися зарахуванням до доробку В. Г. Кричевського оформлення чотирьох згаданих книжок 1937–1941 років, вони обрали форзац однієї з них («Поезія Радянської Грузії») для сорочки видання, а деякі інші елементи використали для «декорації» шмуцтитулів. Ось так грузинська плетінка й реалістично відтворені виноградні грона стали уособленням творчості В. Г. Кричевського. Якби старший Василь навіть створив щось подібне, невже саме ці зразки сталінського «великого стилю» варто було визнати квінтесенцією його творчості (нагадаємо, що саме Василь Григорович «прищепив» мистецтву книги XX ст. зображення виноградного грона у вигляді трикутника, що складався з розташованих у шаховому порядку менших трикутників; і цей мотив, згодом підхоплений і розвинутий Георгієм Нарбутом та його численним учнями й епігонами, став мистецьким символом доби)? Принагідно зазначимо, що дизайн каталогу в цілому не виправдав очікувань, як і «поле» творчості упорядниць. Його переваженість «прикрасами» (жовте поле сторінок має зеленкуваті посмуговані береги з цяцьками-віньєтками), зневага до вибору шрифтів («хвостаті», як свого часу визначив їх Ф. Ернст, заголовки на обкладинці, титулі й шмуцтитулах), невміння організувати сторінку (ілюстрації то займають усю площу сторінки, як наприклад, збільшений у десяток разів і від того позбавлений чару книжкової мініатюри екслібрис Сергія Маслова, то по-сирітськи туляться в куточку, як обкладинки двох випусків «Українського мистецтва») різьчить дисонують з творчістю В. Г. Кричевського й змушують згадати про квінтесенцію несмаку [3, с. 6–7], що панувала в українській книжці до появи цього неординарного майстра.

Наприкінці мусимо згадати про ще один кричущий факт невігластва, неприпустимий для будь-якого автора, не те що співро-

бітників Музею книги і друкарства України. Річ у тім, що упорядниці каталогу зробили з В. Г. Кричевського автора всіх видавничих знаків, уміщених у книжках, для яких він створив (чи навіть не створив, як уже можна було перекопатися) обкладинки, а іноді й інші елементи оформлення. Як можна було приписати йому авторство видавничих знаків «Часу» (№ 10 на с. 82), «Сорабкопу» (№ 11 на с. 83), Державного видавництва України (№ 14 на с. 84), «Книгоспілки» (№ 15 на с. 85), «Руху» (№ 17 на с. 86, № 29 на с. 92), «Держлітвидаву» (№ 30 на с. 92), що різьчить різняться від його питомих творів? Адже всі вони не просто створені іншими художниками – чимало з них давно вже стали хрестоматійними зразками українських видавничих марок, як, скажімо, марка видавництва «Час» Амвросія Ждахи чи Державного видавництва України Адольфа Страхова (Браславського)?

Безпутно доточивши до «мистецького поля» В. Г. Кричевського «лани» творчості інших художників, упорядниці не включили до каталогу деякі з його творів, скажімо, малюнки й рисунки з першого випуску «Українського мистецтва», «Ілюстрованої історії України», альманаху «Літературний ярмарок», численні заставки, кінцівки, ініціали з «Нашої політики» і геть проігнорували десятки заставок і кінцівок у двох виданнях збірника «Українська народна пісня» (обидва – 1936).

Видання «Графічні твори Василя Кричевського у колекції МКДУ» (каталогом його назвати не випадає) – безпрецедентний покруч, який ураз перекреслив напрацювання багатьох дослідників, що упродовж століття успішно студювали як доробок В. Г. Кричевського, так і мистецтво української книги загалом. Якщо зважити, що кожне друковане слово набуває певної легітимізації, то не складно передбачити зливу помилок, яку спровокує цей покруч. І не лише в Україні, адже всі тексти розглядуваного видання паралельно подані двома мовами – українською та англійською. Скільки десятиліть знадобиться, щоб подолати чи принаймні мінімізувати їх? І чи знайдуться щедрі спонсори для видання наукових праць? Питання риторичні.

Примітки

¹ Ще 22 травня 2012 року Верховна Рада України ухвалила постанову № 4802-VI про відзначення 140-ліття Василя Кричевського, що, за твердженням авторів документа, припадало на 31 грудня 2012 року (дата народження художника за ст. ст.)

² На обкладинці наведено іншу назву – «3 мистецького поля Василя Кричевського. Графіка художника в колекції Музею книги і друкарства України».

³ Назви структурних підрозділів узяті з офіційного сайту Музею книги і друкарства України (viam.org.ua).

⁴ Визначення належить Дмитрові Антоновичу [6, с. 151].

⁵ Наразі аналізуємо лише україномовний варіант передмови, який дещо різниться від англomовного. Рівень підготовки англomовних текстів промовисто засвідчує вже титульний аркуш, на якому назва музею подана з маленької літери, точніше всі складники назви, окрім останнього слова.

⁶ У пізнішій статті, присвяченій історії українських видавничих знаків, про видавничий знак «Віку» В. Січинський не згадав [8].

⁷ Ця монограма трапляється і на деяких інших (поза книжковою графікою) творах В. Г. Кричевського 1911–1912 років.

⁸ На форзаці цього ювілейного видання, майже ідентичному форзацу книжки «Шевченко і народна пісня» Д. Ревуцького, є монограма В. В. Кричевського. Вихідні відомості також засвідчують, що оформлення належить В. В. Кричевському, при цьому другий ініціал надрукували поверх попереднього – «Г».

Література

1. Виставка української книжкової графіки : [каталог] / НКО УСРР, Упр. наук. установами, Музей укр. мистецтва ; [автор вступ. ст. С. Таранушенко, упоряд. каталогу М. Зубарів]. – Х., 1929. – 69 с., 10 с. іл.

2. Графічні твори Василя Кричевського у колекції МКДУ / [упоряд. : М. Корнійчук, О. Сидорчук, Л. Хамаза]. – [Х. : НТМТ, 2013]. – 107 с. : іл.

3. Ернст Ф. Георгій Нарбут та нова українська книга / Федір Ернст // Бібліологічні вісті. – 1926. – № 3. – С. 5–35.

4. Каталог виставки знаків українських видавництв / склав В. Січинський. – [Прага : Сіяч, 1926]. – 29 с.

5. Лагутенко О. А. Українська книжкова обкладинка першої третини ХХ століття: стилістичні особливості художньої мови / О. А. Лагутенко. – К. : Політехніка, 2005. – 121 с. : іл.

6. Павловський В. Василь Григорович Кричевський: життя і творчість : монографія / Вадим Павловський. – Нью-Йорк : УВАН у США, 1974. – 222 с., [122] с. іл.

7. Персональна виставка творів заслуженого діяча мистецтв, доктора мистецтвознавчих наук, професора В. Г. Кричевського (період творчості 1892–1940 рр.) : каталог / Упр. в справах мистецтв при РНК УРСР. – К., 1940. – [2] 56 с., 17 табл. іл.

8. Січинський В. Українські видавничі знаки / Володимир Січинський // Науковий збірник професорові, докторові Іванові Огієнкові в тридцять річницю його наукової та громадської праці присвячують товариші й учні. – Варшава, 1937. – С. 135–153.

9. Ходак І. Вадим Михайлович Щербаківський / Ірина Ходак // Найдєн О. Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини ХХ століття: історія, семантика, образи / Олександр Найдєн, Ірина Ходак. – К. : Стило, 2013. – С. 101–118.

10. Ходак І. Галина Василівна Кричевська-Лінде : [некролог] / Ірина Ходак // Студії мистецтвознавчі. – 2006. – Чис. 3. – С. 122–123.

11. Ходак І. Людський заробіток: пам'ятне слово про Галину Кричевську-Лінде / Ірина Ходак // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. – К., 2007. – Вип. 14. – С. 406–418.

12. Ходак І. Три випуски альбому «Українське мистецтво»: візія братів Щербаківських / Ірина Ходак // VI Міжнародний конгрес україністів. Донецьк, 28.06–1.07.2005 р. : доп. та повідомл. – Донецьк ; К. : Асоціація етнологів, 2005. – Кн. 2 : Музикознавство, образотворче мистецтво, театрознавство, кінознавство. – С. 312–321.

13. Ходак І. Три випуски альбому «Українське мистецтво»: сторінки історії / Ірина Ходак // Українське мистецтво. Вип. 1–3 / Вадим і Данило Щербаківські. – Репринт. вид. ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України ; упоряд. Р. Забашта. – К. : Аграр Медіа Груп, 2012. – С. 8–27.

14. Щербаківський В. Орнаментация української хати / Вадим Щербаківський. – Рим : Богословія, 1980. – 46 с. : іл. – (Українське народне мистецтво ; т. 3).

15. Щербаківський В. Українське мистецтво. I. Деревляне будівництво і різьба на дереві / улаштував В. Щербаківський. – Л. ; К., 1913. – ХХ, 62 с. іл.

16. Щербаківський В. Українське народне мистецтво : орнаментация української хати / Вадим Щербаківський // Богословія. – Рим, 1978. – Т. 42. – С. 7–43.

17. Щербаківський Д. Українське мистецтво. II. Буковинські і галицькі деревляні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці / Данило Щербаківський. – К. ; Прага : УГВФ, 1926. – ХХIV, [6] с., 62 табл.

Ірина Ходак

Про авторів *Information About Authors*

Горбачов Дмитро Омелянович – кандидат мистецтвознавства, професор.

Дорофійенко Інна Пантелеймонівна – головний художник-реставратор корпорації «Укрреставрація», художник-реставратор вищої кваліфікації.

Костючок Олександр Васильович – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Національного заповідника «Софія Київська».

Матвейчук Мар'яна Юріївна – аспірант 1-го року навчання в ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса.

Слободян Василь Михайлович – кандидат історичних наук, провідний науковий спеціаліст Інституту «Укрзахідпроектреставрація» (Львів).

Соломарська Олена Олександрівна – кандидат філологічних наук, професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Стець Світлана Андріївна – старший науковий співробітник Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького.

Сторчай Оксана Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Тимченко Тетяна Ростиславівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, керівник майстерні реставрації живопису кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

Ходак Ірина Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Цитович Володимир Іванович – історик мистецтва, експерт, реставратор вищої кваліфікації, співробітник Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Число 1/2 (41/42)

Упорядкування і наукове редагування:	<i>Ростислав Забашта, Ірина Міщенко</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, Валентин Чумак, Лідія Щириця</i>
Оператори:	<i>Ірина Боса, Наталія Маршева, Ірина Матвєєва, Тетяна Миколайчук, Ельвіра Пустова</i>

Підписано до друку 28.06.2013. Формат 60 x 84.
Обл.-вид. арк. 14,1. Умов. друк. арк. 9,18

Помічені помилки:

ст. 53 – у першому абзаці помилково зазначено (іл. 1).

**Журнал зареєстровано Держкомінформом України
Свідоцтво про реєстрацію: серія KB № 6784 від 16.12.2002 р.**

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

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