



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

---

# RESEARCHES

## of the Fine Arts

Number 2 (46)

Architecture.  
Fine and Decorative Arts

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2014

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

---

# СТУДІЇ

## МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 2 (46)

Архітектура. Образотворче та  
декоративно-вжиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2014

**Рік заснування 2002**

**Редакційна колегія:**

Г. А. Скрипник – головний редактор  
Р. В. Забашта – заступник головного редактора  
І. І. Міщенко – відповідальний секретар  
(Тел. 278-34-54, www.sm.etnolog.org.ua)

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

**Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво.** Чис. 2 (46) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2014. – 130 с. : іл.

**ISSN 1728–6875**

*Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 6 від 22.05.2014 р.)*

*Включено до переліку фахових видань України з мистецтвознавства (Наказ ВАК України № 1-05/1 від 26 січня 2011 р.)*

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, сподади 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.*

**ISSN 1728–6875**

**© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2014**



Меленко  
1814 - 2014

◀ *Т. Шевченко*. Автопортрет. 1849. Папір, сепія

# 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 (продовження)*  
*Solomarska Olena, Horbachov Dmytro. Shevchenko as an Aesthete and Spiritual Aristocrat (part II) . . . . .* 7

- Наумова Надія, Єрмоленко Юлія. Список Григорія Честахівського малярських творів з майстерні Тараса Шевченка*  
*Naumova Nadiya, Yermolenko Yuliya. Hryhoriy Chestakhivskiy's List of Taras Shevchenko's Artistic Works from His Studio at the Academy of Fine Arts . . . . .* 34

### **ІСТОРИЯ**

History

- Ганзенко Лариса. Тератологічні мотиви в заставках та ініціалах рукописних книг галицько-волинської традиції (друга половина XI – початок XIII століття)*  
*Hanzenko Larysa. Teratological Motifs in Miniatures and Initials of the Codices of the Halychyna-Volyn Tradition (Mid- to Late XIth – Early XIIIth Centuries) . . . . .* 54

- Забашта Ростислав. Ікона «Видіння св. Євстафія Плакиди» з Плазова як пам'ятка етнокультурних зв'язків раннього Нового часу*  
*Zabashta Rostyslav. Plaziv's Icon The Vision of St. Eustace Placidus as the Monument to the Ethnocultural Relations of the Early Modern Times . . . . .* 73

- Бурковська Любов. Ікона «Богородиця Одигітрія» початку XVIII століття майстра іконостаса із церкви Святої Великомучениці Параскеви в селі Космач Івано-Франківської області*  
*Burkovska Liubov. The Early XVIIIth Century Icon Virgin Hodegetria of a Master of Iconostasis at the Church of St. Great Martyr Paraskeva in Kosmach, Ivano-Frankivsk Region . . . . .* 99

- Ходак Ірина. Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства: початковий етап діяльності (1922–1924)*  
*Khodak Iryna. The Research Department of Art Studies: The Initial Stage of Activity (1922–1924) . . . . .* 109

## **РЕЦЕНЗІЇ**

### Reviews

*Кара-Васильєва Тетяна. Рец.: Косів Р. Літургійні покрови на чашу й дискос (із каталогом творів із фігуративними зображеннями зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького) / Роксолана Косів. – К. : Майстер книг, 2013. – 208 с. : іл. – ISBN 978-966-2578-48-5*

*Kara-Vasylyeva Tetiana. Review: Kosiv R. Liturgical Veils on Chalice and Paten (Including the Catalogue of the Works Comprising the Figurative Images from the Collection of the Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv) / Roksolana Kosiv. – Kyiv: Mayster Knyh, 2013. – 208 pp. : ill. – ISBN 978-966-2578-48-5) . . . . . 126*

## **ПРО АВТОРІВ**

*Information about Authors. . . . . 128*

# До 200-ліття Тараса Шевченка

## On the Occasion of the 200<sup>th</sup> Anniversary of Birthday of Taras Shevchenko

---

УДК 821.161.2.09(092)

### ШЕВЧЕНКО ЯК ЕСТЕТ І АРИСТОКРАТ ДУХУ

#### Частина друга \*

Олена Соломарська, Дмитро Горбачов

У другій частині статті йдеться про дві повісті Тараса Шевченка, що свідчать про значне зростання його майстерності як белетриста: «Художник», «Близнецы». У них поряд з непересічною мистецькою ерудицією автора і глибинним психологізмом помітні новаторські прийоми, включно з елементами «поточу свідомості».

**Ключові слова:** ерудиція, психологічний експеримент, естетизм, іронія, мозаїчність структури, новаторство.

Во второй части статьи анализируются две повести Тараса Шевченко, свидетельствующие о значительном росте его мастерства как беллетриста: «Художник», «Близнецы». В них наряду с поразительной искусствоведческой эрудицией автора и глубоким психологизмом можно отметить новаторские приемы, вплоть до элементов «потока сознания».

**Ключевые слова:** эрудиция, психологический эксперимент, эстетизм, ирония, мозаичность структуры, новаторство.

The second part of the article is devoted to the two stories by Shevchenko, namely *The Artist* and *Twins*, which show a significant improvement in his fiction writing skills. The innovative methods including the elements of the stream of consciousness are noticed side by side with the author's outstanding artistic erudition and deep psychologism.

**Keywords:** erudition, psychological experiment, aestheticism, irony, structure

#### «Художник»

Повість Т. Шевченка – «Художник» – є цікавою насамперед за значним культурним багажем – близько 150 літературно-мистецьких посилань.

Знаменним є вже самий її початок, у якому 192 слова тексту супроводжуються аж 12 примітками з коментарями. Письменник тут не просто перераховує імена славетних голландських художників «золотого періоду», однією метафорою – «в лохмотьях начинали и кончали свое великое поприще» – окресливши одразу тяжку долю свого героя і «геніїв-художників», таким чином залучаючи його до когорти талановитих людей. Читач знайде тут також ім'я відомого історика мистецтва XVI ст.

Вазарі, а поряд із цим – роздуми про зародження протестантства, про стосунки між католицькою церквою і протестантами та економічне обґрунтування меценатства пап епохи Відродження:

«Великий Торвальдсен начал свое блестящее артистическое поприще вырезыванием орнаментов и тритонов с рыбьими хвостами для тупоносых копенгагенских кораблей. Герой мой тоже, хотя и не так блестящее, но тем не менее артистическое поприще начал растиранием охры и мумии в жерновах и крашеньем полов, крыш и заборов. Безотрадное, безнадежное начинание. Да и много ли вас, счастливых гениев-художников, которые иначе начинали? Весьма и весьма немного.

---

\* Продовження статті. Першу частину див.: Студії мистецтвознавчі. – 2013. – Чис. 1/2. – С. 7–13. Продовження – у чис. 4 за 2014 рік.

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

В Голландии, например, во время самого блестящего золотого ее периода, Остаде, Бергем, Теньер и целая толпа знаменитых художников (кроме Рубенса и Ван-Дейка) в лохмотьях начинали и кончали свое великое поприще. Несправедливо было бы указывать на одну только меркантильную Голландию. Разверните Вазари и там увидите то же самое, если не хуже. Я говорю потому хуже, что тогда даже политика наместников святого Петра требовала изящной декорации для ослепления толпы и затмения еретического учения Виклефа и Гуса, уже начинавшего воспитывать неустрашимого доминиканца Лютера. И тогда, говорю, когда Лев X и Леон II спохватились и сыпали золото встречному и поперечному маляру и каменщику, и в то золотое время умирали великие художники с голоду, как, например, Корреджио и Цампиери. И так случилось (к несчастью, весьма нередко) всегда и везде, куда только проникало божественное животворящее искусство!».

Загальноновизнано, що головний герой повісті – художник – і є сам Шевченко. Звичайно, розповідь із самого початку не є суто автобіографічною. Адже хлопець, що його оповідач зустрічає в петербурзькому Літньому Саду, є років на п'ять молодший за прототип. Сам же оповідач, як вважається, художник Сошенко, увібрав у себе багато рис самого Шевченка. Це можна підтвердити, порівнявши міркування оповідача в «Художнику» з ліричним відступом з іншої повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали»:

«В истинно художественном произведении есть что-то обаятельное, прекраснее самой природы, – это возвышенная душа художника, это божественное творчество. Зато бывают и в природе такие чудные явления, перед которыми поэт-художник падает ниц и только благодарит творца за сладкие, душу чарующие мгновения» («Художник»).

«Какая же непостижимая божественная тайна сокрыта в этом деле руки человека, в этом божественном искусстве? Творчеством называется эта великая тайна, и ... завидный жребий великого поэта, великого художника» («Прогулка»).

Як і в інших оповідях, вісь «простір-час» поглиблюється за допомогою епістолярних засобів: більшу частину повісті складають листи, писані молодим художником своєму alter ego. А це дозволяє ввести друге «я» – відправника листів. Натомість ближче до кінця повісті з'являються листи від іншого персонажа, від художника Михайлова, приятеля самого Тараса Григоровича. Але дивовижне, сказати б навіть моторошне, відбувається у фіналі: Шевченко «вбиває» молодого художника, тобто майже самого себе, провівши його перед тим через нестерпні страждання гострих нападів божевілля. Знаменно, що й у цьому жахливому стані той залишається у світі мистецтва:

«Я, не простясь с Михайловым, взял извозчика и отправился в больницу Всех скорбящих. Меня к нему не пустили, потому что он был в припадке бешенства. На другой день я его увидел, и если бы не сказал мне смотритель что № такой-то – художник N. N., то сам бы я никогда его не узнал – так страшно изменило его безумие. Он меня, разумеется, тоже не узнал, принял меня за какого-то римлянина с рисунка Пинелли, захохотал и отошел от решетчатых дверей».

#### «Близнецы»

Повість «Близнецы» – це найбільш досконалий у художньому плані й одночасно найзагадковіший твір Шевченка. У цій повісті автор вдається до досить незвичного на той час літературного і психолого-соціологічного експерименту, одночасно розкриваючи, або, точніше, злегка прочиняючи потаємні сторони власної душі. Випередивши на 30 років Стивенсона з його ідеєю змалювання роздвоєння особистості в постатях Джеккіла і Хайда, Шевченко досліджує майже на фізіологічному рівні, наскільки далеко можуть розійтися характери двох близнюків, що виховувалися в однакових умовах до певного часу, але чії долі потім розійшлися через незалежні від них обставини. Якщо, скажімо, у повістях «Наймичка», «Варнак», «Музикант» та інших безумовно негативними персонажами виступають або офіцери-«москалі», або

зіпсовані представники аристократичних верств, що традиційно звинувачуються у всіх нещастях, особливо нещастях молоді жінки, то в «Близнецах» усе інакше. Автор тут детально досліджує безумовно симпатичне йому середовище дрібнопомісного дворянства, не протиставляючи і не зіштовхуючи представників різних соціальних верств.

Змальовуючи історію морального падіння одного з братів-близнюків, Шевченко безпосередньо пов'язує цей процес, з одного боку, із впливом армійського середовища, до якого той потрапляє, а з другого, – з браком культурних інтересів. Для Шевченка культурний вакуум означає вмирання духу і паралельно поступове виродження всіх позитивних якостей людини. Можна з певністю твердити, що саме в такому ракурсі ця проблема ніколи не розглядалася у світовій літературі. Ідея просвітництва неодноразово виникає в «Близнецах», як у серйозному ракурсі, так і іронічно-пародійно, як-от у вступі до повісті.

Проте іронія, якою просякнутий вступ, є дуже неоднозначною. Автор начебто виступає і як адепт просвітництва, і як «патріот», і одночасно безжалісно висміює обидві ідеї, доводячи їх до абсурду.

«Всему просвещенному миру известно и переизвестно, что понедельник – день критический или просто тяжелый день и что в понедельник всякий более или менее образованный человек не предпримет ничего важного».

Одразу ж виникає парадокс: замість того, аби забобонність віднести на рахунок невігластва, автор робить її ознакою освіченості, до того ж під орудою незаперечної, ба навіть абсолютної істини: «всему просвещенному миру», «всякий более или менее образованный человек» У чому причина? Відповідь на це іде далі:

«Да и в самом деле, если мы из-за презренного серебряника надругаемся над священными преданиями старины, что же тогда с нами будет? И выйдет какой-нибудь француз или, чего боже сохрани, какой-нибудь куций немец, а о типе или, так сказать, о физиономии национальной и помину не будет. А по-моему, нация без

собственной, ей только принадлежащей, характеризующей черты, похожа просто на кисель, и самый безвкусный кисель».

Тут читач тієї пори, безумовно, убачав недвозначний натяк на ідеї слов'янофільства, а вживані автором займенники «ми» і «я» начебто дають підстави зарахувати Шевченка до цього табору. Після тези за всіма правилами логіки йде антитеза:

«Но увы! Не так думают прочие. Например, наше военное сословие далеко отстало от современников по пути просвещения. Они, например, не веруют вовсе в понедельник и легкомысленно называют этот священный завет отцов и дедов наших бабьими бреднями. Боже мой, Боже, вот до чего мы дожили».

Поняття освіченості знову підкреслено пародійно пов'язується із забобонами, яким нібито протиставляється «відсталій» військовий стан. Але що ж це за освіта? Суть її розкривається в посиланні на «Письмовник» знаменитого Курганова з наступним зауваженням: «еще древние халдейские маги и звездочеты, а за ними и последователи учения Зороастрова неукошенно верили в критичность понедельника».

Отже, це, безумовно, пародія, до речі, з висміюванням популярного і дотепер бажання будь-яку химерну ідею обґрунтувати посиланням на старовину, на містичні вчення тощо. Та ось яким чином антитеза спростовує тезу:

«Так вот, поди, толкуй ты с беспардонной военщиною. Военный, вполне военный человек, – он лучше загнет лишний угол или возьмет у жида лишнюю бутылку самодельного рому, так называемого клоповика, чем выпишет мудрую книгу какую-нибудь, хоть, например, “Ключ к таинствам природы” Эккартсгаузена с прекрасными рисунками знаменитого нашего Егорова. Так где там тебе, и слушать не хотят».

Тут стільки деталей, що характеризують самого Шевченка: і його безумовна обізнаність з усіма видами сучасної йому літератури, навіть тієї, яку він так гостро висміює, і використання прийому алюзії, – беручи на сміх військових, яких у нього були всі підстави не любити, він одночасно

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

робить їх носіями передової ідеології, адже саме вони нібито не є забобонними, тобто протистоять модним на ту пору містичним течіям, але ж як протистоять: через карти та пияцтво – утворюється якесь замкнене коло, парадокс, що його так полюбляє автор. Але й тут естет у письменникові бере гору над сатириком, коли він зі справжнім замилюванням говорить про прекрасні ілюстрації художника Єгорова.

Тим часом уперте зведення поняття освіченості до забобонності і містицизму, що таким чином «урівнюються у правах», та безпосереднє пов'язання гротескного і начебто безладного переліку «мудрих книжок», від «Письмовника» російського автора Курганова до містичного твору німця Еккартсгаузена, із пишномовним: «священный завет отцов и дедов наших», є прямим натяком на тогочасну ідеологічну боротьбу «западників» і «слов'янофілів» і фактичне засудження обох течій. Чи не цим почасти пояснюється вперте небажання найближчого оточення Шевченка: Аксакова, Куліша, Костомарова та інших друкувати його повісті? Але тільки почасти, бо, здається, основною причиною було нерозуміння ними, попри всю їхню прихильність до Шевченка-поета, усієї глибини іронії Шевченка-прозаїка і насамперед тих ознак модернізму, що ними насичені його повісті, і, можливо, найдужче повість «Близнецы». Позаяк саме ці елементи можуть цікавити сучасного читача, ми намагатимемося звертати на них найбільшу увагу.

Після відвертого кепкування над усім на перших сторінках своєї повісті Шевченко не менш глузливо повідомляє, звертаючись безпосередньо до читача:

«Я все это речь веду к тому, терпеливый читатель, что, поругавши освященные многими и премногими годами верования предков наших, именно в понедельник рано утром из уездного города П., и губернии тоже П., выступил в поход не то гусарский, не то уланский полк, не помню хорошенько».

Кпини над удаваною святістю вірувань предків зводяться до абсолютно незначущої на перший погляд події, що обростає такими самими незначущими деталями,

сміслові навантаження яких полягає в підкресленні удавано наївної, простацької натури оповідача:

«Помню только, что сбор в трубу трубили, поэтому и надо думать, что полк был кавалерийский, а если б был пехотный, то сбор били бы в барабан».

Під наївністю оповіді криється досконала обізнаність автора з армійськими правилами, так що складається враження, що, може, оповідачем саме й виступає військовий. Але й це враження є скороминущим.

Як уже мовилося, характерною ознакою повісті є поліфонія, багатоголосся, множинність «я» без чіткого розмежування між різними іпостасями, тобто передвістя «потому свідомості», що стане модним лише у ХХ ст.

Змальовуючи багаторазово описані в російській літературі картини прощання жінок з полком, що полишає місто, Шевченко не може стриматися від пародіювання штампів сучасних йому сентиментальних романів (які й зараз з успіхом побутують у так званих «жіночих романах»):

«А когда полк благополучно переправился, то и они, поплакавши немного, тоже переправились через Днепр и разбрелися по великому городу Киеву и скрыли свои преступления и стыд в глухих притонах всякого разврата.

Таковы результаты продолжительной стоянки самого благовоспитанного полка».

Як і годиться, основний результат цього – це поява через певний термін незаконнонароджених дітей, у цій повісті близнюків, яких їхня мати підкидає на подвір'я бездітного немолодого подружжя, що вже полишило надію мати дітей.

Надзвичайно кумедною через поєднання урочисто піднесеного стилю з канцеляритом та з побутовими деталями є сцена віднайдіння близнюків подружжям Сокирів:

«На другой день поутру рано, т. е. во вторник, вышла пани Прасковья Тарасовна Сокириха покормить собственноручно всякую живность, как-то: цесарок, гусей, кур и т. д., а голубей будет довольствоваться уже сам пан сотник Никифор Федорович Сокира. Представьте же ее ужас, когда

она, виходя на ганок, т. е. на крыльцо, из покоев, увидела около ганку серую свитку, шевелящуюся, как будто бы живую».

Далі Шевченко дуже яскраво кількома штрихами змальовує стосунки між чоловіком і жінкою в українському селі, які, безумовно, мали присмак матріархату, і з тонким гумором, але вже без гіркоти, подає деякі риси українського чоловічого характеру, що ввійшли в прислів'я: незворушний спокій, небажання порушувати звичний триб життя в найнезвичніших ситуаціях – на відміну від жіночої цікавості, а також «підкаблучність», схильність перекладати важливі рішення на жінку.

«– Посмотри, посмотри, мой голубе, что это у нас делается, – говорит испуганная Прасковья Тарасовна.

– Что же тут у нас делается? Я ничего не вижу, – говорит Никифор Федорович.

– А свитка, разве не видишь?

– Вижу свитку.

– А разве не видишь, что она шевелится, как будто живая?

– Вижу, так что ж, пускай себе шевелится, Бог с нею.

– Каменный ты человек, разве не надо посмотреть, отчего она шевелится, а?

– Ну так посмотри, коли тебе хочется.

– А тебе не хочется?

– Нет.

– Так вот же посмотри ты прежде, а потом и я посмотрю.

– Хорошо».

Навіть довжина фраз, що їх вимовляють чоловік і жінка дуже промовисто свідчить про характер кожного з них.

Епізод знайдення двох малюків, що є великою радістю для бездітної пари, також пересипаний гумористичними деталями:

«Вот видишь, недаром я видела во сне двух маленьких телят. Я тебе говорила, что что-нибудь, а непременно да случится», – так коментує щаслива Параска цю подію, ніби повертаючи читача до початку твору, до напівсерйозних, напівжартівливих роздумів автора щодо ролі прикмет у житті українського народу. І знову постає питання: якщо все ж таки прикмети справджуються, то, може, весь попередній сарказм автора не є серйозним? Оце один з

тих випадків, коли читачеві дуже важко розрізнити, чи автор глузує з нього, чи ні.

Так само, як і в інших своїх повістях, приміром у «Музиканті», Шевченко майстерно переходить від мови автора до невластивої мови, підкреслюючи це вкрапленням українізмів до оповіді нібито від третьої особи:

Проілюструймо це аналізом наступного абзацу: 1. «Они, бедные, долго и усердно молились Богу и надеялись, наконец, надеяться перестали» – ці слова є звичним коментарем подій від автора, за яким без усякого переходу йде відтворення мови персонажів: 2. «Они уже думали, сердечные, хоть бы чужое дитя воспитать за свое – так что же будешь делать?» 3. «Хоть и есть бедные сироты, так добрые люди разбирают, а им не дают потому что они, видите, паны, а с паныча, говорят они, добра не будет».

Тут годиться говорити навіть не лише про невластиво-пряму мову, а й про поліфонію: адже спочатку (1) говорить сам автор, потім (2) вступають одразу обидва персонажі, разом з оповідачем, якому належить оціночне слово «сердечные», тоді як відгомін їхньої мови ми чуємо в українізмі «вже», а наприкінці (3) ще й втручаються так звані «добрі люди». Чи багато було в середині XIX ст. літераторів, які б не лише так майстерно володіли стилістикою оповіді, але й так органічно, що аж непомітно на перший погляд, вводили б абсолютно новаторські прийоми?

Наведемо ще один модерністський за стилістикою пасаж, де Саватій розповідає, як він навчився грати на скрипці.

«Савватий рассказал ему, что он случайно встретил в Киеве, по правде сказать, на Крестах, нищего старика-скрипача, так играющего, что у меня волосы дыбом становились. Я познакомился с ним, просил его заходить ко мне, и он выучил меня не только играть на скрипке, но чувствовать и понимать музыку!».

Розповідь починається від третьої особи, та в тій самій фразі стикається з першою. Такого ґатунку фрази вважалися абсолютно новаторськими у французькому «новому романі» 60-х років двадцятого століття, так, у «Планетарії» Наталі Саррот

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

можна знайти дещо подібне, але й вона не наважується сполучити в одному реченні такий абсолютно несподіваний перехід від авторської мови до мови персонажа без жодної формальної розмежованості (адже «он» і «я» тут є та сама особа), тоді як Шевченко це зробив більше як за сто років до появи «нового роману».

А потім автор використовує свій улюблений прийом «опису від супротивного» чи то фальшивого заперечення, тобто стверджуючи, що щось не заслуговує на опис, одразу ж починає робити протилежне. Тут, звісно, можна було б згадати Гоголя з його знаменитим: «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи!». Але ж у Гоголя заперечення стосується читача, якому належить засвоїти невідомий йому факт, тоді як Шевченко використовує прийом, який схематично можна зобразити так: А або вже описано, або воно не заслуговує на увагу, або ж подається ще якась «серйозна» причина відмови – тому я не буду описувати А, яке є таким-то. І далі йде детальний опис того самого А:

«Для краткости этой истории не нужно было б описывать со всеми подробностями ни хутора, ниже его мирных обитателей, тем более что история сия весьма мало, так сказать, мимоходом их касается. Настоящие же мои герои вчера только увидели свет Божий. Так что же, спрашиваю я вас, можно сказать интересного о них сегодня? А потому-то я, подумавши хорошенько, и решился описать и хутор, и его мирных обитателей».

Використовує Шевченко й інший наближений стилістичний прийом – ствердження через заперечення:

«Не было другой такой ночи в моей жизни, да, верно, и не будет. Долго беседовали мы с ним о разных предметах и случайно коснулись моей слабой струны, народных наших песен. Ни один профессор словесности в мире не прочитывал так своей лекции о значении, влиянии и достоинстве народных песен».

Така сама схильність до діалектики простежується і на рівні змісту, – висунувши постулат про роль виховання в житті людини: «детство, проведенное на лоне бо-

жественной природы и на лоне любящей прекрасной матери и христианина отца – такие прекрасные впечатления необоримой стеною станут вокруг человека и защитят его на дороге жизни от всех мерзостей коловратного света» – Шевченко як справжній науковець не бере його за аксіому, яку вистачить лише проілюструвати належними прикладами, як то, мабуть, і зробив би будь-який письменник-сентименталіст, а прагне дослідити, наскільки цей постулат є достовірним. Сам він про це так пише: «Посмотрим, в какой степени можно верить сей непреложной истине». У повній мірі залишаючись вірним своїй творчій настанові: ніщо, навіть незаперечну істину, не брати на віру, а піддавати критичному аналізу, він урешті-решт робить дуже неоднозначні висновки щодо людської природи, з безсторонністю експериментатора аналізуючи поступову зміну фактично однакових особистостей під впливом реальних обставин життя. Такий науково-дослідний, сказати б, підхід до особистості підтримує також присутній у повісті, поруч із вигаданими персонажами, цілком реальний автор «Енеїди» Іван Петрович Котляревський, який пише у своєму листі до Сокирів, «что нет худа без добра, что от различного их воспитания выйдет психический опыт, который и покажет, какая произойти может разница от воспитания между двумя субъектами, совершенно одинаково организованными». Слід зауважити, що лист Котляревського автор подає з такою ремаркою оповідача:

«Но так как письмо было написано помалороссийски, что не всякий поймет, а другой и понял бы, так уст своих марать не захочет мужицкими словами, а потому я расскажу только содержание письма, отчего повесть моя мизерная много потеряет».

Мимоволі спадає на думку лист Тетяни до Онегіна, який вона пише французькою мовою і який поет нібито перекладає російською. Проте тут картина протилежна: якщо французька мова за часів Пушкіна була мовою аристократів, а російська – мовою простолюдинів, то тут уже російська мова виступає як ознака «аристократичності», а той факт, що саме Шевченко «перекладає» на «панську» мову слова Котлярев-

ського, автора перелицьованої «Енеїди» і, безумовно, дуже освіченої людини, ще посилює елемент інтелектуальної гри, що є яскравою рисою цієї повісті.

Після першого вступу до повісті хід її уривається, і автор ніби починає все спочатку, пояснивши це своїм небажанням бути оригінальним, парадоксально обґрунтовуючи заявлену ідею:

«Чтобы избежать оригинальности, которую так любят щегольнуть юные повествователи наших дней и которые, возлюбив всем сердцем и все помышлением французские уродливые повествования, наперерыв подражают им и в простоте юного, и уже отчасти растерзанного сердца верят, что они оригинальнее самого полубога А. Дюма (блаженны верующие!), я же, неверующий Фома, начну старыми словесы повествование мое тако».

Отож, з одного боку, парадоксальне пояснення прагнення оригінальності з боку молодих літераторів через сліпе наслідування модних французьких зразків, а з другого – пряма цитата «Повісті о полку Ігоревім», тобто визивне повернення до традицій, до «джерел». Та це знов-таки гра, знов удаване відмежування від заявленого на початку повісті «нового» погляду на життя і літературу, вільного від старих канонів. Така демонстративна відмова від логічно послідовного опису подій є наскрізною, а експеримент над людською психологією, заявлений абсолютно недвозначно, перетворюється на експеримент над читачем. Бо й справді далі автор начебто повертається до класичних канонів і робить розлогий історичний відступ, у якому подає відомості з історії, пов'язані з місцем подій, починаючи від злочину «бешеного честолюбца, окаянного Святополка», що зарізав «родного праведного брата свого Глеба» (дуже промовиста деталь у контексті подальшого розгортання оповіді про двох братів!), і аж до епохи Богдана Хмельницького, не поминаючи не лише чудового опису пейзажу, але й чимало архітектурно-етнографічних деталей. Як завжди, Шевченко не може мислити лише українськими реаліями, йому органічно притаманний універсальний погляд як на життя, так і на

мистецтво, тому і в цьому майже літописному описі місцевості, він не проминає зауважити «чистый Рюисдалевский пейзаж» та помилуватися соборним храмом «прекрасной, грациозной, полурукоко, полувизантийской архитектуры».

Пародійно імітуючи й далі класичні літературні зразки, Шевченко розпочинає опис «геральдического дуба» – родоводу дому Сокири, де також не уникає підкреслено гротескних деталей:

«Вскоре начали себулдинцев обращать в регулярные войска, чему не мало сопротивлялся и майор Сокира, за что с прочими супротивниками и был казнен в четырех городах, на четырех площадях в один день».

Ця пародійна однина замість множини перетворює спершу об'єктивну розповідь на гінйоль, чому активно сприяє й завершальна фраза цієї псевдохроніки:

«Так трагически кончил свою карьеру насадитель родословного дуба дома Сокиры – Карпо Сокира, голштинец».

Пародію на літераторські псевдопатріотичні штампи бачимо і в подальшому описі життя його сина Федора Сокири:

«Когда кровавые события пришли к желанному концу и зубастого французского зверя заперли в аглицкую конуру, то и наше славное воинство разбрелось по хуторам и селам и, сложа доспехи бранные, взялося за плуги и рала».

Принцип парадоксального зображення дійсності в Шевченка завше є структурованим і легко підлягає формалізації. Розгляньмо, наприклад, такий пасаж:

«Юный Федор Сокира, оставшийся единственным наследником прав и состояний отца и единственным сыном чадолюбивой матери, оказался порядочным мальчиком, несмотря на заботливость нежной матери. Он изрядно выучился читать печать церковную и гражданскую, письму и благозвучному церковному пению, и всему этому выучил его добронравный соборный дьяк Степан Перепельца, невзирая на все увещания нежнейшей матери».

Звернімо увагу на характеристику персонажів: «Мать – чадолюбивая, нежная, нежнейшая»; «сын – порядочный».

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Здавалося б, друге має бути логічним наслідком першого. А тепер прослідкуймо, як ці елементи пов'язані між собою – син стає гарною людиною не завдяки, а наперекір – незважаючи на зусилля, здавалося б, зразкової матері.

Таким чином, і цей висновок є системним і стосується усієї белетристики Шевченка – іронія є формоутворювальною текстовою складовою його повістей.

Досягається цей ефект, здебільшого, відштовхуванням від супротивного, що, до речі, і є основною характеристикою іронії як тропу, але в Шевченка він виступає лейтмотивом авторської оповіді: здається, у жодного письменника не можна зустріти такої величезної кількості дієслів у заперечній формі:

«Если не можешь ты говорить о ближнем доброго, то о худом его не говори – евангельское правило, но увы! Не всегда удобоприменимо в жизни нашей, исполненной греха и клеветы. Мне же, как ретивому поклоннику святой правды, необходимо сказать несколько слов о матери юного Сокиры, таких, что хоть бы и не говорить. Добрая слава для нас свята, но для женщины и тем паче; она же, к несчастью, не пользовалась доброю славой на всю область Переяславскую».

У цьому характерному прикладі має місце послідовне заперечення і не менш послідовне його зняття автором – своєрідне «заперечення заперечення», а також зіткнення двох слів одного семантичного ряду – «євангеліє» та «свята правда», – які в іронічно пародійному контексті стають антонімами.

Саме оповідання практично ніколи не є нейтральним, авторське «я», безумовно, є домінантою, а персонажі, не втрачаючи своєї індивідуальності, все ж значною мірою слугують для ілюстрації авторських думок і переживань.

Послідовний аналіз повісті дозволяє виявити ще один, уже згаданий нами, наскрізний стилістичний прийом, який полягає в перемішуванні подій вигаданих і реальних, літературних персонажів і історичних осіб, а це так само вписується в загальну творчу настанову – балансування на межі реаль-

ного і віртуального, серйозного і комічного (часто трагікомічного). Шевченко у своїй прозі залишається поетом (тут можна, до речі, пригадати прозу Поля Верлена, що має такі самі якості), він не розмежує автора і персонажів, кожний персонаж – це частина самого автора. У Шевченка дуже яскраво виражений принцип «відчуження», він не ховає тих мотузок, що він на них водить своїх персонажів, які повністю підкоряються його волі – тобто, поруч із поетичною прозою, традиційною для поетів усіх часів, Шевченко подає зразок нової, «інтелектуально-авангардистської» прози, дивлячись на створений ним самим простір через іронічну призму, утім, крім одного випадку, а саме тоді, коли він викладає свої естетичні погляди.

І під цим оглядом слід детальніше зупинитися на образі Никифора Сокири, що є справді ідеальним, вимріяним самим Шевченком образом сільського інтелігента-філософа:

«Заметья вскоре понятливость и добронравие в мальчике, отец Григорий начал его учить, кроме славянского, еще трем языкам: еврейскому, греческому и римскому. Он, вероятно, предполагал из него сделать доктора, по крайней мере, любознудрия, сиречь философии. Но юноша, не подозревая великих планов своего великого учителя, подвизался себе втихомолку и на десятом году возраста бегло читал Давида, Гомера и Горация, а на одиннадцатом году поздравил своего наставника на всех четырех языках, прочитавши ему вирши, написанные в Киевской духовной академии в честь митрополита киевского Серапиона на четырех языках.

На пятнадцатом году своего возраста он начал учиться у своего учителя музыке».

Музиці він навчається не будь у кого, а в самого Сковороди:

«Сокира молодой, действительно, делал большие успехи в познании музыки, если принять в соображение истинно философскую небрежность преподавателя. Мистик-философ, бывало, наденет на себя серую свитку, накроет голову соломенным брилем, флейту в руку, и марш куда глаза глядят, а верный спутник его за ним. Бывало,

зайдет в Березань, в 30 верстах от Переяслава, по дороге зайдет на древнюю высокую могилу, называемую Выбла, и зайдет на могилу единственно за вдохновением, и, почерпнувши из недр ее малую толику сего, богам единым свойственного дара, спешит делиться сиею благодатью с другом своим Якимом Лукашевичем в Березани. Проживя неделю у друга, идет навестить другого, а там третьего, а через месяц, смотришь, он уже в Киеве: сидит с другом своим Иваном Левандою на скамеечке у ворот и читает импровизированную диссертацию о связи души человеческой с светилами небесными, а вития наш знаменитый, независимо от дружней диссертации, готовит к следующему воскресенью проповедь».

Тут Шевченко, у звичній для нього манері поєднує точний опис місцевості, властивий йому як етнографу, введення реальних персонажів – поряд зі Сковородою постає відомий церковний оратор Іван Леванда – з іронічно-поблажливим тоном пересиченого інтелігента, якому добре відомі чудасії містиків-філософів, починаючи ще з часів Древньої Греції, і який розповідає про це з симпатією, але й трохи глузливо.

Аж ось розпочинається війна з Наполеоном:

«Наконец, разрешился от бремени своими чудовищами-чадами страшный 1812 год. Как жертва всесожжения вспыхнула святая белокаменная, и из конца в конец по всему царству раздался клич, чтобы выходили и стар и млад заливать вражескою кровью великий пожар московский.

Достиг этот судорожный клич и до пределов нашей мирной Украины. Зашевелилась она, моя родная маты; зашевелилось охочекомонное и охочепешее ополчение малороссийское».

Слід звернути увагу, що тут «високий стиль» уже не є приводом для пародії, автор говорить своїм голосом, підкреслюючи власну заангажованість українізмом: Україна – «моя родная маты».

Як ідеальний герой, Н. Сокира, звісно ж, записується до війська і разом зі своїм полком під проводом реального підполковника Свічки виступає «из славного города Пирятина на супротивного галла и на двадесят

язык». І тут слов'янізми не мають пародійного характеру.

Після щасливого повернення на свій хутір, Никифор Сокира влаштовує там щось на зразок Телемської обителі, як у Рабле: перевозить туди отриману в спадок від свого вчителя бібліотеку, що включає рідкісні видання древніх класиків, скрипку та гусли, заводить пасіку і, нарешті, одружується з дочкою «небогатого панка», з якою і живе в повній гармонії все своє життя. Після читання повістей Шевченка мимоволі спадає на думку, що він продовжив лінію «Старосвітських поміщиків» М. Гоголя, подавши свій варіант «Філемона і Бавкіди», започаткований його земляком.

Змальовуючи образ молодої дружини Никифора Сокири, Шевченко знов-таки не втрачає можливості взяти на кпини деякі сталі традиції виховання дівчат з «благородних сімей»:

«Ей, бедной, удалось прошедшее лето погостить месяц у своих богатых родственниц в местечке Оглаве, а родственницы эти только что возвратились из Киева или, лучше сказать, из какого-то киевского пансиона и были чрезвычайно образованы. Тут-то она, бедная, и пошатнулась: от них-то она узнала, что грамоте их учат не для одного молитвенника, а еще кое для чего, и что высшее блаженство благовоспитанной барышни – это носить лиф как можно выше и обворожать кавалеров. А песен-то, песен каких восхитительных она у них позанялась – и как “стонет голубок” и как “дуб той при долине как рекрут на часах”, и как “пастушка купается в прозрачных струях” и как “закричала ах! увидевши нескромного пастуха” и даже “о Фалилей, о Фалилей” и то выучила. Да и как же было не выучиться от таких образованных барышень!».

Цій так званій освіченості, від якої глузливий опис не залишає каменя на камені, Шевченко протиставляє культуру народної пісні, до якої ненав'язливо, з тактом справжнього педагога навертає її чоловік:

«И он медленно раскрывал гусли и, тихо аккомпанируя на них, пел своим чарующим тенором с самым глубоким чувством:

Не ходи, Грицю, на ті вечорниці...

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

И когда кончал песню, то жена падала в его объятия и заливалася горчайшими слезами, а он тогда говорил ей, целуя:

– Вот это настоящая модная песня.

Так он ее мало-помалу и совсем отстранил от современного просвещения, а о богатых образованных родственницах и о их модных песнях с тех пор и помину не было».

Шевченко дуже майстерно «ліпить» своїх персонажів не лише через їхні вчинки, емоції, а й через їхню мову. Так, мова Никифора Федоровича – це російська мова інтелігентної освіченої людини, він уміє вести оповідь, абсолютно літературно висловлювати свої думки і переповідати слова своїх співбесідників, тоді як його дружина не лише говорить суржилом, а й, розповідаючи про якусь подію, представляє це так, як роблять малоосвічені люди – здебільшого через діалог, через відтворення прямої мови:

«Пока Никифор Федорович закусывали, я с дитыми вышла из брички та и хожу себе по базару; только смотрю, на базаре стоит какой-то круглый будынок, и столбы кругом, кругом. Меня диты и спрашивают: – Маменька, что это такое? – Я и говорю: – Ей-Богу, деточки, не знаю, надо будет спросить кого-нибудь. – Смотрю, на наше счастье, идет какая-то молодыця. Я и кричу ей: – Молодыце! а йды, – говорю, – сюда! – Она подошла. – Скажи, голубко, что это у вас там на базаре стоит? – Вона и говорить: – Церковь. – Церковь, – думаю собі, – чи не дурять вона нас? – Только смотрю – и крест наверху, на круглой крыше».

Не може не дивувати, наскільки тонко автор відчуває всі відтінки як рідного, так і російського слова, як уміло він їх комбінує. Звернімо увагу, що освічені діточки звертаються до матері чистою російською мовою, та й вона їм відповідає так само, та ледь змінюється реєстр і жінка починає говорити неконтрольовано, як вона одразу ж переходить на рідну мову.

Слід відзначити, що образ Никифора Сокири змальований автором з великою стриманістю, без сентиментальності. Вкладено і його соціальну програму:

«Осмотревши сначала свою дедовищу, он по долгом размышлении решил,

что пахотную землю надо отдать с половины сулиминским козакам. При хуторе крестьян не имелось. Он, правда, и рад был, что не имелось. (Он смотрел на этот класс нашего народонаселения истинным филантропом).

Пасикой своєю он отстранил от себя всякое корыстное и необходимое соприкосновение с людьми, а с тем вместе и все пошное и низкое».

Наскільки ж ця програма далека від воїнничого запалу «Гайдамаків» та багатьох інших поезій Кобзаря!

А ось нарешті і справжній авторський відступ, де вже немає місця іронії, де Шевченко сповідується у своєму прагненні до щастя, розкриває своє бачення його:

«Счастливым, стократ счастливым человек, умевший отстранить от себя все недостойное человека и довольствоваться только благом, приобретенным собственными трудами.

Такой счастливец был и Никифор Сокира».

Здається, ніде інде Шевченко не розкриває з такою повнотою свої потаємні мрії й ідеали, як у цій повісті. Але його ідеал не «людина від сохи», не неосвічений селянин, а самодостатній господар, який не цурається мати прислугу, але поважає її людську гідність.

Недарма Шевченко вкладає до рук Никифора Сокири поему «Георгіки» Віргілія, присвячену господарюванню на землі, недарма також він підкреслює виняткову скромність персонажа, знов-таки через заперечення:

«Ни одна душа во всем Переяславе не знала, что старый пасичник читал в подлиннике Виргилия, Гомера и Давида. Примерная, удивительная скромность! Я сам, будучи его хорошим приятелем, часто гостил у него по несколько дней и, кроме летописи Конисского, не видал даже бердичевского календаря в доме. Видел только дубовый шкаф в комнате, и больше ничего».

До безумовно позитивних якостей Никифора Сокири, а негативних у нього, здається, і немає, належить також його глибока релігійність. Але навіть і тут Шевченко ставить естетику щонайменше на одну дошку, якщо не вище за офіційну обрядовість:

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

«Каждое воскресенье и каждый праздник он ездил к обедне с женою в соборный храм Благовещенья. Вместе с прекрасной, гармонической архитектурой храма на него действовало и пение семинаристов. Но когда поставили в храме новый иконостас, гармония архитектуры исчезла, и он стал ездить к обедне в Успенскую церковь, в ту самую, в которой в 1654 году генваря 8 дал присягу Зиновий Богдан Хмельницкий со всякого чина народом на верность московскому царю Алексею Михайловичу. Но когда, возобновляя исторический памятник этот, из шести куполов уничтожили пять экономии ради, то он стал ездить к Покрову».

Ці блукання Никифора Сокири від однієї церкви до другої й третьої, що пояснюються суто естетичними міркуваннями, є знаковими для автора, і як тут не пригадати естетичне кредо іншого поета, зовсім іншого спрямування й долі: «Про музику лиш треба дбати» (П. Верлен). Урешті-решт, хіба ж не належить також і Шевченко до кола «проклятих поетів», у широкому розумінні цього слова?

Звертає на себе увагу також «канцелярит» – бюрократично-архаїчний стиль, що пародіює державні укази. Шевченко створює підтекст шляхом зіткнення нарочито урочистої офіційної формули – «в 1654 году генваря 8 дал присягу Зиновий Богдан Хмельницкий со всякого чина народом на верность московскому царю Алексею Михайловичу» – з її катастрофічними наслідками: «из шести куполов уничтожили пять экономии ради».

Тезу про те, що іронія разом із «фальшивим запереченням» є наскрізним стилістичним прийомом, можна проілюструвати, звернувшись до того, як автор змальовує портрети маленьких близнюків:

«Об этих детях, как о будущих героях моего сказания, я должен бы попространнее о них распространиться, но я не знаю, что можно сказать особенного о пятилетних детях. Дети, как и вообще дети: хорошенькие, полненькие, румяные, как недоспелая черешня, и больше ничего. Разве только, что они похожи друг на друга как две черешневые едва зарумянившиеся ягоды. А больше ничего».

Не лише суть, а й самий стиль опису є відверто глузливим. Навмисні тавтології: «попространнее распространиться», «недоспелая черешня», «две черешневые едва зарумянившиеся ягоды» – з одного боку, і – «не знаю, что можно сказать» та двічі: «и больше ничего, а больше ничего» – з другого боку, нагадують Хармса, або ж Майка Йогансена.

Після яскравого зображення патріархально-інтелектуальної атмосфери, у якій пройшло раннє дитинство обох найд, Зосі і Ваті, Шевченко переходить до опису їхніх характеристик і тут одразу ж знаходить дуже точний психологічний штрих: не майбутній ерудит і вчений Ватя першим виявляє бажання вчитися, а його брат, майбутній гульвіса і злодій:

«В это время дети подбежали к крыльцу, и Карл Осипович, лаская их, спросил:

– Ну что ты, Зося, хочешь грамоте учиться?

Зося бойко сказал:

– Хочу.

– А ты, Ватя, тоже хочешь учиться грамоте?

– Тоже хочу, – отвечал запинаясь Ватя».

Але не все так просто із самим автором. Розписуючи достоїнства науки, він не може втриматися, щоб не підпустити якусь шпильку, не порушити «благостну» атмосферу суцільного позитиву:

«Каково же было их удивление, когда она развернула дощечки и там они увидели зеленые толстые листы бумаги, испещренные красными и черными чернилами. Радости и удивлению их не было конца. Невинные создания! Не знаете вы, какое зло затаено в этих разноцветных каракулях! Это источник ваших слез, величайший враг вашей детской и сладкой свободы, словом – это букварь».

Знаючи, наскільки сам Шевченко поцінував освіту, розумієш, що і цей відступ не можна брати на віру, тобто, знову на перший план виступає умовність розповіді, майстерна гра словами, деяка відчуженість автора від слова навіть тоді, коли він начебто виступає безпосередньо від власного імені. Але й це не є абсолют. Ми вже бачили, що в повісті є епізоди, де автор го-

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ворить, безумовно, від власної особи, без усякої іронії, і з них найбільш зворушливим є той, де Шевченко спочатку виступає як етнограф:

«Ночь перед Рождеством Христовым – это детский праздник у всех христианских народов. И только празднуется разными обрядами; у немцев, например, елкою, у великороссиян – тоже, а у нас после торжественного ужина посылают детей с хлебом, рыбой и узваром к ближайшим родственникам; и дети, придя в хату, говорят: – Свя- тий вечер! Прислалы батько и маты до вас, дядьку, и до вас, дядыно, святую вече- рю, – после чего с церемонией сажают их за стол, уставленный разными постными лакомствами, и потчуют их, как взрослых; потом переменяют им хлеб, рыбу и узвар и церемонно провожают. Дети отправляют- ся к другому дяде, и когда родня большая, то возвращаются домой перед заутреней, разумеется, с гостинцами и с завязанными, вроде пуговиц, в рубашку, шагами».

Але Різдво для поета – це ще й привід згадати власне дитинство, і тут ми маємо чудовий ліричний відступ і ту рідкісну си- туацію, де Шевченко вже не криється за машкарою оповідача і не переплітає свої слова зі словами своїх героїв, а говорить власним голосом:

«Мне очень нравился этот прекрасный обычай! У нас была родня большая. Быва- ло, посадят нас в сани, да и возят по гост- ям целехонькую ночь.

Я помню трогательный один “святой вечер” в моей жизни. Мы осенью схорони- ли свою мать, а в “святой вечер” понесли мы вечерю к дедушке и, сказавши: – Свя- тый вечер! Прислалы до вас, диду, батько и... – и все трое зарыдали; нам нельзя бы- ло сказать: – и маты».

Характеристика вчителя дітей, Степана Левицького, є ще одним прикладом психо- логічного дослідження, що його Шевченко здійснює у цій повісті. Якщо Никифор Фе- дорович – названий батько дітей – є безу- мовно ідеалом самого автора, що з яки- мось ностальгічним захопленням малює образ освіченої, доброї людини, яка до то- го ж міцно стоїть обома ногами на цій зем- лі, то вже його дружина – звичайна проста

жінка, неосвічена, навіть малограмотна, добросердна, але не позбавлена людських слабкостей – так, вона безперечно віддає перевагу Зосі саме тому, що їй вдалося до- могтися свого та зробити хоч одного сина офіцером, а це в її очах значно перевищує будь-яку штатську вченість.

А от щодо Степана Левицького, то тут Шевченко вдається до типового для ро- мантиків прийому, вкладаючи благородну душу до відрозливної й смішної оболонки. Робить він це, як завжди, не криючись за авторською об'єктивністю, і це посилює ту інтимну нотку стосунку автор – читач, де ав- тор виступає скоріше як оповідач, а читач як його безпосередній слухач, тобто сприяє встановленню безпосереднього контакту з читачем і одночасно відроджує середньо- вічну традицію усного спілкування, але на абсолютно новому інтелектуальному щаблі.

Ось яким чином досягається цей ефект:

«Светлый горизонт юной свободы моих героев покрывался тучами. Гроза быстро близилась и, наконец, как раз на Покрова, часу в 9-м утра, разразилась громом Карла Осиповича беды и явлением самого Карла Осиповича, а за ним – о ужас! – и явлени- ем чего-то длинного, в затрапезном халате и в старой и короткой фризовой шинели (вероятно, шитой навыворот). Это и был не кто другой, как сам светоч или, проще, учитель, вырытый Карлом Осиповичем из грязных семинарских аудиторий».

Тут навіть і не знаєш, як розподілити голоси: безумовно, «мої герої» – це гово- рить сам автор, а ось уже вигук – «о ужас!», мабуть, слід приписати матері, що так боя- лася обмежити волю дітей надмірною вче- ністю, а далі знову бере віжки до рук сам автор з його іронічним поглядом на життя і безцеремонно зіштовхує в одному реченні «светоч» із «вырытый из грязных семинар- ских аудиторий».

Зовнішністю вчитель міг би позмагатися у відрозливості із самим Квазімодо:

«Безобразно длинная и тощая фигура, с такими же неуклюжими костлявыми ру- ками, лицо опойкового цвета с огромней- шим носом, выдавшимся вперед длинным, заостренным подбородком и с немалыми висячими ушами и, вдобавок, с распухшей

нижней губой. Так что очертаний рта нельзя было определить; очертания глаз тоже определить трудно, потому что они были заплывшими от сновидений».

А чого вартий цей неперевершений з гумористичної точки зору коротенький діалог між наймичкою Мариною та Параскою Тарасівною, який, по-перше, показує повну гармонію між пані та її наймичкою, а по-друге, дуже вдало передає характерні особливості української розмовної мови через вживання займенника середнього роду:

«Наймичка Марина внимательно смотрела на новое лицо и, рассмотревши его хорошенько, толкнула тихонько Прасковью Тарасовну и шепотом спросила, показывая глазами на Степана Мартыновича:

– Чи воно живе?

– Живе, – отвечала Прасковья Тарасовна и вышла из покоя, а за ней и Марина последовала».

Степан, з психологічної точки зору, є найбільш непередбачуваною фігурою повісті, бо його характер подано в розвитку. Але спочатку Шевченко тішить своє безумовне покликання гумориста, яке він зміг реалізувати саме в російських «Повістях», де, мабуть, над ним не тяжів почесний обов'язок виразника ідей цілого народу, «батька нації», і де він зміг блискуче розкрити себе не просто як художника, а як естета, продемонструвати ті грані своєї особистості і свого таланту, що не вкладалися до поетичної форми, що потребували, мабуть, не лише іншого, прозового, оформлення, але й іншої мови, практично другої рідної мови, бо більшу частину свого життя Шевченко все ж таки спілкувався саме російською мовою, якою, за свідченням Тургенєва, він розмовляв без акценту. Тому на початку він створює образ якогось недоумка, що був посміховиськом для усієї семінарії:

«Так, например, спросил его однажды профессор на экзамене: – А ты, Степа, скажи, что помнишь, я и тем буду доволен. И Степа, подумавши немало, сказал: – Я помню, как был пожар за Трубежом, да еще потом в Андрушах. – Ну хорошо, Степа, с тебя и этого достаточно».

Або ж зразок листа, який Степан пише на свято батькам:

«Дражайшие родители!

При отпуске сего листа из северного города, богоспасаемого Переяслава, я остаюсь ваш сын. – И, подумавши, прибавил: «Я поздравляю вас с наступающими праздниками и желаю, чтобы вы мне ради Рождества Христова прислали хоть ворочек пшена да кусок сала, а из лакомства хоть шкаповые сапоги...».

Після того його інакше не називали як «пожар в шкаповых сапогах».

Німець Карл Осипович, що на перший погляд є пародійно-лубочною картинкою німця в уяві пересічного громадянина Російської імперії, але який поступово виявляється набагато складнішою й цікавішою людиною (недарма ж він є найближчим другом Никифора Федоровича), так виправдовує свій вибір учителя:

«Для этого нужно только говорящий автомат, больше ничего. А где вы найдете, позвольте вам сказать, лучше этого экземпляра?»

И Никифор Федорович, к великому удовольствию своему, на самом деле увидел справедливость замечаний Карла Осиповича и многожды благодарил его за машину».

Гротескність зображення учителя як бездушної машини спочатку послідовно підсилюється:

«Оказалось, что он четыре правила арифметики знает как свои пять пальцев, только бессознательно; русскую грамматику знает не хуже самого профессора, только бесприложительно».

Проте ставлення до учителя-«автомата» поступово змінюється завдяки його вчинкам. Уперше іншими очима подивився на нього, звісно ж, Никифор Федорович, коли Степан відніс зароблені гроші батькам. Це вже перша не автоматична дія, тут за автоматом починає вимальовуватися силует особистості. Шевченко – художник і психолог – абсолютно впевнений у тому, що доброзичлива атмосфера сприяє розкриттю найліпших людських якостей, що навіть найнепривабливіша зовнішність може змінитися, а точніше, людський погляд на людину може докорінно змінюватися:

«Правда, что в нем остроты и бойкости мало прибыло, но выражение лица совер-

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

шенно змінилось: як будто освіжело, успокоилось і сделалось невыразимо добрим, так що, глядя на его лицо, не замечаешь дисгармонии линий, а любишь-ся только выражением».

«Великое дело сделал ты, Никифор Федорович, своим сюртуком и тремя карбованцями! Ты из идиота сделал существо, если не высокомыслящее, то глубокочувствующее существо».

Ця зміна настільки розчулює автора-оповідача, що він дозволяє собі знову звернутися до улюблених ним багатоскладових епітетів, утім, навіть розчуленість не позбавляє оповідь звичної вже іронічної тональності, яка досягається, по-перше, іронічним евфемізмом, адже за буденними «сюртуком» і «трьома карбованцями» ховаються неміряні добро й любов, а по-друге, автор не одразу відмовляється від механістичного погляду на вчителя, роблячи з автомата і машини «существо», тобто істоту, що є на шляху між машиною та людиною.

Дедалі більше прихильності виявляє Шевченко до цієї незграбної постаті. Нарешті Степан утверджується безповоротно в таборі позитивних персонажів, з розумом і серцем. Маємо тут ще один варіант розвитку особистості, що розквітає через добре ставлення оточення. Шевченко, за своїм звичаєм, безпосередньо коментує цю трансформацію, пояснює її причини через узагальнення:

«Великое дело поощрение! Одни только гениальные натуры могут собственными силами пробить грубую кору холодного эгоизма людского и заставит обратить на себя изумленные глаза толпы. Для натуры обыкновенной поощрение – как дождь для пажити».

У «Близнецах» Шевченко не лише проводить експеримент над людською натурою, він іще виступає блискучим педагогом, який м'яко, ненав'язливо проводить свою програму виховання, заснованого не на залякуванні, не на суворій дисципліні, а на любові.

Тонкими штрихами Шевченко показує, що хоч природні задатки важать багато, однак сама по собі сприятлива атмосфера не дає однозначно позитивного результату,

вона може лише допомогти виявленню природних нахилів людини, тоді як несприятливе оточення, як ми це бачимо на прикладі історії життя Зосі, може вкрай зіпсувати навіть нормальну, гарно виховану людину.

Тим часом в описі Степана Мартинювича найбільше виявляється талант Шевченка-гумориста і Шевченка-драматурга. Крім тонкої іронії, Шевченко демонструє також свою здатність до створення фарсових ситуацій, без підтекстів, коли читач (слухач!) просто не може втриматися від реготу. Такою є зустріч колишнього «пожара в сапогах» зі своїм однокашником, півчим, а за сумісництвом страшним п'яницею Оврамом. Несподівана зустріч починається лірично:

«Пройдя шагов несколько, он увидел сквозь темные ветви осокора тихий, блестящий залив Ворсклы. Дорожка, обогнувши залив, вилась под гору и терялась в зелени. Вокруг него было тихо, так тихо, что герой мой начинал потрухивать. И вдруг среди мертвой тишины раздался звучный живой голос, и звуки его, полные, мягкие, как бы расстилались по широкому заливу... Степан Мартынович прошел еще несколько шагов, и уже можно было расслышать слова волшебной песни:

Та яром, яром,  
За товаром,  
Манівцями,  
За вівцями».

Підійшовши ближче, Степан бачить таку комічну картину:

«На одной из верб была прибита дощечка, а на дощечке намалеваны белой краской пляшка и чарка».

Співак, закінчивши пісню, починає розмовляти сам із собою:

«Теперь, Овраме, выпый по трудах.

И, взявши флягу в руку, он посмотрел на свет, много ли еще в ней осталось духа света и духа разума».

Цей пародійний «дух света и дух разума», що є прямим посиланням на текст Євангелія, наводить також і на латинську сентенцію « In vino veritas », тим більше, що вимовляє ці слова колишній бурсак, якому і перше й друге були надто зна-

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

йомі. Упізнавши Степана і видуривши в нього останні копійки, співак посилає його до шинку, і тут іде воістину гомеричний діалог:

«Безмолвно взяв флягу Степан Мартынович и пошел еще за квартию, а, входя в шинок, проговорил:

– Пошлет же Господь такой ангельский глас недостойному рабу своему.

И пока шинкаря делала свое дело, он спросил ее:

– Кто сей, с которым возлежу?

– Се – бас из монастыря, – отвечала она.

– Божеский бас, – говорил про себя Степан Мартынович.

– Якбы не бас, то б свинею пас, – заметила шинкаря. – Пьяныця непросыпуща.

– Оно так, жено, басы таки и повинны быть.

– И вы тоже бас? – спросила шинкаря.

– Нет, я не владею ни единым гласом.

– И добре робыте, що не владеете».

Контраст церковно-слов'янських речень Степана з колоритною українською говіркою шинкаря створює надзвичайно комічний ефект, який пізніше успішно відтворить М. Старицький у своїй популярній і донині комедії «За двома зайцями».

Сцена продовжується в тій самій манері:

«Возвратясь под вербу, он поставил флягу около баса и сам лег на траву вверх брюхом, подражая боговдохновенному басу. Бас же, не говоря ни слова, налил стакан водки и вылил его в свою разверстную пасть, пощупал траву около половинки огурца и поднеся пустые пальцы ко рту, пробормотал: – Да воскреснет Бог! – и, обратясь к Степану Мартыновичу, сказал почти повелительно:

– Дерзай! – и Степан Мартынович дерзнул. Бас и себе дерзнул и уже не искал закуски».

Тут уже маємо справжню «комедію положень», що підкреслюється нарочито серйозним коментарем автора, який зіштовхує: брюхо та «боговдохновенный», слов'янське «разверстную», що асоціюється з похованням, ямою, та підсилюється побожним «Да воскреснет Бог!» – і «пасть», у якій миттєво зникає склянка горілки. А трикратне повторення слов'янського «дерзай» є

справді кульмінацією цієї фарсової сцени, що так і проситься на підмостки театру.

Гра чергуванням церковнослов'янських з українською мовою дуже нагадує перелицьовану «Енеїду» Котляревського, про яку з таким захватом говорить Шевченко. Так само, як і в Котляревського, вона набуває абсолютно фарсового характеру. Ось чудовий приклад того, як не стільки ситуація, скільки блискуча стилістика дозволяє створити воістину гомеричну сцену. Коли наляканий п'яним товаришем Степан Мартынович, не маючи більше грошей, все ж таки біжить до шинкаря, відбувається наступний комічний діалог:

«– Благолепная и благодущная жено! (он сильно рассчитывал на комплимент и на текст тоже) – изми мя от уст Львовых и избави мя от рук грешничи – поборгуй хотя малую полквартиу горилки.

– А дзусь вам, пьяныци! – сказала лаконически шинкаря и затворила дверь.

Вот тебе и «поборгувала»! Выходит, что комплименты не одинаково действуют на прекрасный пол».

Звернімо увагу на те, що, розраховуючи, за ремаркою автора, на силу впливу пишномовного церковнослов'янського тексту на малоосвічену шинкаря, Степан одначе викладає своє прохання звичайним суржином, мабуть, для більшої його дієвості.

«Ошеломленный такою выходкою благолепной жены, он долго не мог опомниться и, придя в себя, он долго еще стоял и думал о том, как ему теперь спастись от руки грешничи. Самое лучшее, что он придумал, упасть к ногам баса и возложить упование на его милосердие. С этой мыслию он подошел к вербе, и – о радость неизреченная! – бас раскинулся во всю свою высоту и широту под вербою и храпел так, что листья сыпались с дерева, как от посвиста славного могучего Соловья-разбойника.

Видя такой благой конец сей драматургии, герой мой не медля «яхся бегу», глаголя: «стопы мои направи по словеси твоему, и да не обладает мною всякое беззаконие».

Пройдя недалеко под гору, он свернул с дорожки и прилег отдохнуть под густолиственной липою – и вскоре захрапел не хуже всякого баса».

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Цей епізод є сам по собі довершеним твором, де переплітаються авторські коментарі («выходит, что комплименты не одинаково действуют на прекрасный пол») і невласне-пряма мова («спастися от руки грешничи, возложить упование на его милосердие, о радость неизреченная!»). А його кульмінація, де автор непомітно переходить від церковнослов'янських елементів до народних билин («Соловей-разбойник»), де пристрасті вгамовуються і оперетковий злодій – бас та його жертва Степан урівнюються в правах через могутнє хропіння, хто під вербою, а хто під липою, взагалі, надає йому не лише соковитості, а й майже музичності.

Фарсового характеру надає пригодам Степана Мартиновича і непропорційність оцінки реальних ситуацій. Так, сцену зустрічі з Оврамом Степан описує як «трагічну», тоді як справжня бійка оцінюється як незначущий епізод:

«Так весело и быстро продолжали они путь свой без всяких трагических приключений, кроме разве что в яготинском трактире басы общими силами поколотили первого баса, покровителя Степана Мартыновича, за буйные поступки, а потузивши, связали ему руки и ноги туго, положили его в фургон и в таком плачевном положении привезли его в Переяслав».

Така сама неспівмірність виявляється і в наступному епізоді, коли, повернувшись додому, Степан Мартинович бачить служницю Марину, до якої він залицяється і якій він везе хустку в подарунок, абсолютно п'яною:

«Войдя тихонько в кухню, он остолбенел от ужаса. Марина, пьяная Марина, обнимала и целовала почтенного седоусого пасичника Корнея».

І знову настійне повторення одного слова та зіткнення слов'янізмів з просторіччям посилює комізм ситуації:

«– Марыно! Марыно! Богомерзкая блуднице растленная, что ты робишь? Схаменыся! – говорил Степан Мартынович. Но Марина не схаменулась и продолжала.

Он посмотрел на них, сострадательно покачал головою и, выходя в сени, сказал:

– А хустку все-таки треба ий отдать: она женщина богобоязненная».

Але наступного дня всі приходять до тями:

«На другой день отдал он ей хустку и просил, чтобы она никому ни слова не проговорила об его отсутствии, а она просила его, чтобы он тоже молчал о вчерашнем ее поведении. И они поклялись друг другу хранить тайну».

Тут уже очевидна пародія на готичний роман, на таку собі Анну Радкліф.

І ось, нарешті, оповідач береться за історію головних героїв повісті – близнюків Зосі і Ваті. Дуже дивна історія, якщо придивитися. На початку Шевченко всіляко підкреслює повну ідентичність близнюків, фізичну:

«На тринадцатом году это были взрослые мальчики, которым можно было дать, по крайней мере, лет пятнадцать, и так между собой похожи друг на друга, что только одна Прасковья Тарасовна могла различить их».

І психічну:

«И это сходство не ограничивалось одною наружностью: они походили друг на друга всем существом своим. Например, Ватя хотел учиться, и Зося тоже; Зося хотел гулять, и Ватя тоже».

І от за повної фізичної та психічної ідентичності персонажів, однакових умов їхнього виховання до 13 років, Шевченко починає ставити експеримент. Для чистоти експерименту він вдається до сліпої випадковості: аби встановити, хто з дітей стане семінаристом, а хто військовим, батьки кидають жереб.

«Кинули жребий, и по жребью выпало: Зосиму быть офицером, а Савватию – семінаристом».

Таким чином, волею автора, жодних природних розходжень між дітьми бути не могло, проте один з них – Ватя-семінарист – стає взірцем добродетельності, а другий – офіцер Зося – злим генієм усієї родини. Це начебто суперечить тим висновкам, до яких підштовхує нас автор, адже безумовно гарні задатки були однаково в обох дітей, мабуть, так само як і деякі потенційні вади. У чому ж справа? Може, у

ненависті автора до військової служби? Так чи інакше, а метаморфоза, що відбувається поступово з вихованцем кадетського корпусу Зосимою і його збочення з путі істинної є вражаючими, хоч і ретельно обґрунтованими самим розвитком подій.

Так, перший негативний сигнал для батька – це порівняння листів обох близнюків. Якщо лист від Ваті є довгим, детальним, шанобливим, то лист Зосі дивує не лише своїм змістом: це коротке прохання грошей, без усяких сентиментів, але найбільше Никифора Федоровича вражає підпис: Н. Сокирин, тобто простецьке українське прізвище батьків Сокира (яким підписується й Ватя) син переіначив на «міське», на російський лад:

«– Сокирин, Сокирин, – худой знак, – говорил тихо Никифор Федорович».

Далі все йде *crescendo*. Якщо Ватя стає взірцем ученості, скромності, словом, усіх можливих чеснот, незважаючи на те що служити йому доводиться в майже нелюдських умовах, в Оренбурзі, а потім у Кара-Кумах, тобто практично в місцях заслання самого Шевченка, то Зося, навпаки, падає дедалі нижче й нижче, перетворюючись на садиста, лиходія без серця і совісті. Чому відбувається таке перетворення? Якщо дії і портрет Ваті виписані дуже детально, подається його щоденник, що дуже нагадує за змістом, та й за стилем, Шевченків «Журнал», то Зося виступає майже оперетковим злодієм, що деградує. Напрошується думка, що, змальовуючи образ Зосі, Шевченко випльовує з себе всю огиду й злість на бездушні, нелюдські умови існування військових, пригадаймо «Журнал»:

«И я в этом омуте, среди этого нравственного безобразия седьмой уже год кончаю».

Або:

«Неужели и это еще не в последний раз меня выведут на площадь, как бессловесное животное, напоказ? Позор и унижение! Трудно, невозможно заглушить в себе всякое человеческое достоинство, стать невытяжку, слушать команды и двигаться, как бездушная машина».

До речі, в «Близнецах» автор недвозначно говорить про це словами Никифора Федоровича:

«Брат твой оскорбил благородную природу человека. Он поругал все на земле святое в лице вашей нежнейшей, хотя и не родной матери, а моей доброй жены. ... Но это было ее желание, чтобы видеть его офицером, а не благородным человеком: жни, что посеяла».

Таким чином, для Шевченка військова служба повністю ототожнюється з виродженням людини, з перетворенням її на бездушну машину, і з цих позицій образ Зосі стає логічно виправданим. Але, здається, це не є єдиною мотивацією для Шевченка, коріння її сягає глибше.

Прослідкуймо, яким чином Шевченко змальовує поступове моральне падіння Зосі. Спочатку це його листи до батьків:

«В продолжение своего пребывания в дворянском полку Зося писал ежемесячно аккуратно письма содержания почти однообразного. Некоторые или, лучше сказать, большую часть своих писем он варьировал фразой: “Я скоро Божию милостью прапорщик, а у меня денег ни копейки нет”».

Мабуть, сама атмосфера «дворянського полку», хизування офіцерів один перед одним своїм багатством і повне ігнорування вищих, моральних цінностей починають даватися взнаки.

Потім іде епізод, коли інтелігентний Ватя прохає брата купити йому естамп з картини «Останній день Помпеї». Зося, хоч і не висилає потрібного братові, але все ж таки намагається зробити гідну з його точки зору заміну і замість естампа висилає йому лубок «Тень Наполеона на острове св. Елены»:

«Ватя, получив сие произведение, не мог надивиться эстетическому чутью родимого братца, и знаменитый куншт полетел в пещ огненную».

І тут автор, сміючись із чогось нецікавого з естетичної точки зору, пародійно вживає слов'янізми.

Однак Шевченко через незначні, здавалося б, події, уміє точно змалювати психологію персонажа, надати йому справді драматичного характеру. Це є особливо

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

виразним в історії з «Мертвими душами» Гоголя. Забувши про минулий афронт, книголюб Ватя знову звертається до брата, пославши йому відповідну суму: 5 крб. сріблом, яка для нього є досить значною.

Ось як описує Шевченко сцену отримання посылки:

«В восторге бежит он прямо в почтовую контору, спрашивает посылку. Ему подают. Пощупал – мягкое. Она – проговорил он и вышел из конторы. На улице разрезал он веревочку перочинным ножиком, распорол клеенку, развернул обертку и с ужасом прочитал “Никлас – Медвежья Лапа”».

Як і в попередньому епізоді, Шевченко тут зіставляє два реальні твори: літературний шедевр Гоголя і напівлубочний роман, що, мабуть, мав успіх у людей, позбавлених естетичного смаку. Мимоволі вкрадається думка, що відсутність естетичного смаку є для Шевченка такою само чіткою ознакою деградації людини, як і нечесність на руку, що, безумовно, характеризує Зося вже на початку його морального занепаду.

Цікавою є доля книжки, яку Ватя спересердя жбурляє прямо на вулицю:

«Посылка так и осталась на улице, пока ее не поднял какой-то нищий и, осмотревши внимательно, пошел прямо в кабак. Целовальник имел счастье за шкалик приобрести бессмертное творение и, как человек грамотный и любознательный, и теперь коротает счастливые досуги, а иногда и вслух читает своим запоздалым посетителям».

Отже, ті епітети, які з повним правом мали б стосуватися до книжки Гоголя, Шевченко переносить на непотріб, знову чітко структуруючи свій опис:

З одного боку:

«имел счастье ... приобрести бессмертное творение, как человек грамотный и любознательный, коротает счастливые досуги»,

а з другого боку:

«кабак, шкалик, целовальник, читает запоздалым посетителям (кабака)».

Про те, що естетична складова для Шевченка є, безумовно, вирішальною для опису не лише характеру персонажів, але й атмосфери, що життєдайно чи, навпаки,

гнітюче на них впливає, він сам говорить недвозначно в листі Ваті до батька:

«– Так вот она, знаменитая Орская крепость! – почти проговорил я, и мне сделалось грустно, невыносимо грустно, как будто меня Бог знает какое несчастье ожидало в этой крепости, а страшная пустыня, ее окружающая, казалась мне разверстою могилой, готовою похоронить меня живо. В Губерле я был совершенно счастлив, вспоминал вас, мои незабвенные, воображал себе, как Степан Мартынович читает Тита Ливия под липою, а батюшка, слушая его, делает иногда свои замечания на римского витию-историка, и вдруг такая перемена! Неужели так сильно действует декорация на воображение наше? Выходит, что так. Подъезжая ближе к крепости, я думал (странная дума) поют ли песни в этой крепости, и готов был Бог знает что прозакладывать, что не поют. При такой декорации возможно только мертвое молчание, прерываемое тяжкими вздохами, а не звучными песнями».

Отак вустами Ваті Шевченко висловлює свій ідеал – гарна пісня, читання книги (але не будь-якої!) під липами, у гарному товаристві, а також і свої враження від пустелі, що асоціюється у нього зі смертю, з похованням живо, з мовчанням, з тяжкими зітханнями. І вкотре вже звернімо увагу на поліфонію голосів: якщо спочатку «я» належить лише одному персонажеві – Ваті, то під кінець воно повністю зливається з авторським «я», фактично, стає дуєтом. До речі, своє ставлення до засилання молодих людей у глушину Шевченко недвозначно висловив у «Журналі», і воно докорінно відрізняється від намірів народників стосовно праці «на благо народу»:

«Проездом из Киева в Иркутск посетили меня земляки мои Волконский и Малюга. Они едут в звании медиков заслуживать казне за воспитание. Какая нелепость посылать молодых медиков в такую даль от центра просвещения! Где средства на будущее развитие? Варварство!».

Описуючи моральну деградацію Зося, автор говорить про ефект, який справляє на малограмотну матір черговий лист улюбленого сина, що містить лише вимогу

надіслати гроші. Мати спочатку не може повірити в таку черствість сина:

«Она, бедная, не поверила, развернула письмо, пересчитала строчки и, убедившись в горькой истине, бросила письмо под стол и, закрыв лицо руками, горько-горько зарыдала».

«Пересчитала строчки» – наскільки ж правдивою є ця невеличка деталь: не вміючи читати «по-писаному» і не маючи сил повірити в черствість улюбленого сина-офіцера, мати, не довіряючи іншому синові, рахує рядки, аби пересвідчитись, що той нічого не випустив, читаючи вголос.

Хоча ставлення Шевченка до матері вже висловлено в епітеті «бедная», як лірик він не може втриматися від ширшого коментаря ситуації:

«Бедная ты, бедная! Это только цветы, а ядовитый плод еще и не завязывался».

Така співчутливість не заважає авторові невблаганно вести далі свій експеримент, досліджуючи, як і коли саме починає зав'язуватися отруйний плід морального розкладу людини, кожного разу додаючи по краплі отрути. Так, отримавши бажані гроші, Зося настільки соромиться коротенької, сповненої любові, але не дуже грамотної записки матері, яку прочитали також його нецеремонні товариші, що без жодного докору сумління вигадує історію про безграмотну коханку з Полтави, яка нібито краде гроші в чоловіка і посилає йому, чим, безумовно, викликає повагу напівп'яної «полкової братії».

Далі автор, у звичній уже манері відхрещування від опису, якого він нібито не здатний зробити, досить відверто висловлює свої думки стосовно армії:

«Для писателя более плодovitого, нежели аз грешный, и более знакомого с военным бытом нашей многочисленнойшей благородной молодежи, – для такого писателя здесь открывается обширнейшее поле, усеянное такими горькими семенами, что когда плод их созреет, то потомкам нашим не нужно будет покупать сабура. Но талантливые писатели, ведающие этот быт, обращают более свое наблюдательное внимание на солдатские поговорки и их безотрадные, хотя и кажущиеся удалыми песни».

Гіркою насмішкою тут звучать слова «благородная молодежь» у їхньому зіткненні з: «горькими семенами», «плод сабура» (отруйна рослина), а ще більше в іронічному зіставленні «талановитих спостережливих письменників» із тонкою авторською ремаркою стосовно безрадісності солдатських пісень, що лише поверховому спостерігачеві можуть видатися молодецькими.

Ведучи далі розповідь про моральний занепад Зосима, про те, як він спокусив дівчину на ім'я Якилина, Шевченко робить цікавий фортель:

«Этот очаровательный цветок была красавица на самой заре жизни и единственное добро беднейшего вдового старика мещанина Макухи. Продолжение и конец повести вам известен, терпеливые читатели, и я не намерен утруждать вас повторением тысячи и одной, к несчастью, невымышленной повести или поэмы в этом плачевном роде, начиная с “Эдды” Баратынского и кончая “Катериной” Шевченка и “Сердечной Оксаной” Основьяненка».

Як і в «Музиканті», повторюється свідоме роздроблення особистості автора: з одного боку, він оповідач історії, з другого боку, він автор, тобто Шевченко, що неодноразово втручається в текст, коментуючи написане нібито кимсь іншим від власної особи (спогади про дитинство), потім він зливається з персонажем, говорячи його голосом, і тут з'являється ще й якийсь інший, відокремлений від автора, існуючий поряд з іншими письменниками – Баратынським, Основ'яненком – письменник Шевченко, що написав «Катерину».

Унаслідок цієї «пригоди» з Якилиною, дівчина вагітніє. Опис подій ведеться як завше в іронічно-сатиричному дусі:

«(Зося) порядком кутнул перед выездом и начал рассказывать какому-то тоже нетрезвому, но богатому Попандопуло свое рыцарское похождение с Якилиною, и так увлекательно рассказывал, что богатый эллин не вытерпел и захал ему всей пятерней в благородный портрет, а он эллина, и пошла потеха. Но так как эллин был постарше летами и силами послабее, то он и изнемог, а к тому времени подоспел

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

блюстителю мира в виде городничего и повелел борющихся взять под арест. Завязалось дело. Богатого торговца эллина оправдали, а благородного неимущего офицера оженили на мещанке Якилине и перевели в астраханский гарнизон».

Зіставлення таких характеристик, з одного боку, – «рыцарское похождение, благородный портрет, увлекательно рассказывал, благородного неимущего офицера»; а з другого, – «какой-то тоже нетрезвый, но богатый Попандопуло, богатый эллин, заехал ему всей пятерней, богатого торговца эллина оправдали» – начебто віддає перевагу благородному нужденному офіцерові, і ось тут знову виявляється стилістична майстерність автора, адже всі симпатії читача, безумовно, на стороні грека, який, навіть перебуваючи в нетверезому стані, усе ж не витримав ніцості свого співбесідника. Саме переміна ролей, «перевдягнення», вертепність як одна з основних рис стилістики Шевченкової прози яскраво ілюструються наведеним епізодом. Але услід за Шевченком сатириком дуже часто йде Шевченко-лірик, що не може втриматися від власного коментаря:

«О, моя бедная Якилина! Если бы ты могла провидеть свое бесталанье, свою горькую будущую долю, ты убежала бы в лес или утопилась бы в гнилом Остре, но не венчалась бы с благородным офицером».

Тут уже характеристики не перевернуті сатирично (мабуть, крім іронічного слова «благородный»), а прямо віддзеркалюють ставлення автора до своїх героїв, як і годиться поету, та ще й сентименталісту:

Якилина: «бедная, бесталанье, горькая доля, простодушная мещанка, дурочка, простодушие, нежная любовь, горькая участь, единая твоя золотая надежда – твой первенец, твое прекрасное дитя». Зосим: «зверь лютый, пьяное чудовище».

Навіть кількісна різниця в характеристиці обох героїв тут є значущою, але все ж у кінці цього ліричного відступу знову звучить саркастична нотка, яка повертає автора від майже традиційного народного оплакування нещасної жіночої долі до іронічно-інтелегентного опису подій:

«Вы оба валялись на грязной астраханской улице, пока вас не прибрала и не похоронила великодушная полиция».

Отже, складається такий оригінальний ланцюжок: втрата естетичного чуття – втрата чесності – нехтування материнським почуттям – нехтування щирим коханням – повна моральна деградація.

Та попри всі негаразди, офіцер продовжує робити кар'єру і спочатку навіть успішніше, ніж його вчений брат:

«Но, несмотря на все проказы, приятель мой близился уже к чину капитана, а брат его только что окончил курс в университете св. Владимира».

Що далі, то гірше поводить Зосим:

«Он настоящий был Дон Жуан, с зародышами еще кое-каких мерзавцев человека страстей».

По прибутті в Астрахань он в скором времени между морскими и гарнизонными офицерами прослыл хватом на все руки, т. е. плутом на все руки, но в военном словаре это тривиальное слово заменено словом «хват».

Он с необыкновенным успехом являл свою, можно сказать, гениальную способность делать и не платить долги, за что его величали просто шерамыжником, за что он нисколько не был в претензии.

Нередко возвращался он в город с поврежденным портретом».

Характеристика Зосима набирає дедалі більше негативного забарвлення і закінчується повним кар'єрним і моральним крахом особистості, який його брат характеризує як «помертвление всего человеческого». Як тут не провести паралель з міркуваннями сучасного українського філософа С. Кримського (на відстані більше 150 років!), який пише: «Особистість не задана природою, навіть в її сполученні з соціальними умовами, а виникає з бунту, таїни, боротьби людини з собою. Вона будується через систему заборон, естетику моральних зусиль» [2, с. 36]. Шевченко у своєму експерименті саме й досліджує дві особистості: для однієї не існує ні системи заборон, ні боротьби із собою, тоді як друга виховується через «естетику моральних зусиль».

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

Тим часом життя Ваті, попри його високі моральні якості, складається дуже нелегко. Читаючи опис Ватею його прибуття до Орської фортеці, ще раз переконуєшся, що Ватя – це уособлення самого автора, це він власну сповідь вкладає у вуста свого улюбленого героя. Але попри всі страждання Ватя залишається етнографом і художником. Ось як він описує пожежу в степу, яку бачить під час виснажливого переходу під палючим сонцем:

«С закатом солнца начал освещаться горизонт бледным заревом. С приближением ночи зарево краснело и к нам близилось. Из-за темной горизонтальной, чуть кое-где изогнутой линии начали показываться красные струи и язычки. В транспорте все затихло, как бы ожидая чего-то необыкновенного. И, действительно, невиданная картина представилась моим изумленным очам: все пространство, виденное мною днем, как бы расширилось и облилось огненными струями почти в параллельных направлениях. Чудная, неопи-санная картина! Я всю ночь просидел под своею джеломейкою и, любуясь огненною картиною, вспоминал нашего почтенного художника Павлова».

Або ж:

«Верблюды двигались один за другим по кособогу и исчезали в красноватом мраке, точно китайские тени. На одном из них, между горбов, сидел обнаженный киргиз и импровизировал свою однотонную, как и степь его, песню. Картина была полная. И я тут же, под джеломейкою, уснул. Во сне повторилась та же огненная картина с прибавлением “Содома и Гоморры” Мартена».

Без усякого вагання можна визначити, що як цей опис, так і самий стиль листів Ваті до батьків могли б стати частиною Шевченкової кореспонденції. Це дуже нагадує слова з першого листа із заслання до В. Репніної самого Шевченка:

«Местоположение здесь грустное, однообразное, тощая речка Урал и Орь, обнаженные серые горы и бесконечная киргизская степь. Иногда степь оживляется бухарскими на верблюдах караванами, как волны моря, зыблущими вдали, и жизнь свою своею удваивают тоску. Я иногда выхожу

за крепость к караван-сараю или меновому двору, где обыкновенно бухарцы разбивают свои разноцветные шатры. Какой стройный народ, какие прекрасные головы! (чисто кавказское племя) и постоянная важность без малейшей гордости».

І знову, і знову будь-яке сильне життєве враження в письменника супроводжується художніми паралелями, тобто віртуальний світ мистецтва для автора, а з ним і для його позитивного героя Ваті, є таким самим, а іноді й більш реальним, ніж саме життя, це й надає йому сили вижити. І саме неспроможність знаходити втіху у вищому світі: ідей, моралі, мистецтва – і рабська прив'язаність до суто фізичної оболонки життя спричиняє загибель його колишнього alter ego – близнюка Зосима.

Таким чином, ми бачимо в повісті два майже ідеальні персонажі: Никифора Федоровича, що є втіленням нездійснених мрій автора, – так йому хотілося б жити, але «зла доля» не дозволила цього – і його сина Ваті, життя якого є максимально наближеним до реального життя самого Шевченка, хоч, на жаль, самому авторові не довелося зазнати тієї моральної винагороди за безупинну боротьбу із собою і зі своїм оточенням, яку він так щедро віддає Ваті, пославши йому, так само, як і його батькові, чудову віддану дружину, та ще й освічену («на круглом столе, рядом с каким-то вязанием, лежала книжка “Отечественных Записок”, развернутая на “Давиде Копперфильде”»), та й красуню в народному дусі:

«Первое, что мне попалося на глаза, это была выходившая из садовой калитки Наташа. Она мне показалась настоящей богиней цветов: вся голова в цветах, между волосами, вместо жемчуга, бусы из белых черешен. Будь она одета барышней, эффект был бы неполный, но к наряду крестьянки так шли эти огромные цветы и черешневые бусы, что пестрее, гармоничнее и прекраснее я в жизнь свою ничего не видел».

Отож, у повісті накреслено дві протилежні моделі поведінки майже однакових особистостей – близнюків, і складається враження, що через цей експеримент автор моделює і власну особистість, ніби

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

накреслюючи для себе два потенційно можливі шляхи розвитку, рішуче обираючи перший шлях, шлях «per aspera ad astra».

Але й це ще далеко не всі ідеї, закладені в цій дивовижній повісті. На початку аналізу ми констатували, що художньо-літературних посилань тут набагато менше, ніж у деяких інших його повістях, але спробуймо все ж зробити інвентар цього культурницького підґрунтя, без якого немислимою є творчість Шевченка-прозаїка.

Насамперед це, звичайно, класична культура, про яку Шевченко так багато говорить у своїй повісті.

Тут ми зустрічаємо як ім'я давньоєврейського пророка-поета Давида, так і імена грецьких і римських поетів: Гомера, Горация, Вергілія; давньогрецького філософа Діогена та античних істориків Геродота і Тита Лівія. А поруч з ними в розлогіму відступі від автора фігурує і більш екзотичний скандинавський бог Один:

«Но чаще всего я лелею мое старческое воображение картинами золотоголового, садами повитого и тополями увенчанного Киева. И после светлого, непорочного восторга, навеянного созерцанием красоты твоей неувядающей, упадет на мое осиротевшее старое сердце тоска, и я переносуся в века давноминувшие и вижу его, седовласого, маститого, кроткого старца с писаною большою книгою в руках, проповедующего изумленным дикарям своим и кровожадным и корыстолюбивым поклонникам Одина. Как ты прекрасен был в этой ризе кротости и любомудрия, святой мой и незабвенный старче!».

У цьому схвильованому ліричному описові Шевченко-новеліст зливається не лише з Шевченком-художником, але й з Шевченком-етнографом і істориком, який, поринаючи думкою до славного минулого «золотоглавого Києва», уявляє улюблене місто в алегоричній постаті старця з книгою – знову Книга допомагає донести слово Боже до язичників – нащадків диких варягів, поклонників скандинавського бога Одина.

А потім згадується і легендарний шотландський співець Оссіан, з яким порівнюється Никифор Федорович, коли він співає, акомпануючи собі на гуслах.

Німецька культура представлена іменами улюбленого Шевченкового Гете та іменами трьох інших літераторів XVIII ст.: Ф. Шіллера, драматурга А.-Ф. Коцебу і письменника-містика Еккартсгаузена, над яким відверто підсміюється Шевченко.

Серед представників французької культури – не лише модний уже тоді французький письменник Олександр Дюма, але й Ф. Мажанді – французький учений-фізіолог. До речі, він не єдиний представник науки, яким цікавився Шевченко, на сторінках повісті фігурує також інший його сучасник Р. Мурчисон – англійський геолог, автор великої праці з геології європейської частини Росії. Залишається лише дивуватися, яким чином людина, що прожила всього 47 років, провівши дитинство і юність у кріпацтві і більше десяти років у нелюдських умовах на засланні, фізично могла знайти час, щоб стати настільки енциклопедично обізнаною. Адже у повісті згадуються ще й такі сучасники Шевченка, як італійська балерина Марія Тальоні, якою так захоплювався Пушкін, і Карл Липинський – польський скрипаль, композитор і збирач народних пісень.

Представлена тут і англійська культура як іменем Чарльза Діккенса, так і іменами й назвами картин англійських художників Джона Флаксмана, ілюстратора «Іліади» і «Одіссеї», та Джона Мартена, автора картини «Содом і Гоморра».

Отаким є перелік лише західноєвропейських представників культури і науки в одній із найскупіших на ці імена повістей Шевченка.

## Література

1. *Кримський С.* Запити філософських смислів. – К. : Парапан, 2003.

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



Пожежа в степу. 1848 р. Папір, акварель \*



Вид на Каратау з долини Апазир. 1851 р. Папір, акварель \*\*

\* «Полум'яність» так само властива мистецтву романтиків, як «твердість» – класикам. Вогнистими по духу, за темою чи колоритом є полотна Делакруа, Дом'є, Гойї, а також акварель Шевченка «Пожежа в степу».

Поет-художник так описав свої враження від степової пожежі: «Увесь простір, побачений мною вдень, немовби розширився й облився пломенистими струменями... на вогняному тлі з'явилася довга вервечка рухливих верблюжих силуетів. Верблюди йшли один за одним по крутосхилу і зникали в червоному морозі, подібно до китайських тіней». Стихія не сприймається як небезпека. Це видовище вільної неупокореної сили, яка втішає і надихає.

\*\* «Вид на Каратау з долини Апазир». Останні промені сонця з-за обр'ю пронизують небесний обшир. Сірувато-сріблястий колір землі переходить у коричнево-золотисту тональність, породжену згасаючим світлом. Це світ третього дня сотворення – саме каміння (без рослин, тварин, людей).

Шевченків пейзаж нагадує кримські акварелі з видом Кара-Дагу М. Волошина, начебто обидва художники побували на краю світу. Перед глядачем – безлюдні, безкраї панорами, зблякли, ніби знесилені під тягарем тисячоліть, кольори.

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



Портрет Катерини Кейкуатової. 1847 р. Полотно, олія \*

---

\* Портрет найвищої художньої якості, рівнозначний роботам учителя – Карла Брюллова

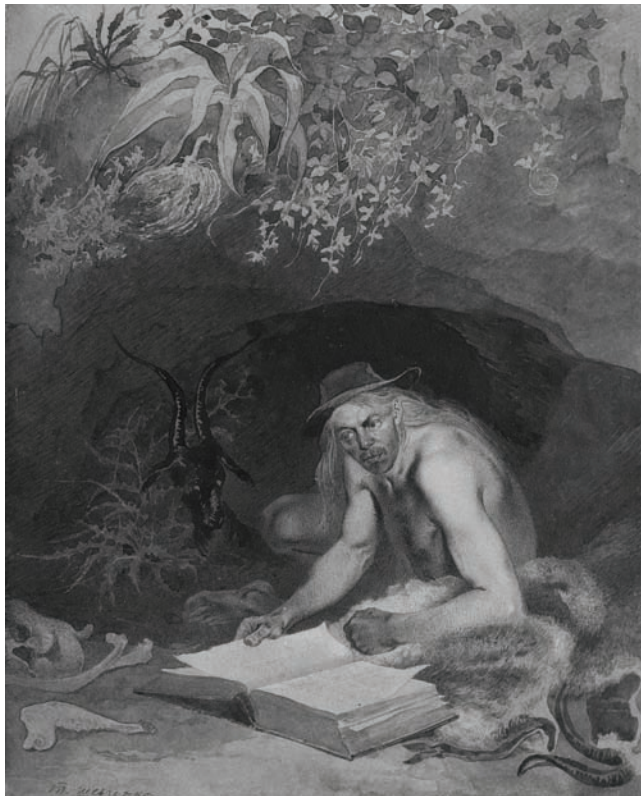
ОЛЕНА СОЛОМАРСЬКА, ДМИТРО ГОРБАЧОВ. ШЕВЧЕНКО ЯК ЕСТЕТ І АРИСТОКРАТ ДУХУ



Портрет Агати Ускової з дочкою. 1854 р. Папір, сепія \*

\* На засланні Тарас Шевченко відпочивав душою й тілом у родині коменданта Новопетровського укріплення Іраклія Ускова. Після «смердячої хати» (казарми) він потрапив в інший світ: у помешканні Ускових пахло квітами, тихо дзеленчав посуд, вітерець заспокійливо ворухив фіранку. Цим відчуттям рятівного затишку виповнено Шевченків шедевр – портрет Агати Ускової з донькою («любимицею Наташенькой», як її називав мистець). На портреті дитина тримає гілку, ніби янгол миру. Дитяча сорочка нагадує хітон святої. Шевченко не любив бездушного натуралізму, його пластика ближча до бурхливого бароко. Ритмічно повторюючись і погойдуючись, м'які заокруглення форм переносять глядача в стихію поезії. Світло летить крізь вікно, залишаючи в імлі куточки кімнати, м'яко висвітлює обличчя матері і дитини. У великих очах жінки причаївся сум. Незадовго перед тим упокоївся синок Ускових – Дмитрик. Материнська рука видовжена, як на майбутніх портретах Сезанна. У Наталчиних блискучих очах проглядає тінь несвідомої тривоги. Увагу художника привертає сукня Ускової. Як справжній модельєр, він відтворює декоративні деталі новітньої дворянської моди – рюші і волани із шовку, мереживо виложистого коміра.

*ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА*



Робінзон-Крузо. 1856 р.  
Папір, сепія, бістр



Діоген. 1856 р.  
Папір, сепія, бістр \*

\* Серію малюнків Шевченка про великих самотників минувшини один мистецтвознавець влучно назвав «сьютою самотності».

## SUMMARY

Reading about Shevchenko, we can too often come across such definitions as a serf and autodidact. It is often forgotten that in spite of his origin and life circumstances, Shevchenko was the academician of the St. Petersburg Academy of Arts, which rewarded him with silver medals three times. This article attempts to prove that Shevchenko was notable for the unusual aristocratism of the mind. He was the precursor of the avant-gardism in poetry and a true aesthete in prose, who combined romanticism, realism and Dionysian principles.

Ukrainian futurists of the 1920s were impressed with the European erudition of Shevchenko. Indeed, describing the cloister in the Ukrainian village he compared it to the abbey of Saint-Germain-des-Prés; he associated Koliivshchyna of the XVIIIth century with the St. Bartholomew's Day massacre and the First French Revolution. Surrealist, paradoxical images with an instant jump from Eros to Thanatos are typical for his poetry. The world, in partular mental, is contentious and multiform. Shevchenko saw in himself dark depths as well as shiny peaks.

Meantime, the ideal for Shevchenko as a story author is the world of Plato with its ideas of beauty and love, the concept of a continuous ascent of the person to the top, from beautiful bodies to fine customs and from there to the idea of the Beauty itself. The aristocratism in the works of Shevchenko is not connected with condition, gender or religion. High culture is one of his characteristic features.

Attributing Shevchenko's works to the West European culture is not limited to simple references to antique names, the surnames of famous European writers, composers etc. The structure of his works and his manner of writing is absolutely European. We can draw a parallel between his works and famous works of European writers (e.g. Dickens).

Some stories of Shevchenko may be compared with the novel of Jan Potocki *The Manuscript Found in Saragossa* (*Le manuscrit trouvé à Saragosse*), which was written in French half a century earlier and undoubtedly was not known to Shevchenko. While the novel of Potocki has been carefully studied for a century and a half, translated into many languages and it is still considered mysterious and enigmatic, the stories of Shevchenko unfortunately are still overlooked not only by the world, but also by the Ukrainian community.

Thus, Shevchenko cannot be perceived in the light of a narrow national idea or as the representative of the oppressed peasantry. He is a world genius like his favourite Dante, Goethe, Mickiewicz or Pushkin.

**Keywords:** erudition, psychological experiment, aestheticism, irony, structure mosaics, innovations.

УДК 75.051(083.81)Шев

## СПИСОК ГРИГОРІЯ ЧЕСТАХІВСЬКОГО МАЛЯРСЬКИХ ТВОРІВ З МАЙСТЕРНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

*Надія Наумова, Юлія Єрмоленко*

Статтю присвячено рукописному документу, що нині зберігається у Відділі рукописів Інституту літератури Національної академії наук України. Це список, складений другом Тараса Шевченка Григорієм Честахівським, у якому він занотував мистецькі твори, світлини та репродукції, що залишились у майстерні поета-художника в Академії мистецтв після його смерті, а також твори його друга Василя Штернберга. Список є дуже важливим для атрибуції та характеристики мистецького доробку Т. Шевченка останніх років його життя.

**Ключові слова:** Григорій Честахівський, Василь Штернберг, Костянтин Нагорецький, малярські твори Тараса Шевченка, шевченківська майстерня в Академії мистецтв, список Г. Честахівського.

Статья посвящена рукописному документу, который ныне хранится в Отделе рукописей Института литературы Национальной академии наук Украины. Это список, составленный другом Тараса Шевченко Григорием Честаховским, в котором он зафиксировал художественные произведения, фотографии и репродукции, оставшиеся в мастерской поэта-художника в Академии художеств после его смерти, а также произведения его друга Василия Штернберга. Список является очень важным для атрибуции и характеристики художественного наследия Т. Шевченко последних лет его жизни.

**Ключевые слова:** Григорий Честаховский, Василий Штернберг, Константин Нагорецкий, живописные произведения Тараса Шевченко, шевченковская мастерская в Академии художеств, список Г. Честаховского.

The article is devoted to the handwritten document, which is now preserved in the Manuscript Department of the Ukrainian National Academy of Sciences. It is the list of Shevchenko's personal belongings of artistic value (e.g. photos, reproductions, original drawings by him and by his friend Vasyl Shternberg) that were found in his studio at the Academy of Fine Arts, which was compiled after his death by his friend Grygory Chestahivsky. It presents an important source for studying Taras Shevchenko's heritage as an artist and gives a large possibility to analyse the last years of his life.

**Keywords:** Grygory Chestahivsky, Vasyl Shternberg, Kostyantyn Nagoretsky, art works, Shevchenko's studio at the Academy of Arts, the list made by Chestahivsky.

Григорій Миколайович Честахівський (1829–1893), уродженець Херсонської губернії, познайомився з Тарасом Шевченком ще в роки навчання його в Академії мистецтв, де також навчався в 1843 році. Зарахований вільним слухачем, певний час був у класі Карла Брюллова, а згодом у Федора Бруні. «Гриць» (так його називав по-дружньому Тарас) гарно співав ще й грав на гітарі, за що його поет і полюбив. Сам Г. Честахівський згадував: «Нас поєднували на чужині селянське походження і українська мова» [4, с. 231]. Він не став відомим художником, хоча пройшов курс навчання і за картину «Каяття Святого Петра» отримав звання некласного художника. Перебуваючи на державній службі – на посаді колезького регістратора в департаменті військових поселень, потім у Капітулі російських імператорських і царських орденів аж до виходу у відставку, він потроху малював, виконуючи копії на замовлення.

Григорій Честахівський прислужився українській культурі насамперед тим, що, будучи близьким другом Тараса Шевченка, опікувався ним в останні роки його життя. Крім того, Г. Честахівський наполіг на перепохованні поета-художника в Каневі, адже саме з ним Тарас Шевченко ділився своїми намірами оселитися в Україні недалеко від цього міста. Г. Честахівський зберіг плани хати, що її поет збирався збудувати поблизу села Межиріч, які він згодом передав до музею української старовини В. Тарновського разом з «Кобзарем» 1860 року з дарчим написом: «Козакові Грицеві Честахівському. Кобзар Тарас» (нині зберігається в архіві Історичного музею ім. В. В. Тарновського в Чернігові). Григорій був свідком багатьох моментів життя Т. Шевченка і свої розмови з ним передав у спогадах [4, с. 230–241]. Друзі разом сфотографувались у Петербурзі в 1860 році. Ми бачимо Честахівського і на груповій світліні поета з друзями.

НАДІЯ НАУМОВА, ЮЛІЯ ЄРМОЛЕНКО. СПИСОК ГРИГОРІЯ ЧЕСТАХІВСЬКОГО...

Петербурзька українська громада доручила Г. Честахівському важливу місію: він був відповідальним розпорядником і виконавцем перепоховання Т. Шевченка, супроводжував домовину до Канева. Упродовж цієї нелегкої подорожі робив зарисовки, на кілька місяців оселився на Чернечій горі для впорядкування могили. Про всі події й перипетії весни і літа 1861 року він звітував перед громадою в листах до Федора Черненка [2, с. 167–193]. Листи та спогади Г. Честахівського – це неоціненне джерело для розуміння того, як облаштовувалася, вивищувалася могила, як вона стала Святиною. Усвідомлюючи своє покликання, він вірив у нього щиро, про що й писав до невідомого адресата: «Настане година, коли чистий Розум буде людським законом і розіб'є татарщину... Тоді могила нашого сердешного Тараса засвітить ясным щирим словом по широкій Україні з високої гори Чернечої, як те сонце своїм ясным світом» [2, с. 169].

Для сучасного шевченкознавства список, складений Григорієм Честахівським, має значення не лише з погляду фактажу чи документальності, і рід тут не у скрупульозній точності, а в тій симпатії до всього, що робив чи говорив Тарас, «любий Кобзарь». А його емоційність і деяка суб'єктивність, як і спогади сучасників, дають нам дуже багато для розуміння феномену Т. Шевченка – митця, поета і людини.

«Список Честахівського»<sup>1</sup> (під такою назвою документ увійшов у науковий обіг) – це рукопис чорнилом, що подає відомості про речі, які залишилися в майстерні поета після його смерті: оригінали малюнків, репродукції та знімки творів Т. Шевченка й інших художників, які він використовував, працюючи над офортами. Більшість з нешевченківських оригіналів – це рисунки друга Т. Шевченка по Академії мистецтв Василя Штернберга, що вціліли з часу їхнього проживання на спільній квартирі в студентські роки. Шість із семи аркушів формату А-4, що зберігаються у Відділі рукописів Інституту літератури НАНУ (далі – ВР ІЛ НАНУ) (ф. 1, № 459), заповнені текстом з обох боків (на сьомому – текст, незначний за обсягом, виконаний іншим авто-

ром). Записи розміщено під 120 номерами, проставляючи які, він збився на № 60, назвавши його № 50. Крім того, двічі повторив № 66. Уточнені порядкові номери ми проставили перед авторськими, які подано в дужках. Отже, насправді список включає 131 позицію. Окремі записи короткі, констатують лише назву; інші досить розлогі, із зазначенням певних відомостей про те, хто автор твору, ким подаровано, за яких обставин і де виконано той чи інший малюнок, з коментарями і цитуванням спогадів Т. Шевченка. Указано й на кількість (один чи кілька примірників) цифрою після опису артефакту.

У рукопису є багато закреслень і виправлень, дописок, вставок між рядками чи вперек основного тексту. Г. Честахівський писав, вживаючи російську та українську лексику.

Надзвичайно цікаво, що Шевченка він увесь час називає «Кобзарь Шевченко» і «любий Кобзарь», повторюючи ці словосполучення в кожному рядку. Фотографу Константина Нагорецького автор списку підкреслено називає або «козаком», або ж «малоросом», актора Михайла Щепкіна – «другом задушевним», жінку коменданта Новопетрівського укріплення Агату Ускову – «доброю душею».

Усі дослідники малярської спадщини Т. Шевченка, починаючи з О. Русова, котрий, описуючи колекцію малюнків А. Козачковського, посилався на Г. Честахівського [3], ажно О. Новицького та науковців, які працювали над Повним зібранням малярської спадщини Тараса Шевченка, що вийшло 1963 року, послуговувалися цим рукописом. Використав його і Борис Грінченко, працюючи над каталогом музею українських старожитностей Василя Тарновського Молодшого. Варто зазначити, що опис було складено не за окремим дорученням, а цілком добровільно й спонтанно. Григорій Честахівський тоді не особливо дбав про охайність чи розбірливість почерку. Його записи, іноді не зовсім точні щодо фактажу, проте позначені емоційністю, доносять до нас надзвичайно цікаві факти про життя Тараса Шевченка. Звісно, описуючи речі, Г. Честахівський не

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

мав на меті точно їх датувати, не подавав розмірів хоча б оригіналів, і гадки не мав, що його рукопис служитиме науковій шевченкіані. А втім, дуже важливо, що він указує на кількість примірників офортів чи фотознімків, називає прізвища фотографів і часом наводить такі важливі факти, які просто відсутні в інших джерелах. Стає зрозумілим, що в майстерні Шевченка були репродукції творів європейських художників, світлини олійних робіт, гравюр та літографій. Незважаючи на свою цінність, цей документ ніколи не передруковували, і дослідники, працюючи з рукописом, інколи припускалися помилок під час прочитання.

У списку Г. Честахівський зазначив, кому були передані чи продані речі поета-художника, що дає можливість простежити їх шлях від приватного власника до музейної колекції. Сам він також придбав шевченківські реліквії, які згодом були передані В. В. Тарновському разом зі списком.

У межах пропонованої публікації ми не маємо змоги прокоментувати кожен позицію. Однак зупинимось на найцікавіших моментах, оповівши про ті малюнки, які саме завдяки цьому документові ввійшли в науковий обіг, а їхній опис, назва чи датування стали вагомими для атрибуції.

З розділів «Фотографні знімки» дізнаємось, що офорт «Вірсавія» [10, № 61] виконано за світлиною з олійної роботи Брюллова, «Дуб» [10, № 63] – за світлиною з картини А. Мещерського, яка (світлина) до того ж була поправлена автором. Офортні портрети художників-сучасників: Ф. Толстого, П. Клодта, Ф. Бруні, І. Горностаєва [10, № 71, 72, 73, 74], членів ради Академії, що голосували за присвоєння Т. Шевченку звання академіка, було виконано за світлинами фотографа Костянтина Нагорецького.

Під № 86 Г. Честахівський зафіксував малюнок, назвавши його «Сільський вид в Україні». З коментаря дізнаємось, що подія, зображена на ньому, відбувалася в Яготині та ще й під час Великодніх свят. При цьому Честахівський покликався на слова самого Шевченка. Аналізована акварель увійшла в Академічне видання

під назвою «Шевченко малює сільське подвір'я» [7, № 27].

Григорій Честахівський описав чотирнадцять рисунків Василя Штернберга. Певний час окремі дослідники приписували їх Т. Шевченку. Насправді серед них є аркуші, на яких бачимо рисунки, виконані рукою як В. Штернберга, так і Т. Шевченка. Поміж них останньому належали олівцеві начерки: під № 91 – «У натурному класі Академії» [6, № 97, 101, 102, 107], «Жінка, що спить» [6, № 196], «Мати миє дитину» [6, № 113], зворот малюнка «Дерево» [6, № 112] та «Хлопчик із собакою в лісі» [6, № 108] (виконаний на звороті малюнка В. Штернберга «Український шинок»); під № 99 – «Рисунок з натури на Смоленському кладовищі» [6, № 21], зарисовки композиції до повісті М. Надеждіна «Сила волі» та рисунок «Католицький чернець» [6, № 98, 99] на різних боках одного аркуша. Ці зображення, мабуть, зберігалися в когось із спільних друзів по Академії і повернулися до Шевченка вже після заслання. У студентські роки обидва художники часто рисували на одному аркуші, не підписуючи творів. Так, рисунок «Учень Академії мистецтв перед мольбертом» був зареєстрований Г. Честахівським, як «Портрет Кобзаря Шевченка в молодості» роботи В. Штернберга. Чітко видно, що зображено не Шевченка, хоча б тому, що в нього тоді не було вусів; твір увійшов до Академічного видання як Шевченковий [6, № 110]. Малюнок «Панна Сотниківна» в Г. Честахівського записаний під назвою «Жінка розглядає пояс» [6, № 138], на звороті – зарисовки рукавів жіночої сорочки до картини «Катерина». Окремі начерки взагалі не мали б назв у виданні мистецької спадщини поета-художника без списку Г. Честахівського, а саме: ледь помітна композиція, на якій Честахівський написав: «Умірає Мазепа, а коло його Карл» [6, № 154]. Рання акварель «Портрет жінки з локонами» [6, № 128] нині датується орієнтовно. Рисунок «Смерть Богдана Хмельницького» викликає питання. Ми знаємо однойменну акварель Т. Шевченка, виконану ще в доакадемічний період, але її не було в майстерні. Натомість у цьо-

НАДІЯ НАУМОВА, ЮЛІЯ ЄРМОЛЕНКО. СПИСОК ГРИГОРІЯ ЧЕСТАХІВСЬКОГО...

му списку зареєстровано три олівцеві малюнки – «Богдан Хмельницький перед Кримським ханом» [10, № 105, 106, 107], назву яких також важко було б визначити без списку Г. Честахівського. Про малюнки сепією «Воскресіння Христове» [9, № 71], «Розп'яття Христове» [8, № 83], «Св. Апостол Петро» [9, № 45] та «Портрет Агати Ускової» [9, № 65] сказано, що Т. Шевченко привіз їх із заслання. При цьому уточнено, що «оці чотири рисунки роблені в Новопетрівському укріпленні». Зазначено, що «Слабогузий старець дід, тільки орис, зведений карандашем» – це зарисовка до офорта «Старець на кладовищі» [10, № 118]. Деякі із зареєстрованих Г. Честахівським малюнків, які він уважав Шевченковими, були в попередньому Академічному виданні зараховані до рубрики «Безпідставно приписувані», наприклад «Дом над ставком в саду якогось дуки, бо віється корогва на щоглі» (№ 92). Нині цей малюнок уміщено у рубриці «Сумнівні» [10, № 129]. Ознайомлюючись зі списком, можемо говорити також про малюнки, що з певних причин не дійшли до нас і внесені до рубрики «Нерозшукані»: «Голова маленької дівчинки», рисованої з дочки актора Гулака-Артемівського [10, № 153], та «Вербі на Смоленським кладовищі» [10, № 154]. Виникають питання щодо авторства таких олівцевих рисунків, як «Корови», «Якась церква, кажеться Київська», «Смерть Хмельницького» («орис карандашем, а на другім боці облуплений чоловік, наведений красками»). Нам відома акварель «Смерть Богдана Хмельницького» [6, № 9], що належала Костянтину Свідзінському й не могла знаходитись у майстерні поета. Рисунок «Корови», що нині зберігається у фондах Національного музею Тараса Шевченка (далі – НМТШ), свого часу сприймався

О. Новицьким як Шевченків твір і саме як такий був поданий у його нездійсненому виданні [11, с. 220, № 565]. Він не ввійшов ні в попереднє, ні в останнє Академічне видання навіть як сумнівний твір, але, мабуть, ще потребує додаткового атрибування, адже в інвентарній картці НМТШ (г-634) подано два прізвища: Шевченко? Штернберг?. У 1974 році в Державному музеї Тараса Шевченка було влаштовано виставку «Художні твори у власній колекції Тараса Шевченка», на якій було представлено більшість творів, що фігурують у списку Г. Честахівського (серед них – 63 оригінали Шевченка) [1].

Загалом Г. Честахівський зареєстрував 72 оригінальні рисунки Т. Шевченка (ураховуючи виконані на звороті), що нині ввійшли до Академічного видання в тій чи іншій рубриці.

Зіставляючи цей список з описом М. Лазаревського, що також зберігається у ВР ІЛ НАНУ (ф. I, № 457), та спогадами сучасників, можемо з'ясувати певні важливі факти, пов'язані з малярською спадщиною Т. Шевченка. М. Лазаревський у своєму списку зафіксував дати аукціонів, де продавали речі поета, і прізвища людей, які їх придбали.

У публікації збережено стилістику і мову автора рукописного документа, однак дещо виправлена орфографія. Номери малюнків подаються за останнім Академічним виданням: Тарас Шевченко. Повне видання творів. – К., 2002–2013.

Як додаток до списку Г. Честахівського подаємо також фрагмент опису речей, складеного по смерті Т. Шевченка М. Лазаревським, – саме той, що стосується офортів і офортних дощок. Це доповнить загальну картину того, що ми знаємо про власну мистецьку колекцію Т. Шевченка, яку він мав у своїй майстерні.

**ОПИСЬ ГРАВЮР, ЛІТОГРАФІЙ, ФОТОГРАФІЙ, АКВАРЕЛЕЙ  
ТА РІЗНИХ МАЛЮНКІВ, ЩО НАЛЕЖАЛИ Т. ШЕВЧЕНКУ,  
ЗРОБЛЕНИЙ ПІСЛЯ ЙОГО СМЕРТІ (Г. ЧЕСТАХІВСЬКИМ)  
(1861). ЧЕРНЕТКА.  
6 арк. (1 чиста) \***

Гравюри.

1. Водопой с картины Вувермана (Гравера Р. Е. Монте). 1.
2. Обручение Св. Великомученицы Екатерины, с картины Корреджіо, (Гравера Андрея Ухтомского). 1.
3. Портрет Екатерины II, с картины Боровиковского, (Гравера Николая Уткина). 1.
4. Гравированные иглою снимки к изданию Гро[а]бовского. 9.

Литографіи.

5. Портрет П. А. Куліша. 1.
6. Портрет В. Г. Волкова (рисовал Кино). 1.
7. Портрет Мартынова (рисовал Егоров). 1.

Фотографіи.

8. Фотографни снимки Сусаны Брюлова. 3.  
На одним снімку проведена червона смужка, той подарував купець Солдатенков в Москві Тарасу Григоровичу, як повертав из України до Петербургу наш любий Кобзарь 1859 року.

Гравюра Акв[о]а форто.

9. Гравюра Сусана Брюллова (Гравировав Кобзарь Шевченко). 1.

Фотографія с картин рис. на бумаге сепією

10. Внутренность киргизской кибитки. Кобзарь Шевченко, рисующий с натурщика Киргиза. 1.

Оці фотографни снимки с картин, нарисованих на папері Сепією, Кобзарем Шевченко тоді, як він пробував у Сибірі.

Фотографія с картин, писанн. масляными красками.

11. Бахчисарайский фонтан с картины Брюллова, принадлежащей Вел. Княг. Марии Николаевне (снимок фотографа козака К. А. Нагорецкого). 1.
12. Беатрічі с картины Гвидо Рени. 1.
13. Женщина идущая из судилища в сопровождении стражи. С картины Поль де Лароша. Це Мария Антуанета, идущая на казнь. 1.

Фотография с природы.

14. Портрет с природы неизвестного. 1.

Фотография с картины.

15. Семейство поселян испуганное медведем. 1.

Фотогр. с природы.

16. Малороссийский актер Михайло Сменович Щепкин, друг задушевный Кобзаря Шевченка, подарував Кобзареві сам Щепкин, а снимок фотогрфный К. А. Нагорецкого, Малороса. 1.

17. Музыкант Еврей, снимок фотогр. художника И. В. Гудовского. 1.

Подарував Кобзареві Шевченкові в Київі сам Гудовський, як пробував Шевченко в Україні в 1859 році після Сибірі.

18. Фотография с гравюры. Портрет Наполеона с картины Поль де Лароша. 1.

19. Портрет Айра Ольриджа, драматического актера, игравшего на сцене Петербургского театра в 1858 г. на английском языке, рисовал с природы Кобзарь Шевченко на папери итальянским карандашем, и оригинал подарував Кобзарь Графині Толстой, а фотограф. снимок с рисунка этого художника Константина Андреевича Нагорецкого, Малоросса. 1.

Фотографни снимки з природы.

20. А. О. Билокрисенко, портрет. 1.
21. Портрет Болеслав [Броніслав, авт.] Залескій, друг Кобзарів Шевченків по тюр-

\* Під такою назвою «Список...» зберігається у ВР ІЛ НАНУ. – Ред.

НАДІЯ НАУМОВА, ЮЛІЯ ЄРМОЛЕНКО. СПИСОК ГРИГОРІЯ ЧЕСТАХІВСЬКОГО...

ми і по сибірі. Слова Кобзареві: один єдиний син у матері дуже молодим просидів чотири роки в тюрмі. Потім випустили на волю, а далі уп'яють засадили, видержали ще чотири роки, та фельдмаршал Паскевич конфірмовал из дворян [в] солдати тай завдали в Оренбург. Отак наробило сіромі вільнодумство! А матері сердешній що осталося! Яке горе тяжке. 1.

Гравюра Аква форто.

22. Сусана Брюлова. (Гравировал Кобзарь Шевченко) в 1860 году. 1.

Фотографні снимки с картин.

23. Две малориссиянки идут садочком, одна воду несе. Друга поруч иде и пучок квітів в руках несе (рисував сепією на папері з козачки Соколівни Кобзарь Шевченко в Петербурзі по возвращению из Оренбурга.) Оригінал в пані Сухановой, натурщицею була козачка Одарочка Соколівна з Славгорода. 1.

24. Портрет поэта, рисующего с натурщика во время его ссылки. (рисував на папері сепією Кобзарь Шевченко). 1.

Фотография с натуры.

25. Малороссийский Актер Михайло Семенович Щепкин. 1.

Подарував Кобзареві сам Щепкін, а фотограф. художника Константина Андреевича Нагорецкого, Малороссіянина и пріятеля Шевченкового.

Фотогр. снимок с картин сепією.

26. Мати, заколихавши дитину, впала навколішки і молиця Богу коло коліски (рисував на папері сепією Кобзарь Шевченко в Сібірі), оригінал у пані Суханихи. 1.

27. Кобзарь Шевченко рисует внутренность казарми, тії самої, де він проживав у Сібірі, в таку діб, як пьяні москалі з московками співають та танцюють (рисував Кобзарь Шевченко на папері сепією, а фот. Худож. Константина Андреевича Нагорецкого. 1.

Фотографни снимки з масляных картин.

28. Музыканты в Испанской харчевне с Ант. Думас. 1.

Фотографный снимок с натуры.

29. Портрет священника (фотогр. художника Кон. Андр. Нагорецкого). 1.

30. La Sentinelle <sup>2</sup> Гербстгофера. 1.

Фотографный снимок с масляной картины.

31. Пейзаж (с картины Мещерского), фотогр. Кон. Андреевича Нагорецкого, правленная Мещерским. 1.

Фотографный снимок с масляной картины жанр.

32. Бахчисарайский фонтан (с картины Карла Павловича Брюлова, знаменитого учителя Кобзаря Шевченка). Фотография К. Андреевича Нагорецкого. Оригінал принадлежит вел. Княг. Марии Николаевне. 1.

Фотогр. портрет с натуры.

33. Портрет Графа Федора Толстого Вице–Президента Петербургской Академии художеств и преданнейшего друга Кобзаря Шевченка (фотография художника Константина Андреевича Нагорецкого. 1.

Фотографичный снимок с картин.

34. Henry III visitant sa peroquets <sup>3</sup> (P. C. Comte). 1.

35. Scene de la Saint Barthelemy <sup>4</sup> (Гербстгофера). 1.

Фотографний снимок с гравюр.

36. Снятие с креста Спасителя. 1.

37. Материнская любовь (с картины Поль де Лароша). 1.

Фотографный снимок с масляной картины.

38. Юдифь и Олоферн (с картины Дораса Верне). 1.

Фотографный снимок с гравюры.

39. Fransoise de Rimini (Шеффера). 1.

40. Romeo et Julia (Гога). 1.

41. Итальянское семейство (Поль де Лароша). 1.

Фотографичный снимок с литографии.

42. Роздягнута жінка. 1.

Аква Форто. Гравюра.

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

43. Горе Ораї за чарочкою нещасниці співають (с картини Соколова, принадлежачей Кочубею), гравировал Кобзарь Шевченко. 1.

Фотографний снимок с натуры.

44. Портрет Жида, играющего на цымбалах, (фотогр. художника Ивана Василевича Гудовского, подарована художником Кобзареві Шевченкові в Києві в 1859 року. 1.

45. С. И. Барановській (фот. худ. Кон. Андреевича Нагорецького, племінника оцего Барановського). 1.

Гравюри Акво форто.

46. Портрет Кобзаря Шевченка (Гравированный с парижского литографного портрета Шевченком же. 1.

Фотография с картины.

47. Средневековая сцена. 1.

Рисунки Штернберга.

48. Портрет художника и группа у окна, на другой стороне Вход Христа в Ерусалим. 1.

49. Хата під садочком, а на другім боці селяни під хатою: один стоїть, а двоє сидять на приспі. 1.

50. Дерево и кущ якогось квіту, а на другім боці мати умивається з дитиною. 1.

51. Пейзаж, а на другім боці нидорисована коняка. 1.

52. Циган на коняці з хвайдою в руці, а на другім боці два татарина на конях верхи і москаль заглядає коневі в зуби роздивляється з якого почать щоб не помилиця. 1.

53. Вид города між горами, а на другім боці граюця в мухи. 1.

54. Недорисованный торг козацького люду в Україні. 1.

55. Пейзаж. Вид города між горами по той бік озера. 1.

56. Ерендик, а на другім боці між деревами стоїть кибитка і віз, коло воза стоїть півконяки, а дальше сидять два чоловіка та люльки надимають з великого розуму. 1.

57. Хатка поглядає з лісу на озеро, чи на ставок, а на другім боці ріже скрипка з бандурою, а козак з козачкою прикладає гопака. 1.

58. Бухарці. А на другім боці два види Кіргіза, один вправо, а другий вбк. 1.

59. Козак в брилі й свиті з батіжком в руці а по одаль его жіночі статури, а вгорі нарисовано півкозака в брилі, на другім же боці двоє деревець безлистных. 1.

60.(50). Кобзар Шевченко в молодечестві стоячи малює картину, перед ним намічена карандашем роздягнута пані стоїть навколішки, на другій половині перегнутого вдвое паперу – сидить голий натурщик, а поряд його якийсь ученик Академії художеств с карандашем в руці, а на другім боці ученики академії, один сидить на дзиглику й рисує карандашем на папері з сидячого й на один бік злягшого натурщика, брилем за плечима, а в горі голова ученика з комиром та й годі, а за перегнутям один стоячи малює красками на полотні натурщика, а другий сидячи на дзиглику [нерозб.] руками пантрує як той малює, а далі чуть наведено: якийсь лях голий прип'ятий до дуба вгору руками. 1.

61.(51). Жидівські статури: одна стоїть і дивиця на свого товариша, шо лежачи пухом в землю курить люльку. 1.

62.(52). Стихотвореніє (скіпуваня) Николаю Ивановичу Уткину в день его 50-летия, наведен парсунок Кобзарім в бік, і друга якась морда и пам'ятник Росії. 1.

Рисунки Кобзареві Шевченкові сепію.

63.(53). Воскресіння Христове. На папері. 1.

64.(54). Распятіє Христово. На папері. 1.

65.(55). Св. Апостол Петр. На папері. 1.

66.(56). Жінка коменданта (на папері) Новопетрівського укріплення, «дуже добра душа», слова Кобзареві. Оці чотири рисунки роблені в Новопетрівському укріпленні. 1.

Акварельними красками на брістольським папері.

67.(57). Почата голова прудивуса без шиї й огряду. 1.

68.(58). Недокінчений парсунок кацапа купця з медаллю на шиї (рисовал Кобзарь Шевченко це ще до поїзду свого в Сибір роблено в Києві). 1.

69.(59). Портрет чорнявої пані недокінчений. 1.

70.(60). Портрет русявої пані недокінчений. 1.

НАДІЯ НАУМОВА, ЮЛІЯ ЄРМОЛЕНКО. СПИСОК ГРИГОРІЯ ЧЕСТАХІВСЬКОГО...

71.(61). Портрет чорнявої пані недокінчений. 1.

(Оці п'ять рисунків мальовані Кобзарем Шевченком в Києві ще до від'їзду його в Оренбург, десять год пробували в третьому відділенні в Петербурзі). (Упоперек дописано: купив їх Мордовцев).

Одні ориси <sup>5</sup>, зведені на папері.

72.(62). Слабогузий старець дід, тільки орис, зведений карандашем. 1.

73.(63) Півчоловіка с казаном в руках, один орис, карандаш. 1.

Патрети – ориси карандашем зведені.

74.(64). Підстаркувата жінка з малим хлопчиком. 1.

75.(65). Портрет чиновного чоловіка, поліцейдора з хрестом і медалями. 1.

76.(66 NB). Портрет Кобзаря Шевченка, тільки трошечки не схожий на нього. Італьянським карандашем накомпонований, зроблений в Оренбурзі. 1.

77.(66). Голова без шиї з великими волами чинця годованого, а весь папірець помазаний усякими красками акварельними, а на другім боці папірця орис карандашем запорожця. 1.

78.(67). Портрет пані з кучерями, орис голови з боку.

79.(68). Скіпування историчної картини Кобзаря Шевченка Смерть Зіновія Богдана Хмельницького на обох боках паперу. 1.

Рисунки Кобзареві сепією.

80.(69). Хлопчик заснув на зйомі (рисувач Кобзар Шевченко в Петербурзі в своїй майстерні, в Академії художеств у 1860 році) (Мордовцев). 1.

81.(70). Сама собі в господі (Коб. Шевчен.) (Чест.). 1.

82.(71). Жіноча статура по коліна з маленьким хлопчиком. 1.

83.(72). Султан в гаремі. 1.

84.(73). Слобідка в Україні, віз і плуг коло хати. 1.

85.(74). В Седневі, церквиця з баштою. 1.

86.(75). Некончений вид якогось укріплення.

87.(76). Сільський вид в Україні «Це було якраз на великодніх святах в Яготині

1844 року, сижу я і рису, думав якась скотина вештається. Або свиня, або бузівок, а же чую щось позад мене шамотить та все ближенько підходе, і промовило: простіть, мене, будьте ласка, прошу вас від щирого серця випийте чарочку, я оглянувся й бачу стоїть з пляшечкою і наливає чарочку горілки і частує мене та видно таке щире та добряче само уже видно під чаркою. Я випив, подякував, а воно достало з кишені паски, ось будь ласка, заїжте святим хлібом та налив і другу, я випив і другу, а воно давай благать мене до себе на обід, а тут вийшла з хати й жіночка в намітці і то як благає на обід, я пішов, а люд ці побачили то й походилися в хату чоловік з десяток, як сів на покуті з чесним людом та й обідав, а потім мені поназносили і крашанок і пасок, і всякої всячини і кожне благало: будь ласка, візьміть від мене, а те собі, а те собі і так як в Божім раї пообідав я весело між тим чистим і щирим серцем простим нашим людом на третій день празника» – це слова Кобзареві сказані художнику Академії Г. Честаховському в 1859 році. 1.

88.(77). Решитилівка. 1.

89.(78). Решитилівка. 1.

90.(79). Суботове, Церква гетьмана Хмельницького. 1.

91.(80). Коло Седнева. 1.

92.(81). Воздвиженський монастир в Полтаві. 1.

93.(82) Хрест в пам'ять Бориса, а на другому боці гурт панів. 1.

94.(83). Хата Котляревського коло церкви в Полтаві. 1.

95.(84). Бандуристи. На возвраті з Оренбурга. 1.

Рисунки красками на папері.

96.(85). Смерть Хмельницького, орис карандашем, а на другім боці облуплений чоловік, наведений красками. 1.

97.(86). Пейзаж ночі, татарське кладовище (рисовано на повороті з Оренбурга). 1.

Ориси карандашем на папері.

98.(87). Дві жіночі парсуни-козачки: одна сидить, а друга стоїть, обидві в плахах, запасках, свитках і хустками голови зав'язані, а збоку ліс нарисований. 1.

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Рисунки на крашенім папері карандашем.

99.(88). На Орели. Якійсь завод коло високої гори, на горі стоїть чоловік, опершись на гирлигу, за горою хата й димок ще з димаря лупить. 1.

100.(89). Пейзаж: повітка, огорожена тинном, ворота, під тинном ростуть верби понад ставком, хлів, коло хліва стоїть корова, повернувшись до його хвостом. 1.

101.(90). Чотири козаки наварили повнісінький казан каші та сіли під вербами обідать, а на другім боці невеличка гора. 1.

102.(91). Католицький чернець сидить собі та й думку гадає, а пальцями чітки наминає що (мо) з того буде, а на другому боці нарисовано того ж поля, ягода. 1.

103.(92). Дом над ставком в саду, якогось дуки, бо вієця корогва на щоглі. 1.

104.(93). Байрак (Мещерського) подарував сам Мещерський, приніс в майстерню Кобзареві Шевченко в 1860 році в Академії художеств. 1.

Рисунки карандашем на папері.

105.(94). Гурт козацького люду коло пенька зламаной верби. Хто стоїть, хто лежить, один кашу їсть з миски, а другий дивиться на нього як не морщиться, то смачно, а подальше з відра жінка воду п'є, а за нею козак потягся. А один козарлюга мабуть розсердився чогось на громаду та й сів сам собі поодаль, повернувшись до громади спиною, а дідусь побачив, що громада розташувалась то й сам собі каже, піду та розпитаюсь відкіля й куда Бог несе, мабуть з далека плентається та підпираючись на ціпочок й пошкандибав, а на другім боці ворітчка й тільки вікно в повітку. 1.

106.(95). Усякі посланці з подарунками від Султана и других царів. У Вельможного гетьмана Хмельницького війська запорозького і за переломом паперу стоїть дідусь запорожець на ціпок сперся і пантрує наперед ніби щось бачить або з кимось розмовляє, а на другім боці по наведено одні обриси пані розкаряк. 1.

107.(96). Шість художників малюють в класі Академії художеств, між ними Кобзар Шевченко і один художник по фамілії уви!, а тих не звісно як вони прозиваються. За

переломом паперу сидить художник на натурщиківім місті і показує натурщиківі як треба сидіти і руки держати, а натурщик сидить та дивиться. Лівою рукою держиться за палицю, а правою взявся за уви! А внизу ще якийсь блазень надряпаній. На другім боці: голова Степана – натурщика, голова хлопчикова і рука з лебастрових нарисована. 1.

108.(97). Одна жіноча картина наведена сепією, баба з хлопчиком поводитарем, тоже наведена трошки сепією. Обжинки на тавано карандашем, гнучка суворівщина, покійник в домовині. Диякон вичитує на той світ з цього світу. Кажеця суворівщину; пані журба, хлопчики в брилях і пані гнучка з пирогами в руці. На другім боці: сидить запорожець підобгавши ноги, згорнувши руки і загнувши за вухо чуприну та думку гадає, з якої почать. А костирлявий як смерть чиновник про себе думає, чи чорт хитріший чи я? А заходжусь коло запорожця, само діло покаже. А ще зведений рукав запорожцевої сорочки та тулубище чиновного, а голову його чортяка взяв у позички, та слабогузний хлопчик. 1.

109.(98). Стоїть козак вольним молодечьким станом, правою взявся в бік, а лівою держить в зубах люльку, віддавши праву ногу наперед: «Чи ви бачили колинебудь, щоб поганець генерал став отаким живець станом. Так аж крізь його сорочку бачиш, як у його серці живцем кипить кров козацька молодеца! Щож він день-денський бьеця та поневіряється замурдований панщиною, а криниця не згасає, такий теплий, такий щирий віруючий. Ох! Боже батьку! Аж шум-шумує всередині як згадаєш, яку гірку випив та ще й досі п'є наш славний люд козачий, а таки не втіряв серця. А поганець москаль топче його личаком калюжим і сам не знає яке добро нівечить» Слова Кобзареві Шевченкові висказані художнику Академії Г. Честаховському, як розглядали з ним рисунки у майстерні Кобзаря Шевченка. Та задумана козацька голова і хлопчик правою рукою держить граблі на плечі, а ліву спустивши вниз, в куценькій сороці, в штаненятах і босий. А на другім боці стоїть козак, в одній сороці, брилі і

НАДІЯ НАУМОВА, ЮЛІЯ ЄРМОЛЕНКО. СПИСОК ГРИГОРІЯ ЧЕСТАХІВСЬКОГО...

Гравюри.		
1.	Водної з картиши Вувермана, (Гравюра Р. Е. Мойтте)	1.
2.	Возуртніє св. Великомученици Екатерины, з картиши Корреджіо, (Гравюра Антонія Уголисаго).	1.
3.	Портретъ Екатерины II, з картиши Горюхиновскаго, (Гравюра Николая Гинкина).	1.
4.	Литинки Кв. Муданіо Гродовскаго.	9.
Литографіи		
5.	Портретъ Жулисса.	1.
6.	Портретъ В. Г. Волкова (рисованъ Савио).	1.
7.	Портретъ Мартынова (рисованъ Егоровъ).	1.
Фотографія		
8.	Фотографія сликки Сураны Бролова, на одній сликки проведена червома смужка, подарувалъ Купецъ Сайдатійковъ <sup>в Москві</sup> Марію Уригаровичу, експозити на виставці в Петербурзі, подарувалъ <sup>до Петербурга</sup> Іванъ Козаръ 1859 року.	3.
Гравюра Аква форто.		
9.	Гравюра Суворова Бролова, (Гравировавъ Козаръ Шевченка)	1.
Фотографія з картиши рис. на бушанъ Сенио.		
10.	Внутренность киргизской Кибитки.	1.
	Козаръ Шевченко рисуючий з натури зображення Киргиза. —	1.
	одні фотографія сликки з картиши, нарисованих на папері <del>Козар</del> Сенио, Козаремъ Шевченка <del>Козар</del> як вінъ пробувавъ в Сибірі.	1.
11.	Гайдис арапскій фронталь з картиши Бролова, <del>Козар</del> дилеканція Вен. Княз. Маріи Николаевны, (Снимокъ фотографіа Козака К. А. Магарецкаго).	1.
12.	Бенітріи з картиши Гайда-Рени.	1.
13.	Женщина идущая изъ судилища въ сопровожденіи стражника, з картиши Кошарова, Це Марія Антиуакста идущая на казнь.	1.
	фотографія з натури.	
14.	Портрет з натури мизанеттаго.	1.
	фотографія з картиши	
15.	Семейство поселии испанское лебаденств.	1.
	фотогр. з натури	
16.	Медальонъ Михайло Семіоновичъ Шопкинъ, другъ задушный Козаръ Шевченка, подарувалъ Козареві самъ ценкини а Рашилокъ фотографіи К. А. Магарецкаго. Магареца	

Г. Честахівський. Перелік гравюр, літографій, світлин, акварелей та різних малюнків Т. Шевченка. Рукопис (с. 1)

57. Акварельні малюнки крашкми на папері.

58. Карата голова придивуєа дохъ цми і доряду.

59. Недокінчений парсунокъ Кацапа Куця зъ м'ядамо на цми (рисувавъ Коздари Шевченко) це м'я до поиду свого въ Сибіръ роблено въ Київі.

60. Патрентъ цми, видоконаний.

61. Патрентъ цми, видоконаний.

62. Патрентъ цми, видоконаний.

63. Патрентъ цми, видоконаний.

64. Патрентъ цми, видоконаний.

65. Патрентъ цми, видоконаний.

66. Патрентъ цми, видоконаний.

67. Патрентъ цми, видоконаний.

68. Патрентъ цми, видоконаний.

69. Патрентъ цми, видоконаний.

70. Патрентъ цми, видоконаний.

71. Патрентъ цми, видоконаний.

72. Патрентъ цми, видоконаний.

73. Патрентъ цми, видоконаний.

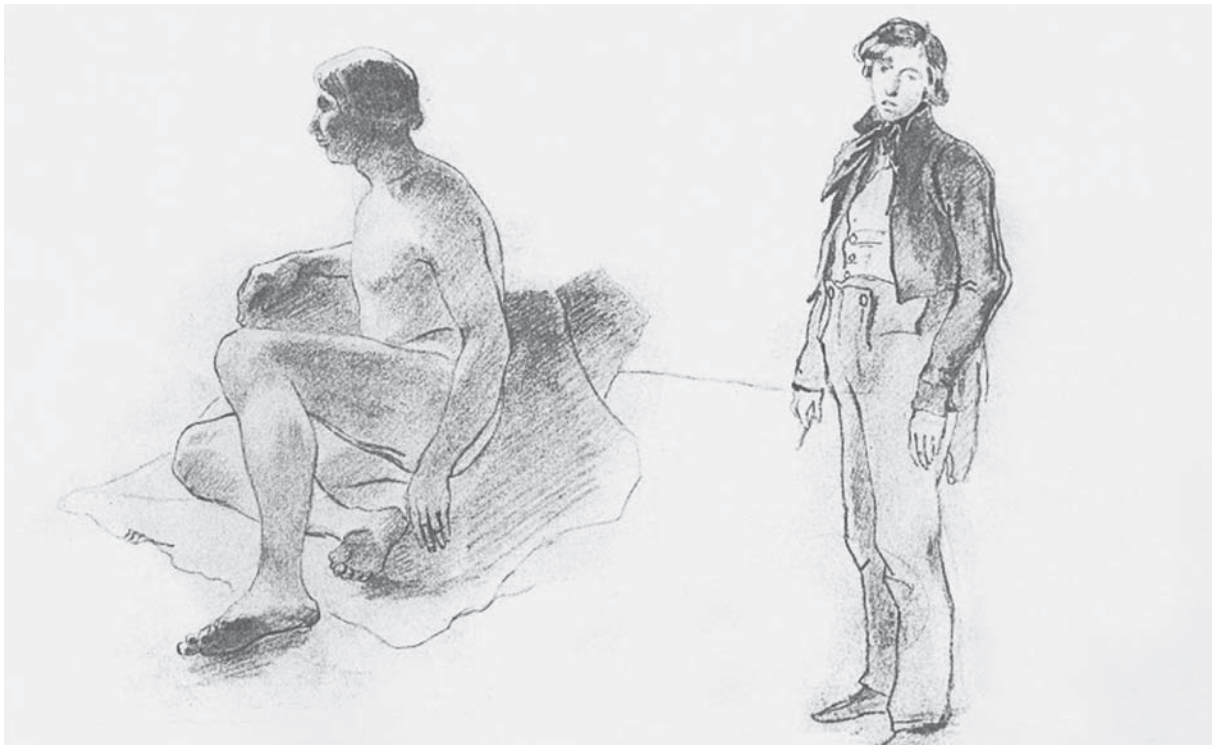
74. Патрентъ цми, видоконаний.

75. Патрентъ цми, видоконаний.

76. Патрентъ цми, видоконаний.

Г. Честахівський. Перелік гравюр, літографій, світлин, акварелей та різних малюнків Т. Шевченка. Рукопис (с. 5)

НАДІЯ НАУМОВА, ЮЛІЯ ЄРМОЛЕНКО. СПИСОК ГРИГОРІЯ ЧЕСТАХІВСЬКОГО...



Натурник і учень Академії мистецтв. 1839–1842 рр. Папір, олівець



Натурник та учні Академії мистецтв. 1839–1842 рр. Папір, олівець

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



Жінка, що спить, та інші зарисовки. 1839–1840 рр. Папір, олівець



У натурному класі Академії мистецтв. 1839–1840 рр. Папір, олівець

НАДІЯ НАУМОВА, ЮЛІЯ ЄРМОЛЕНКО. СПИСОК ГРИГОРІЯ ЧЕСТАХІВСЬКОГО...

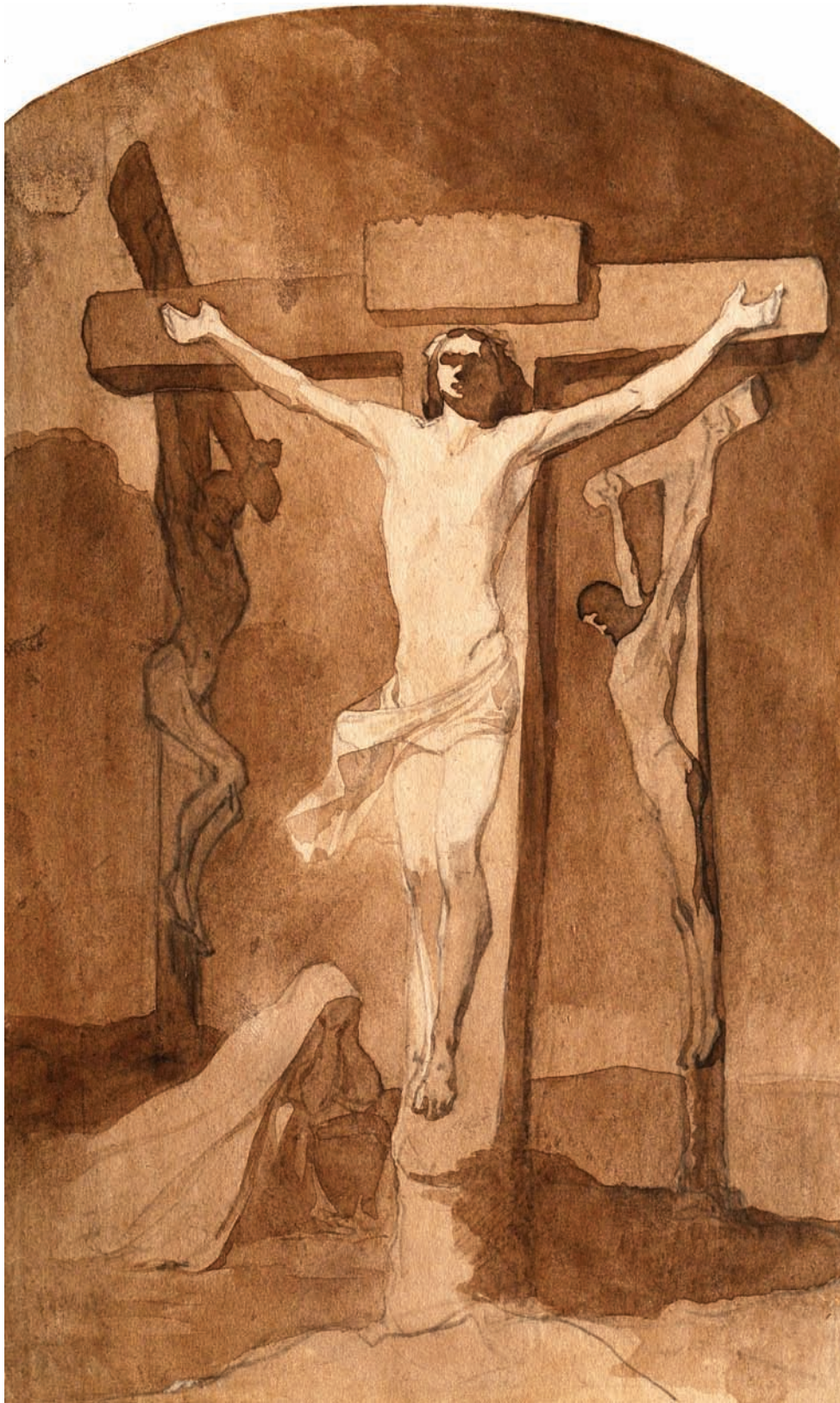


Куток Смоленського кладовища в Петербурзі.  
Літо 1840 р. Папір, олівець, сепія



Селянське подвір'я. Яготин. Весна 1845 р. Папір, сепія

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



Розп'яття (ескіз). 1850 р. Папір, сепія

НАДІЯ НАУМОВА, ЮЛІЯ ЄРМОЛЕНКО. СПИСОК ГРИГОРІЯ ЧЕСТАХІВСЬКОГО...



Католицький чернець (ескіз ілюстрації до твору М. І. Надеждіна «Сила волі»)  
30.IV.1841. Папір, олівець

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



Портрет невідомої в бузковій сукні. 1845–1846 рр.  
Папір, акварель

НАДІЯ НАУМОВА, ЮЛІЯ ЄРМОЛЕНКО. СПИСОК ГРИГОРІЯ ЧЕСТАХІВСЬКОГО...

заклавши руки назад та тільки поглядає на поле. 1.

110.(99). Рисунок з натури на Смоленському кладовищі. На другім боці нарцис і картинка: лежить пані, простяглася гола, а друга сидить коло неї та думає, чи не простягнуться собі та полежать. Та ще дві маленькі орисом наведені, та ще одна в кружечку вгору руку підняла, ніби щось показує. 1.

До цього рисунку буде довгенька розмова про Смоленське кладовище та спомин про художника Штернберга.

111.(100). Султан з туркенею на дівані, а на краю блята стоїть куца коняка з кичкою на шиї, а вгорі написано Кобзаревою рукою карандашем: «Мовляли кіяни Ужасть!», а на другім боці тож дія в гаремі. 1.

112.(101). Два натурщики і три ученики Академії рисують, на другім боці жінка лягла на подушку та думку гадає: чи скинути спідницю з себе так як сорочку скинула чи ні? І головка хлопчика з гіпсу розмита. 1.

113.(102). Стоїть козак та туго набива люльку бакунцем і поглядає в землю чи багато впорав, посеред на коняці сидить боком хлопчина в брилі, мабуть поганя на панщину, бо дуже щось невеселий та стоїть у свиточці хлоп'ятко мале, взялося за поли руками в штанцях і в чобітках, а на другім боці усе пописане пером: «Его високоблагородію, милостивому Ивану Ивановичу, Государю. 1.

114.(103). Дія в гаремі: одна туркеня грала на цитрі та, мабуть втомилась і спотіла, а друга мабуть танцювала та тож употіла та обидві сорочки попускали з плечей. Та, що грала, вивернулася на подушку одпочить, а та, що танцювала, пішла до вікна подивиться чи багацько назбиралось турків музику слухать. 1.

115.(104). Дві дівчини козачки подруги идуть садочком, одна воду несе відрами на коромислі через плечі, а друга йде поряд з нею і несе в руках пучок квітів й любистку, а там даличенько сидить кобзар

і грає на кобзі «Ой, Січ мате, давно була Хмельниченька та ще щось. 1.

116.(105). Сама собі в господі. Це рисував Кобзарь на спомин Петро-Островським трактирним камеліям каже на все таке «сама себе знає та й годі». 1.

117.(106). Якась церква, кажеться Київська. 1.

118.(107). Вид Києва з Дніпра. 1.

119.(108). Вид Києва з Дніпра .....(після Оренбурга). 1.

120.(109). Батько в пасіці вулики довбає, а діточки несуть йому обідать. До ссилки в Оренбург. 1.

121.(110). Корови. До ссилки в Оренбург. 1.

122.(111). Жінка розглядає пояс, а на другім боці нарисовані рукава. В Оренбурзі на возвраті в Петербург. 1.

123.(112). Хмельницький перед кримським ханом. 1.

124.(113). Хмельн. Перед крим. Ханом. 1.

125.(114). Верби на Смоленському кладовищі. Любиме місце Кобзареве. Ступнів за десяток від цього місця він був захищений і пролежав два місяці. 1.

126.(115). Сама собі в господі на обох боках. 1.

127.(116). Вдовина хата в Україні (до ссилки в Оренбург). 1.

128.(117). Хмельницьк. з сином перед кримським ханом. (Після ссилки в Петербурзі). 1.

129.(118). Етюди для плафона. Русалки ловлять намітками місяць. Из народних українських повір'їй. Для Кочубея на крашенім папері чорним італьянським карандаш. і білилами. 1.

130.(119). Голова маленької дівчинки, рисовано с дочки українського актора Артемовського. 1.

131.(120). Парсунок з мертвого Кобзаря Шевченка, нарисований в день його смерті в його майстерні. На крашенім папері італьянськими карандашем. Подарован громаді Петербурзькій художником Жемчужниковим. 1.

**ОПИС РЕЧЕЙ Т. Г. ШЕВЧЕНКА, ПРОДАНИХ ПІСЛЯ ЙОГО СМЕРТІ НА АУКЦІОНАХ,  
ЗРОБЛЕНИЙ М. ЛАЗАРЕВСЬКИМ  
(28.IV; 7.V; 14.V – 1861 р.)**

У списку, що його зробив М. Лазаревський, наведено перелік особистих речей Т. Шевченка, проданих на трьох аукціонах і придбаних в основному друзями поета задля їхнього збереження. На зібрані кошти було організовано перевезення й перепоховання поета в Україні. У документі описано побутові речі, предмети одягу. Список М. Лазаревського вирізняється тим, що мистецькі речі подаються з короткими назвами, без зазначення авторів. Іноді складно визначити техніку виконання чи розмір твору, не завжди вказано й авторство. Проте дуже важливо, що М. Лазаревський зафіксував оригінальні мідні офортні дошки із зображеннями, які на той час були в майстерні і які, на жаль, не збереглися. Бачимо, що дощок було лише 13, проте чомусь «Сама собі в господі» подається під № 4 і 5. Чи означає це, що було виконано дві дошки? Слід також зауважити, що в списку не значаться

дошки до офортів «Дві дівчини», «Приятелі» та «Портрет в темному костюмі». Портрет І. Горностаєва не був підписаний і тому фігурує як «Портрет невідомого». Знаючи ім'я особи, котра придбала мистецький твір, можемо простежити його шлях. Наприклад, «Вірсавію» купив П. Лебединцев, «Притчу про робітників на винограднику» – В. Білозерський, портрет П. Куліша олійними фарбами – О. Маркович. За цим документом можна встановити кількість естампів офортів, що залишались у майстерні, бо багато з них Т. Шевченко роздарував: «Старець на цвинтарі» – 3; «Сама собі в господі» – 8; «Приятелі» – 6; «Притча про робітників на винограднику» – 7; «Вірсавія» – 4. Доля дощок, з яких виконано останні офорти (до речі, не зазначено, хто їх придбав, хоча поставлено ціну – 5, 3 і 2 крб.), не відома. Зі списку М. Лазаревського наводимо перелік оригінальних дощок.

**МЕДНЫЕ ДОСКИ С ОРИГИНАЛЬНЫМИ ГРАВЮРАМИ**

*М. Лазаревский*

1. Ростовщик Рембрандта.
2. Пейзаж Мещерского.
3. Сусанна Брюллова.
4. Сама соби в господи.
5. Нищие на кладбище.
6. Пейзаж Лебедева.
7. Портрет Шевченко в молодости.

8. Портрет барона Клодта.
  9. Портрет Бруни.
  10. ...графа Толстого.
  11. ... неизвестного [Горностаева. Авт.].
  12. ... Шевченко в меховой шапке.
- 8 чистых медных досок.

**Примітки**

<sup>1</sup> Документ зберігається у ВР ІЛ НАНУ (ф. І, № 459).

<sup>2</sup> Вартовий (фр.).

<sup>3</sup> Генрі III відвідує свого папуго (фр.).

<sup>4</sup> Сцена зі святим Варфоломієм (фр.).

<sup>5</sup> Орис – обрис, начерк.

НАДІЯ НАУМОВА, ЮЛІЯ ЄРМОЛЕНКО. СПИСОК ГРИГОРІЯ ЧЕСТАХІВСЬКОГО...

Джерела та література

1. Каталог виставки «Художні твори у власній колекції Тараса Шевченка». – К., 1974. – 16 с.
2. Письма Честаховского, писанные в 1861-м году о похоронах поэта Шевченка // Киевская старина. – 1898. – № 2. – С. 182–193.
3. Русов А. Коллекция рисунков Т. Г. Шевченка / А. Русов // Киевская старина. – 1894. – № 2. – С. 182–186.
4. Тарновський М. Мої спогади про Григорія Миколайовича Честахівського / М. Тарновський // Хроніка. – 2000. – 1997. – № 19–20. – С. 230–241.
5. Честаховский Г. Н. Из воспоминаний о Т. Г. Шевченко / Г. Н. Честаховский // Киевская старина. – 1895. – № 2. – С. 142–144.
6. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. – К., 2002–2013. – Т. 7. – 504 с.
7. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. – К., 2002–2013. – Т. 8. – 584 с.
8. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. – К., 2002–2013. – Т. 9. – 543 с.
9. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. – К., 2002–2013. – Т. 10. – 558 с.
10. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. – К., 2002–2013. – Т. 11. – 400 с.
11. [О. Новицький] Шевченко Т. Повне зібрання творів – Х., 1932. – Т. 8. – 612 с.

SUMMARY

Grygory Chestahivsky (1829–1893) was born in Kherson province (Ukraine) and made the acquaintance of Taras Shevchenko while studying at the Academy of Fine Arts in 1843 as a free student, the pupil of Karl Brullov and later on of Fedir Bruni. Chestahivsky recalled: *Peasant origin and love for Ukrainian language united us in the foreign country*. He did not become a famous artist, even though he graduated from the Academy with a title of a free painter, received for the painting *Repentance of Saint Peter*. Later on he worked in different state institutions as a clerk, but he continued to paint making copies to order.

Grygory Chestahivsky contributed more to the Ukrainian culture in a different way. He considered it an honour to be close to Taras Shevchenko during his last years of life. Chestahivsky accompanied his coffin to Ukraine. It was him who insisted on burying Taras in Kaniv.

Taras Shevchenko shared with Grygory his ideas and his dreams to settle near Kaniv. Chestahivsky preserved the drawings of the house's projects that Taras made in order to build it near the village Mejrych. These plans now can be seen in the V. Tarnovskiy museum in Chernihiv as well as the book *Kobzar* presented to him with the poet's dedication. Chestahivsky witnessed many episodes of the poet's life and later talked about them in his memoirs. He also left several pencil drawings linked with the last way of Taras Shevchenko to Ukraine. We can see him together with Taras Shevchenko in the pictures taken in 1860.

St. Petersburg Ukrainian community entrusted Chestahivsky to arrange Shevchenko's reburial and to follow the coffin with his body to Ukraine in May of 1861. During this difficult journey he made many pencil drawings and noted everything in his letters addressed to the Ukrainian community in Petersburg. He stayed in Kaniv for several months in order to look after the poet's grave. Nowadays his letters and documental reports are the source for studying the history of Taras's tomb, which became a sacral place for Ukrainian people. Realizing his mission, he sincerely believed in it and wrote in one of his letter to the unknown recipient the following words: *The time will come when the Mind will become the human law and break the Tatar order. Then the tomb of our beloved Taras will shine brightly like the sun with his words all over the Ukrainian land from Chernecha hill*.

The list made by Grygory Chestahivsky is very important not only from the point of view of information, or accurate documental facts, this list helps us to understand the phenomenon of Shevchenko as the artist, poet and personality.

**Keywords:** Grygory Chestahivsky, Vasyl Shternberg, Kostyantyn Nagoretsky, art works, Shevchenko's studio at the Academy of Arts, the list made by Chestahivsky.

УДК 091.31:096.1](477.83/.86)“10/12”

## ТЕРАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ЗАСТАВКАХ ТА ІНІЦІАЛАХ РУКОПИСНИХ КНИГ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ (друга половина XI – початок XIII століття) <sup>1</sup>

Лариса Ганзенко

У статті розглянуто тератологічний візерунок як унікальне загальноконтинентальне явище, що поєднало простір держав візантійського ареалу та романської традиції і знайшло відображення в культурі слов'янських народів. Побутування його в книжковій ілюмінації Галицько-Волинської Русі є свідченням інтегрованості регіону в контекст європейської культури на етапі високого середньовіччя, зокрема у період Хрестових походів (1095–1270).

**Ключові слова:** книжкова ілюмінація, тератологічний візерунок, плетінка, рослинна орнаментика, кінноварний тип оздоблення, художній простір, Середземномор'я, Північна, Центральна та Південна Європа, Передня Азія, Галицько-Волинська Русь.

В статье рассматривается тератологический узор как уникальное общекультурное явление, объединившее художественное пространство государств византийского ареала и романской традиции и получившее отображение в культуре славянских народов. Бытование его в книжной иллюминации Галицко-Волынской Руси свидетельствует об интегрированности региона в контекст европейской культуры на этапе высокого средневековья, в частности в период Крестовых походов (1095–1270).

**Ключевые слова:** книжная иллюминация, тератологический узор, плетенка, растительная орнаментика, кинноварный тип оформления, художественное пространство, Средиземноморье, Северная, Центральная и Южная Европа, Передняя Азия, Галицко-Волынская Русь.

The teratological pattern is considered in the article as an exceptional all-continental phenomenon which has comprised the spaces of states of both the Byzantine region and the Roman tradition. Its existence in book illumination of Halychyna-Volyn Rus is an evidence of the region's integratedness into context of European culture in the stage of the high Middle Ages, particularly at the period of the Crusades (1095–1270).

**Keywords:** book illumination, teratological pattern, plaiting, plant ornamentation, vermilion model of adorning, artistic space, the Mediterranean, Northern Europe, Central Europe, Southern Europe, Halychyna-Volyn Rus.

Походження тератологічного візерунка та плетінки в середньовічному мистецтві, зокрема в ілюнуванні рукописних книг, донині не набуло форми завершеної концепції, хоча історія дослідження цієї проблеми триває понад сто років. Ще в XIX ст. Ф. Буслаєв в оздобленні рукописних книг виділив тип візерунка, у якому «гнучкі лінії ламаються різкими кутами, нижні бруньки на гілках дерева, наче довгі й тонкі бородавки, витягнені в кострубаті пагони, то незграбно стирчать пучком на стовпчиках літер, то змішуючись із візантійськими перлами на смужках візантійського джгута, перетворюються в зуби

або в гіпертрофоване жало страхітливої голови» [6, с. 102, 103] [переклад укр. – Л. Г.]. Дослідник назвав цей тип візерунка тератологічним. Генеза такого виду декорування стала предметом наукової дискусії й розглядалася в руслі з'ясування його можливих іконографічних, художньо-стилістичних та образно-символічних першоджерел. Так, Ф. Буслаєв [5; 6], В. Щепкін [45; 46] та А. Некрасов [28] висловлювалися про запозичення тератології від південних слов'ян. Мистецтвознавці Й. Стржиговський і В. Борн – представники віденської школи – стверджували, що Русь сприйняла тератологічний ві-

зерунок від мистецької традиції Скандинавії й Північної Германії [49; 50; 54; 55]. Однак Ф. Буслаєв указував на те, що амплітуда формальних запозичень могла бути значно ширшою: низка фігур в орнаментуванні руських рукописів ведуть своє походження з давнього іранського Сходу [6, с. 12, 13]. Цей висновок Ф. Буслаєва ґрунтувався на фактичному матеріалі, представленому колекцією орнаментів, що їх підібрав і опублікував В. Стасов [40]. Н. Кондаков уважав, що тератологічні мотиви були введені болгарськими книжниками, які запозичили їх у східно-грецьких рукописах X–XI ст., створених у православних монастирях Синаю, Палестини та Сирії [19; 20]. Л. Ремпель розглядав тератологію як наслідок східного впливу в Європі, а посередниками в поширенні його називав кочовиків [31]. Багатий порівняльний ряд для такого висновку було зібрано в зоні дотичності культур античного світу й кочовиків Центральної й Середньої Азії та описано М. Ростовцевим [33]. А. Арциховський [3], Б. Рибаків [35; 36; 37] і М. Каргер [15; 16] визнали розвиток тератологічної орнаментики в давньоруській рукописній книзі самобутнім явищем, що пов'язане з ужитковим мистецтвом та місцевими художніми традиціями.

Жодне з пропонуванних рішень про генезу цього візерунка не було ні підтверджено, ні спростовано конкретними спостереженнями. Слід зазначити, що в авторському розумінні (за Ф. Буслаєвим) термін «тератологічний візерунок» означав саме певну традицію в ілюмуванні рукописних книг, а надалі для встановлення «етимології» цього художнього явища почали долучати твори інших видів мистецтва: скульптуру, художній метал тощо. Тож постало питання про гранично допустиме коло пам'яток, методологічні засади й принципи їх систематизації.

М. Кисельов означив вади існуючих концепцій походження тератології, причину появи яких він убачав у недостатності порівняльного матеріалу, тому вдався до виявлення нових пам'яток. У книгосховищах СРСР за описами, мікрофільмами та натурними обстеженнями він дослідив 115 об'єктів (в альбомі В. Стасова їх було

представлено лише 36). Науковий метод дослідника полягав у тому, що на прикладі заставок та ініціалів у болгарських і руських рукописах XI–XIII ст. він, по-перше, вивів за межі дослідження реалістичні зображення тварин, по-друге, відібрав для аналізу лише умовні, фантастичні, позбавлені будь-якої конкретної природної видової характеристики зразки, запропонував їх систематизацію за принципом класифікації композиційної будови. Як підсумок роботи, дослідник виокремив дванадцять різновидів ініціалів та чотири типи заставок [17].

Проведені за два останні десятиліття дослідження мистецтва кельтів, германців, скандинавів значно розширили коло порівняльних зразків для встановлення витоків тератології та плетінки [23; 32; 39]. Було підкреслено певний відголос романської скульптури XII ст. в книжному мистецтві латинської традиції [29], порушено питання про походження тератології з богомільського середовища [24], виявлено іконографічно-подібні мотиви в оздобленні культових предметів і вжиткових речей південних слов'ян [41; 30]. А. Джурова досліджувала походження тератології від візантійської та південнороманської традиції (середземноморської романіки) [10; 11], І. Шпик розглянув проблему спорідненості тератологічних орнаментів та плетінки в болгарських і українських книгах XIV–XV ст. [44].

Низку досліджень останньої чверті XX – початку XXI ст. було присвячено розкриттю семантичної структури окремих тератологічних композицій. Так, було встановлено їхній зв'язок з прадавнім індоєвропейським міфом [43; 47; 48]. Походження чудовиськ в іконографії середньовічного мистецтва дослідила С. Лучицька. На її думку, ще стародавні греки «сублімували» багато інстинктивних страхів в образах міфологічних чудовиськ – грифонів, сирен, а також «раціоналізували» їх поза релігійною сферою, вигадавши раси потворних людей і тварин, якими вони «заселили» Далекий Схід [25, с. 578–582]. Чудовиськ в іконографії християнського (романського) мистецтва епохи Хрестових походів XII–XIII ст. дослідниця пов'язує з тим, що тоді хроністи захоплювалися описом казкових тварин, яких на-

ІСТОРИЯ

чебто хрестоносці відкрили у Святій Землі. С. Лучицька вважає, що подібні образи стають невід'ємною частиною енциклопедичних трактатів – «Imago Mundi» (Образ світу) та «Speculum» (Зерцало). Автори цих творів намагалися відтворити історію Світу від дня Творіння. До тих трактатів зазвичай вводили розділи про далекі країни з описами чудовиськ: «De monstribus» («Про чудовисько») та «De India et eius mirabilibus» («Про Індію та її чудеса»). Ці літературні першоджерела переосмислювалися як у скульптурному декорі романських храмів, так і на сторінках латинських кодексів. Напис «Ідіть по цілому світові та всьому створінню Євангелію проповідуйте» (Від Марка: 16, 15), розміщений у тимпані базиліки Св. Магдалени м. Везеле (Боргундія, Франція), прояснює інтерпретацію цих монстрів у західній християнській іконографії [25].

Однак і донині не існує усталеної концепції щодо місця виникнення, етапів художньої стилізації та семантичного наповнення образного ряду тератологічного візерунка в оздобленні рукописних книг.

\*\*\*

Найдавнішим з обраних для нашого дослідження галицько-волинських рукописів є Слова (13) Григорія Богослова, що датуються другою половиною XI або початком XII ст. (?) [12, с. 162, 164; 26, Ч. I, с. 90–91]. По тексту рукопису деінде трапляються окремі глаголичні літери, що, очевидно, стало наслідком неухважності писаря при копіюванні (перекладі?) з глаголичного оригіналу. Ці деталі є ознакою не тільки мовних особливостей рукопису, але й указують на ймовірне першоджерело його декорації – давньоболгарський протограф X ст. Увесь оздоблювальний ряд, напевне, був виконаний каліграфом на ім'я Чоголь, котрий лишив про себе згадку в приписці на арк. 101. У доборі ілюстративного ряду проглядає його весела й трохи дивакувата вдача. Він про себе написав: «Чьгьле, крива главо, пиши право» [12, с. 164]. Індивідуальність майстра виявляється в зацікавленні зооморфними мотивами. У його роботі вони присутні і в ініціалах, і в самому тексті. Так, до стовбурів рядкових літер «р»

підвішені за шийку смішні маленькі пташки (арк. 334 зв., 335, 348, 370).

Рукопис містить дванадцять заставок, досить простих за композиційним вирішенням та орнаментальними мотивами: геометричними, плетінчастими та тератологічними (арк. 253, 324). На арк. 1 та 231 зв. – заставки писано фарбами. Решта – чорнильні.

На арк. 162 зв., 203, 232, 375 розміщено ініціали з тератологічними мотивами. Особливої уваги заслуговує ініціал «Р» на арк. 232, виконаний фарбами. Усі його структурні елементи окреслено «подвійним контуром». Літера має вертикально видовжений стовбур, який є своєрідною рамкою, куди вписано плетиво з двох ремінців. Від нижнього краю стовбура ініціала відходять два аканфові листки; між ними випинається велика брунька. Голова хижого птаха з великим гострим дзьобом утворює петлю «Р», а маленька пташка з чубчиком сидить на верхівці стовбура літери, причепившись до дзьоба хижого птаха «лещатками», які каліграф прималював їй замість ніжок. Перед її дзьобиком зображено маленьку чашу-потир.

Використані художником рослинні та зооморфні мотиви осяяні традицією грецького мистецтва ще ранньо-македонської пори; вони були засвоєні слов'янськими книжниками одночасно з поширенням грецьких протографів IX–X ст., перекладених слов'янською мовою. У моделюванні петлі літери «Р» з шиї, голови та дзьоба великого птаха (гачок на шиї; дужка на дзьобі), у розробці форм тілець маленьких пташок (деталізація крил подібна до підготовки бронзових поверхонь під емалеві інкрустації) простежується відголос мистецтва кельтів. У Середні віки (точніше – у VII–IX ст.) симбіоз цих культур (античної та кельтської), зокрема стилістичних тенденцій у розвитку кельтського мистецтва (новокельтський стиль), акумульованих в ілюмінації латинських книг, став основою формування романської традиції в мистецтві Центральної та Південної Європи, а також – окреслення романо-візантійського культурного ареалу, що поєднав південь Італії, північне узбережжя Адріатики та Середземномор'я. Оздоблення рукопису

Слова (13) Григорія Богослова засвідчує, що подібні інтеграційні тенденції були притаманні й розбудові слов'янської книжної традиції. Кирило, Мефодій і їхнє оточення, вільно пересуваючись Центральною, Південною Європою та Передньою Азією, засвоювали традиції ілюмінування книги від зразків, що зберігалися в бібліотеках монастирів, де їм доводилося працювати. Зведення різнопланових художніх тенденцій (греко-східної та романо-візантійської) – типова ознака ілюмінації глаголических книг. Найдавніший центр їх продукування було засновано в Моравії. Припускають, що скрипторій і школа розміщувалися в Нітрі, на горі Зобор. Церковний устрій Моравія отримала в кінці 20-х – упродовж 30-х років IX ст. від німецького духовенства [42]. Це означає, що до приходу слов'янських книжників та налагодження переписування глаголических книг на тих теренах набули поширення латинські кодекси. Другий центр продукування глаголических книг було створено в Македонії, яка входила до культурного ареалу Північної Адріатики. Там інтеграційні процеси поєднали мистецькі традиції романо-візантійського заходу і грецького сходу.

У Словах (13) Григорія Богослова деінде застосовано монохромне розфарбування елементів декору то циноброю, то коричневим чорнилом. Поступово ця тенденція набиратиме виразніших типологічних рис: циноброве (кіноварне) оздоблення – одна з новітніх тенденцій у мистецтві книжної ілюстрації на зламі XI та XII ст., яка згодом розпалася на два різновиди: червоно-контурний та червоно-тловий. Червоно-контурні зображення підкреслено графічні, у другому варіанті домінує живописний підхід. Нерідко вони поєднуються в рамках одного ілюстративного циклу. Так, в ініціалі на арк. 232 – стовбур обведено контуром, а тло між ним і плетивом заповнене однорідним барвником. Уведене в стовбур ініціала тло «розпластує» плетінку на поверхні, підкреслюючи площинність пергаментного аркуша.

\*\*\*

Наступний кодекс пропонованого до уваги ряду – Типографське євангеліє № 6.

За палеографічними ознаками рукопис датується першою половиною XII ст. В архів пам'ятка потрапила у складі рукописного зібрання бібліотеки Синодальної типографії [26, I, с. 92–93]. Найвиразнішим акцентом у художньому оздобленні кодексу є велика кіноварна, прямокутної форми заставка (арк. 1), що складається з трьох клейм, уписаних у рамку, окреслену «подвійним контуром» та декоровану пунктирними рисками і «війками» (мотив з крапочок, що умовно складаються в лінію – типова ознака в орнаментиці латинської книжної традиції). Центральне клеймо – вужче, прямокутне, два бічних – ширші, квадратні. Над верхньою перекладаючою рамкою, по центру та на кутах – пророслі пагони. Перед середнім пагоном стоять два птахи. Під цим пагоном, нижче, у центральному клеймі – орел у німбі. У бічних клеймах назустріч один одному виступають два могутні леви (молодий і старий). За межами рамки, на нижній перекладіні – ще двоє молодих звірів з плямистим хутром, як у леопардів або новонароджених левенят. Відповідно в добу поширення геральдики (XII ст.) подібні зображення називали «левенятами». Вони сидять на задніх лапах, хвостами чіпляючись за пагони, що відходять від нижніх кутів заставки. Кожний із цих молодих звірів передньою правою лапою ніби шкребе обідок заставки.

Птахи та звірі, введені в композицію заставки, зберігають анатомічну цілісність і лише обплітаються пагонами, не втрачаючи своїх реальних абрисів. Вони наділені образними характеристиками, тому сприймаються як персоніфіковані образи, а не як елементи орнаменту. Малюнок повністю виконано циноброю, однак у ньому відсутня площинна стилізація, яка є прикметною ознакою кіноварного типу оздоблення.

У заставці можна розпізнати роботу досвідченого каліграфа, добре обізнаного з широким колом джерел. Його кругозір охопив новітні для XII ст. течії європейської культури. У запропонованій ним заставці віддзеркалюється широта художнього досвіду.

Попарні зображення птахів або звірів відомі за грецькими ілюмінованими рукописами як IX–X ст., так і XI–XII ст. Такі

ІСТОРИЯ

малюнки зазвичай представлені обабіч пророслого пагона (хреста або чаші), що центрує композицію заставки. Подібні іконографічні схеми в декориванні рукописної книги візантійської традиції були широко-вживаними, особливо в період македонської династії. Так, можна згадати сповнені відголосків античних часів ілюстрації до Слів Григорія Назіанзіна 941 року (Бібліотека монастиря Св. Іоанна Богослова, Патмос, Греція, № 33, арк. 3) та іншого Манускрипту IX–X ст. (Бібліотека монастиря Св. Іоанна Богослова, Патмос, Греція, № 70, арк. 378 v) [52, 53, с. 280–282, 375].

Зображення двох левів у середнику заставки Типографського євангелія № 6 більше тяжіють до скульптурності форм, ніж до площинності книжної ілюстрації. Схожі пари левів є традиційним мотивом романської скульптури: південний портал кафедрального собору м. Модена, 1167 р.; північний портал собору м. Пьяченца, XII ст. Цих левів представлено в спокої (вони наче дрімають з розплющеними очима, що є символічним свідченням пильності). Імовірно, вапняний камінь від portalу чернігівського Борисоглібського собору (перша третина XII ст.) є фрагментом типологічно подібної фігури лева. Зображення левів у заставці Типографського євангелія № 6 та в скульптурі романської традиції близькі за характером осмислення форми тулубів, способом графічної розробки пасом левиної гриви (сітка з ромбів, штриховка) та образно символічним потрактуванням (доброзичливий настрій). Однак певні ознаки тератологічного осмислення форми в малюнках левів наявні: кінці їх ретельно укладених хвостів завершуються чи то пташиною, чи то зміїною головою з оком – стилізованою деталлю, що є однією з атрибутивних ознак розвиненого тератологічного візерунка.

Іконографія молодого лева з лівого клейма заставки нагадує зображення крокуючого крилатого звіра – Лева Іуди, символу євангеліста Марка, родовід якого ведеться з коліна Іудиного. Крокуючі леви трапляються в гербах багатьох міст Середземноморського ареалу, таких провідних центрів паломницького руху, як Венеція, Сантьяго-де-Компастела, Рим, Єрусалим.

Зображення здиблених звірів (левенят) відповідають іконографії gribe-dyg «звіра, що хапає», у мистецтві норманів (VII–X ст.). А. Гуревич розглядає такі зображення як один з поширених мотивів в образотворчому мистецтві вікінгів і зауважує, що основні риси цієї моделі поступово ускладнювалися плетінням та вузлами [9]. У руслі романської традиції мотив gribe-dyg розійшовся Південною, Західною і Центральною Європою. «Звірина варта» від XII ст. – досить поширений елемент декору храмових порталів і дверей у культових спорудах Західної та Центральної Європи. К. Вьорман виділяв подібні моделі як зразки нормано-арабо-візантійського мистецтва, центром якого було м. Палермо в Сицилії та його околиці: від Монреалю до Чефалу та Мессіни. Наприклад, зображення левів у подібній іконографії використано в оздобленні portalу «Ворота Раю» кафедрального собору в Трані (1175), західних і північних бронзових дверей собору в Монреалі (1174–1179) [7].

У XII–XIII ст. романська скульптура з'являється в Галицько-Волинському регіоні: у Перемишлі та Галичі (церква Св. Пантелеймона), згодом (у XIII ст.) знаходить продовження вже в м. Володимирі (на Лузі) та, як припускає В. Александрович, на ґрунті новозбудованого Холма – центру держави Данила Романовича [1, с. 888]. Точних відповідників до «середземноморських левів» поміж збережених скульптурних виробів XII–XIII ст. в Південно-Західній Русі не збереглося. Подібні леви представлені в білокам'яному різьбленні Володимиро-Суздальської Русі: церква Покрова на Нерлі (1165 р.), Дмитріївський собор (1194 р.) у Володимирі (на Клязьмі), Георгіївський собор (1230–1234 рр.) в Юрієві Польському, церква Різдва Богородиці в Суздалі (1230–1240 рр.). Однак відомо, що розвиток білокам'яного різьблення в Галицько-Волинському князівстві та в Північно-Східній Русі вкладався в русло однієї традиції – романської, вірогідно, західно-балканської, південнослов'янської тягlosti, яка в Русь потрапила по Дунаю, через Угорське королівство, Галицько-Волинською державою й досягнула Північно-Східної Русі. До нашого часу дійшли

тільки дві княжі печатки з періоду Галицько-Волинської держави, на яких присутні зображення левів. А. Гречило розглядає крокуючого лева як територіальний герб Львова, що його міг запровадити ще Данило Галицький, а лева, що спинається на задні лапи, як одного з геральдичних символів галицько-волинських князів [8].

Композиційна схема заставки (поділ середника рамки на аркоподібні клейма) нагадує прийом побудови декору на срібних ритуальних браслетах (наруччях), виконаних у техніці черні [14]. Такі прикраси відомі, зокрема, за археологічними розкопками в Чернігові та Києві, на південно-західних теренах (поблизу Галича, у м. Сокаль на Львівщині в 1974 р.), на північному сході Русі (у Старій Рязані) [22, с. 120–122]. Виготовлення браслетів було налагоджено в княжих майстернях, де поряд працювали емальювальники, сріблярі, каліграфи, зберігалися художні зразки (посуд, ілюміновані рукописи, тканини), перебували іноземні ремісники. У таких осередках у рамках спільного культурного середовища відбувався обмін художніми ідеями. У першій половині – середині XII ст. провідним центром чорного ремесла був Київ, саме звідти воно потрапило в Чернігів (можливо, у Любеч), Рязань та Володимир (на Клязьмі). Зв'язок з Галицько-Волинськими землями був міцніший: саме туди перейшли київські майстри [27, с. 91, 95].

Автор цього Євангелія не був копіїстом. У його малюнку не повторюється жодний з відомих зразків, скоріше простежуються загальні естетичні враження, що збагатили його художній досвід. Основним джерелом цих вражень могли стати паломницькі подорожі.

\*\*\*

Серед рукописів галицько-волинського родоводу точно датованою пам'яткою є Добрилове євангеліє (1164 р.) [12, с. 189, 194, 195]. Вихідні мініатюри з портретами євангелістів (арк. 1 зв., 41, 106, 159), як можна гадати, були виконані ізографом, що пройшов вишкіл в грецькому монастирі. Текст переписано одним почерком, за винятком кіноварних заголовків, які явно були виве-

дені іншим каліграфом. У мініатюрах імена євангелістів позначив сам ізограф. Отже, над рукописом працювало щонайменше три майстри: каліграф, ізограф, та, імовірно, ще художник, який намалював заставки, ініціали й підписав заголовки до розділів.

У рукопису чотири заставки П-подібної форми (арк. 2 зв., 41 зв., 106 зв., 159 в.), монохромні, декоровані то рослинними, то плетінчастими мотивами; усі вони виконані циноброю. Так, заставка на арк. 106 зв. за композиційною будовою й використаними рослинними мотивами належить до візантійської традиції. Її композиція структурується ремінцями, виведеними «подвійним контуром». Переплітаючись, вони утворюють круглі «віконця» й ніби прикріплюються до рамки заставки. У ті «віконця» вкомпоновано пророслі пагони та крини. Подібні рослинні мотиви заповнюють також проміжки, вільні від плетива. Композицію подано на червоному тлі. Заставці відповідає ініціал, розміщений на тій самій сторінці. У ньому стовбур – простий «подвійний контур», до якого симетрично з обох боків приєднано дужечки та кружечки.

Другий тип заставки розміщено на арк. 2 зв. П-подібний каркас виплетено «подвійним контуром», де перегини плетива доповнено маленькими кружечками. Кінці плетива зведено на кутах заставки простим клином (без тератологічних або рослинних завершень).

В ініціалі «В» на арк. 2 зв. каркас та деякі деталі прокладені «подвійним контуром» (проміжки між контурами не розфарбовано), а тло самої заставки залито червоною фарбою. Пластичні видовжені лінії рослинного пагона утворюють каркас літери та обплітають його. Найпотужніший пагін завершується головою дракона. Від кінця його «рила» та (деінде) повздож тіла (посередині «подвійного контура») прокладено лінію з червоних крапочок. Цей ініціал тяжіє до традиції кельтської орнаментики, найпоширенішим мотивом якої були стилізовані зображення птахів і тварин, серед яких трапляється дракон. У кельтській міфології дракони – джерело сили. Їхня іконографія добре znana (маленькі вуха, мигдалеподібне око, витягнуте

## ІСТОРИЯ

«рило», борідка). Зазвичай ці істоти «перекушують» власне тіло – видовжене стебло плетива. Тератологічні мотиви відзначаються високим рівнем стилізації (арк. 7, 177 зв., 178 зв., 179).

А. Джурова звернула увагу на мотив крилатого змія (дракона) в Дівошовому євангелії (з ризниці монастиря Св. Петра Цетинського, Чорногорія) та сформулювала тезу про те, що виникнення цього мотиву пов'язане з репертуаром книжної ілюстрації ранньохристиянських часів, де дракон відігравав роль охоронця мудрості та езотеричного знання. На думку дослідниці, формально стилістично ця тенденція була розроблена в доіконоборські часи на півдні Італії в італо-грецьких монастирських скрипторіях. Звідти вона поширилася Середземномор'ям, а в X–XI ст. потрапила в східногрецьке монастирське середовище й далі, через Константинополь (як столичний центр) – розійшлася по всьому візантійському світові, зокрема в долину ріки Лім, де в ті часи розміщувалися історичні території південнослов'янських держав [10; 11, с. 276].

Розглядаючи ініціали Добрилового євангелія, можна побачити, що застосовані тут мотиви кельтської орнаментики переосмислені не в романо-візантійській традиції (як було у Словах (13) Григорія Богослова), а за правилами романського мистецтва XI–XII ст. На тій самій сторінці (арк. 2 зв.) подається другий ініціал «В» – стовпчикоподібний, виведений «подвійним контуром», плетінчастий, де кінці ремінців завершуються півкрином. Прикметним є те, що перегини плетива, так само, як і в заставці на цій сторінці, доповнюються маленькими кружечками.

Слід відмітити, що заставки, подібні до тієї, що в Добриловому євангелії, представлені на арк. 165, прикрашають Діяння апостолів (Британська національна бібліотека, Лондон, (Harley MS 5537). Манускрипт походить з монастирського скрипторію Нікомидії – давнього міста в Малій Азії, яке розташоване в області Віфінія поблизу Константинополя на узбережжі Мармурового моря [57, р. 113], що вкотре підтверджує спільність художньо-мистецьких

процесів у Галицько-Волинській Русі та в Середземномор'ї.

\*\*\*

Пам'яткою, в оздобленні якої плетінчасті й тератологічні мотиви є визначальними елементами художнього декору, є Життя святих Ніфонта Констанцького і Феодора Студіта («Виголексинський збірник»), кінець XII ст. [12, с. 203–204; 26, с. 96, 97].

Манускрипт прикрашено двома заставками, виконаними чорнилом. Перша має вигляд півциркульної арки з розширеними п'ятами-опорами (арк. 1). Над завершенням арки зображено вписаний у коло хрест, утворений перекрученими пагонами. Нижче симетрично зображено двох павичів, що ніби піднімаються по схилу арки назустріч один одному. Подібна композиція заставки перед тим використовувалася в оздобленні Повчань Кирила Ієрусалимського, кінець XI ст. (Державний історичний музей, Москва, Росія, Син. 478). Декор арки та її опор у заставці «Виголексинського збірника» стилістично не збігаються. Сама арка розроблена орнаментом візантійського стилю, укрупненого рапорту, проте писаного без трафарету, тому виконаного досить вільно й розкуто. Тут застосовано прийом утворення округлих «віконець», виведених «подвійним контуром», уписання в них рослинних мотивів та заповнення проміжків між ними кринами та візантійськими квітками дещо іншої модифікації. П'яти арки заповнено стеблами, які то хаотично в'ються, то, потовщуючись і звужуючись, «проростають» на кінцях потужними пагонами. Важливою ознакою цього декору є те, що плетиво всередині п'ят не торкається контура заставки й нагадує орнаментуку рунічних каменів (так зване «плетиво вільного руху»). У п'ятах арки пагони знаходять один на одного, «відриваються» від поверхні аркуша, хоча площинне розуміння декору в їх потрактуванні все ж таки превалює: тому сприяє чорнильне розфарбування, що «заливає» як арку, так і її п'яти. Такі прийоми вимальовування плетива часто трапляються в латинських манускриптах. На теренах Північно-Західної Русі зразки

подібного плетеного візерунка з елементами тератології було знайдено в Новгороді. Ідеться про дубові різані півколони кінця XI ст. Одну з них прикрашають плетиво, зображення грифона та кентавра, у другій плетиво поєднується з рослинним орнаментом і з великою пальметою (Світлим деревом) посередині. Гадають, що ці пам'ятки походять із церкви Св. Олава (Олафа) в Новгороді, збудованої вихідцями зі Швеції [2; 21]. Різьблення в декорі цих півколон відмічено впливом північно-романського мистецтва. Це плетиво нагадує також капітелі Борисоглібського собору в Чернігові, XII ст., що так само має романські витoki.

Поряд з одним із павичів, у верхньому лівому (від глядача) куті арк. 1 рукопису, показано дивовижне створіння, зображене зі спину, – страхітлива істота, з тулубом і ногами птаха. Голова створіння втрачена, але можна припустити, що це дракон. Тіло цієї істоти переходить у зміїний хвіст, що складними путами зв'язує передні кінцівки, нагадуючи окремі мотиви орнаментики скандинавського мистецтва, зокрема – різьблення церкви в Урнесі (нині – Луестер, Норвегія), де обплетення тварин і змії ремінцями складається в розгорнуту асиметричну композицію. Для стилю декорації згаданої церкви характерні рівномірні розширення та звуження «ремінців», без різких переходів. Цей стиль віртуозно використовується на багатьох рунічних каменях. У Швеції він отримав назву «стилю рунічних каменів», або «Урнес». Той самий прийом потовщення та звуження «ремінців» простежується в плетиві на п'ятах арки в заставці досліджуваного рукопису.

Друга заставка «Виголексинського збірника» на арк. 33 зв. – прямокутна, заповнена «регулярним» плетивом з нерозфарбованих «ремінців», введених «подвійним контуром» і представлених на чорнильному тлі. Цей декор, подібний до хорватської триремінцевої плетінки «через ряд», наявний на ранніх середньовічних мармурових виробках, представлених, наприклад, у Музеї християнства при соборі Санта Марія Ассунта м. Чивідале дель Фріулі, Італія. Несподіваний аналог подібної плетінки пред-

ставлено в орнаментуванні церкви, віднайденої у 2008 році в Іллінському розкопі в Новгороді. На думку А. Рибіної, її декорація має найближчі паралелі в художній продукції з ганзейських міст – об'єданого культурного простору Північної Європи [38, с. 129–133]. Так само можна відмітити подібність цього декору до введеного в камені плетива на виробках південних слов'ян, що проживали на північному узбережжі Адріатики.

Варто зауважити, що ряд мотивів у декорації заставки нагадує декор виробів скандинавського ремесла, у пізній його модифікації, яка звала традиційні для мистецтва норманів плетінку та стилізовані звірині мотиви з візантійською рослинною орнаментикою. На кутах і по центру верхньої перекардини заставки – пророслі пагони. Обабіч центрального пагона зображено стилізованих крилатих істот з головою та тулубом лева (різновид грифонів). У них піднято по одній передній лапі, якою вони тягнуться до пророслого пагона. Крила та хвости переходять у рослинні мотиви. Задні лапи, наче відростки пагонів, закручуються під тулуб. У тому мотиві простежується подібність до іконографії виробів скандинавського ремесла в стилі «ренгеріке», як, наприклад, флюгер X – першої половини XI ст. із церкви в Сьодерале (Історичний музей, Стокгольм, Швеція) [40; 37].

У тому самому ключі (сполучення різнохарактерних традицій) виконано й ініціали. У рукописі їх тільки три. На арк. 1 – «Т» – старовізантійського типу. На арк. 33 – «Б» – тератологічний. Це обплутаний ремінцями дракон. На арк. 33 зв. – «Н» – плетінчастий.

\*\*\*

У Національному музеї у Львові зберігається Бучацьке євангеліє, створене наприкінці XII – на початку XIII ст. [12, с. 208, 210; 26, 2, с. 77]. Дослідження рукопису показало, що над ним працювало три писарі. Приписка на арк. 75 свідчить, що одного з них звали Іванко [12, с. 208].

О. Колесса вважав, що цей кодекс було написано в Богородичному монастирі с. Городище поблизу Володимира-Волинського, а пізніше зберігалося в Хрестовоздвижен-

ІСТОРИЯ

ському василіанському монастирі в Бучачі [18]. Уціліло тільки 160 аркушів. Перший аркуш, на якому могла бути представлена заставка, утрачено. Рубрикація тексту здійснюється за допомогою виділення заголовків циноброю та підфарбуванням у цих рядках початкових літер. Головною оздобою рукопису є двісті десять укрупнених (заввишки п'ять або сім рядків тексту) ініціалів. Це літери «В», «Р» та зрідка – «О». У них плетиво нерегулярне, а малюнок далекий від каліграфічно відточених форм. Натомість ці ініціали вирізняються збалансованістю конструкції, монументальністю та надзвичайною потугою. Майстер творив свої літери наче навмання: за уявленою ним формою виплітав «ремінці» та впевнено вкладав вузлики.

В. Свенціцька поділила ініціали Бучацького євангелія на дві стилістично відмінні групи. До першої вона віднесла ті, які утворені винятково з плетива, що за її висловлюванням, нагадувало тенета, зав'язані у найрізноманітніші способи [39]. Таких ініціалів у рукопису – 48. Друга група об'єднує плетиво з рослинними мотивами. Викручені пагони завершуються пальметою, що поточнює форму літери, укладаючись у заокруглену форму петлі (арк. 33 зв.). Невелику групу складають антропоморфні ініціали (правиця, що тримає каркас літери то «Р», то «В» (арк. 65). Їх п'ять. Цей мотив широкоживаний у грецьких та латинських рукописах.

В. Свенціцька вважала, що теретологічні ініціали в Бучацькому євангелії відсутні [39]. Однак подекуди на кінцях пагін модифікується в «зміїну» голову зі щелепами (арк. 27, 33 зв.).

Слід зазначити, що подібне логічно вбудоване плетиво притаманне оздобленню кельтських, каролінзьких манускриптів та скандинавських рунічних каменів. Розфарбування складових елементів ініціала в різні кольори – традиція ілюмінування латинських рукописів. Майстер Бучацького євангелія був добре обізнаний з прикрасами західно-європейських книг IX–XI ст. Однак у своїй практиці він творчо переосмислював також ідеї, запозичені ним із грецьких книг, імовірно, римо-візантійської традиції.

\*\*\*

Тератологічна орнаментика зафіксована й у декорації Типографського євангелія № 7, датованого XII – початком XIII ст. (?). За характеристиками почерку самого каліграфа (південнорусизми) та почерку, яким зроблено приписку в тексті на арк. 93–94 зв., у якій ідеться про продаж Євангелія в 1600 році (південноруський скоропис початку XVII ст.), можна припустити, що кодекс історією створення та побутування до XVII ст. був пов'язаний з Південно-Західною Руссю [12, с. 211, 213; 26, 1, с. 78]. Пам'ятка так само, як і Типографське євангеліє № 6, в архів потрапила у складі рукописного зібрання Синодальної типографії. На підставі аналізу стилістики художнього оформлення кодексу Т. Ільїна зарахувала його ілюстративний ряд до тератологічної орнаментики і вказала на Галицько-Волинське походження [13; 14].

Оздоблення рукопису складається з однієї заставки та трьохсот трьох ініціалів. Напевне, сам каліграф написав по тексту кіноварні заголовки підрозділів і був автором малюнків. Рука його дуже вправна. У заставці очевидні багатий досвід художника та широкий арсенал його вмінь.

Заставка на арк. 1 відкриває Євангеліє. У ній продемонстровано складність роботи та продуманість кожного її етапу. Так, форма заставки – П-подібна, виділена рамкою, виведеною контурною кіноварною лінією. Не перериваючи її, на кутах та над верхньою перекладаючою рамки майстер випикує пророслі пагони. Далі первісний контур повторюється чорнильною лінією, яка оживлюється то війками, то гачечками. Наступний етап роботи: кіноварною контурною лінією окреслюється внутрішнє поле-середник заставки, у яке вводиться плетиво з двох «ремінців», виділених «подвійним контуром», між його лініями – ще дві: контурна чорнильна та намічена «крапочками». Далі каліграф домальовує пророслі пагони, збагачуючи їхню форму: по центру – великий пагін з мотивом хреста в основі; обабіч – дві візантійські квітки. Ці домальовані деталі також декоруються чорнильними лініями та завитками. Завершальний етап роботи: у полі рамки проміж-

ки між «ремінцями» (тло) зафарбовуюється циноброю.

Ініціали рукопису поділяються на типологічно відмінні групи: старовізантійські (рослинні, стовпчикоподібні – арк. 20 зв., 31), антропоморфні (арк. 34, 163) та тератологічні (їх у кодексі переважна більшість). Ряд ініціалів поєднує форми вже названих груп. Іконографічне різноманіття вражає, тому важко звести представлені в кодексі ініціали до двох-трьох моделей. Майстер наче засвоїв певну «мову графічного втілення» чудовиськ і в своїх ініціалах доволіно «режисує» їхню поведінку та фіксує рухи. У тому фантазія й винахідливість художника здається нескінченною. Здебільшого ці істоти мають пташині тулуби зі зміїними хвостами, а то й просто тіла плазунів. У них голови драконів з маленькими округлими вушками, виразним «рилом» і борідкою. Драconi то вгризаються у власну шию (арк. 4, 10), то зростаються між собою витягнутими, як хоботи, «рилами» (арк. 6), а то з пащі вивергають пагін (арк. 5). Подекуди драконів зображено попарно: біля великого – малий (арк. 4 зв.) або два драconi, переплівшись шиями, зображені «голова в голову» (арк. 1, 5 зв.). Трапляються також зображення павичів (арк. 9, 151).

Схожих чудовиськ можна побачити серед містичних істот, вирізаних з каменю і представлених на капітелях колон та на порталах переважної більшості романських споруд XII–XIII ст. в Південній і Центральній Європі. Серед них такі, як внутрішня обхідна галерея саду (claustrum) кафедрального собору Св. Марії, XII ст., у м. Тарагонна, Іспанія; базиліка єпископської резиденції у фортеці Валер, XII–XIII ст., у м. Сьон, Швейцарія; собор Сент-Поль-Серж, XII ст., у м. Нарбон, Франція; арка, що також проходить з Нарбона й нині експонується в Клоїстерсі – філіалі Метрополітен-музею (Інв. №: 22.58.1a. – Вашингтон, США) та ін.

О. Попова зауважила, що монстри є звичними для європейського середньовічного мистецтва, натомість в орнаментах грецьких рукописів птахи і звіринки завжди натуроподібні, і якщо й не буквально схожі на справжніх тварин, то все ж таки зазвичай мають природну переконливість форми [29].

Однак подібні образи дивовижних істот притаманні й декору грецького рукопису XII ст. (Національна бібліотека Франції, Париж, Coislin 3). Вишукане мінукульне письмо дозволяє припустити, що манускрипт був переписаний у грецькому скрипторії. Заставки тут рослинно-геометричні на червоному тлі (163 r, 165 r, 228 r), пророслі пагони на їх кутах виведені каліграфічно загостреною лінією. Ініціали в кодексі – старовізантійські, антропоморфні та перехідної манери, що поєднує рослинні стовпчикоподібні каркаси із зображенням фантастичних істот. Стилізація ще не розвинена, але мотиви тератологічного візерунка наявні. Так, на арк. 228 r у зображенні грифона дзьоб витягується у страхітливий хобот, а на боках показано велике «око»; на арк. 187 v в ініціалі «К» стовпчикоподібний каркас переходить у тулуб змії.

Стилістична подібність Типографського євангелія № 7 та манускрипту Coislin, 3 указує на належність обох творів до грецької традиції. Репертуар засобів художньої виразності, застосований у декорації, утримує різні варіації художнього осмислення зображень у кіноварному стилі. Серед малюнків трапляються й такі, що подані на червоному тлі. Другу групу становлять прозорі контурні малюнки без червоного тла, в яких кіноварна лінія (чітка й каліграфічно відточена) є головним формоутворювальним елементом.

Іншим (ближчим) аналогом до оздоблювального ряду Типографського євангелія № 7 є ілюстрації до Юрїївського євангелія 1119–1128 років з колекції Державного історичного музею в Москві (Син., 1003), що потрапила в архів з того-таки рукописного зібрання бібліотеки Синодальної типографії, що й Типографські євангелія № 6 та № 7. Припускалося київське походження пам'ятки. Я. Запаско вважав, що каліграф був угорським слов'янином [12, с. 180, 181]. На всьому декорі рукопису відчувається почерк однієї руки, однієї волі, одного задуму та одного стилю виконання. Знання іконографічних моделей та базових елементів орнаменту в художника досконале: виконання малюнків доведено до автоматизму.

## ВИСНОВОК

Приклади використання тератологічних мотивів у манускриптах галицько-волинського походження, створених у XII – на початку XIII ст., дозволили Я. Запаску висунути гіпотезу про те, що саме ті землі стали одним з осередків, де відбувався процес формування візерунка цього типу. Дослідник стверджував, що рукописний тератологічний орнамент, який у XIII–XIV ст. розквітнув у Північній Русі, мав витoki в межах південного регіону, на теренах Галицько-Волинських земель. Його джерелами він називав місцеве художнє ремесло та латинські кодекси [12, с. 40]. Це припущення Я. Запаска зберігає свою актуальність. Можна лише додати, що в тому процесі знайшли відображення тенденції, спільні для культурного простору, що поєднав величезні обшири Євразійського континенту.

Художньо образне потрактування та іконографія тератологічних зображень поступово акумулювалися культурними традиціями різних етносів. У їхній інтерпретації віддзеркалилася здатність до абстрагування та художнього узагальнення форми на різних етапах цивілізації (від первісної доби до середньовіччя).

Результатом цього симбіозу стала гібридність художньої форми, яку нерідко розглядають як прикметну ознаку мистецтва перехідних епох, однією з яких була доба Хрестових походів XI–XIII ст. Тоді в активному обігу одночасно перебували мистецькі твори кількох попередніх періодів. Це були ювелірні вироби доіконоборських часів: літургійні та світські предмети виразно антикізуючого стилю, предмети іконоборського періоду, оздоблені за арабськими зразками, літургійні предмети (або їхні копії) македонської доби, що вирізнялися широтою сюжетних композицій християнської тематики та культивуванням давніх художніх традицій. Одночасно в обігу перебували витвори каролінзького та романського мистецтва, скандинавські зразки (що представляли ретроспективу художніх стилів північного рододову: Борре – VIII–IX ст., Йеллінг – X ст., Рингеріке та Урнес – XI ст.). Паралельне побутування в мистецтві різночасових та

відмінних за географічним походженням художніх явищ, взаємопроникнення стилів були цілком закономірними на тлі безупинного переміщення не тільки майстрів, але й творів мистецтва, ідей та ремісничих умінь. У європейському мистецтві того періоду простежуються певні еклектичні традиції. Працювали в цій стилістиці ремісники по всій Європі та в Передній Азії: у кожному центрі розробляли власні прийоми у їх за-своєнні та на свій лад переробляли іконографічні моделі. Залежно від зразків, що потрапляли до майстрів, виникали перехідні форми, іноді гротескні, надзвичайної сили, фантазії та виразності. Саме такі гібридні форми стають початковим етапом формування своєрідності художньої мови національних шкіл європейського мистецтва. У добу Хрестових походів тератологічний візерунок став загальноконтинентальним явищем (таким собі «lingvo internacia»), що поєднало мистецькі течії художніх культур держав візантійського ареалу та романської традиції. Подібна концепція була окреслена в дослідженні А. Джурової, яка назвала тератологічний орнамент «певним містком» між Сходом і Заходом та «відвела йому роль» посередника між ранньою візантійською та поствізантійською орнаментикою [11, с. 276].

Галицько-Волинська Русь стала одним з інтеграційних центрів європейської культури з давніх часів. Широке запозичення, поява нових естетичних ідей та концепцій, варіювання художніх прийомів і технік від кінця XI ст., протягом XII – початку XIII ст. стали характерними рисами продукції книжників та майстерень. Водночас поліфонія художньої мови є переконливим доказом того, що формування тератологічного орнаменту в продукції місцевих книжних осередків було багатогранним явищем і віддзеркалювало як зовнішні чинники, так і унікальне культурне середовище, що виникло на тих теренах і було зумовлене розбудовою художнього простору на пограниччі різних епох та культурних впливів. Так, відомо, що етноісторичний процес слов'ян на землях Галицько-Волинської Русі відбувався в безпосередніх контактах із фракійцями, германцями, кельтами, які залюднили довколишні території

ще перед тим, як там у середині I тис. н. е. з'явилися слов'яни. Переселенські рухи германців з півночі і заходу й зустрічні їм потоки сарматів з південного сходу та фракійців з півдня лише змінювали політичну обстановку, приводили в рух місцеві племена, «привносили свої нові елементи в їхню матеріальну культуру» [4]. У добу Великого переселення (IV–VII ст.) прихід готів з Півночі та вторгнення гунів зі Сходу привели до нових етнічних зрушень та оновлення культурної традиції. Тобто культура слов'ян (зокрема предків українського етносу), що проживали на тих землях, від витоків розвивалася на тлі різнопланових традицій. Надалі, у добу високого середньовіччя (XI–XIV ст.), цей регіон, розміщуючись на перетині водних і суходільних шляхів, відігравав помітну роль у європейських інтеграційних процесах, єднуючи північні країни з Причорномор'ям, Скандинавію і Прибалтику з Візантією та Передньою Азією. Динамічні зрушення в політичній історії Галицько-Волинської Русі (шлях від перших державних утворень до розбудови могутньої об'єднаної країни та активних міждержавних стосунків із сусідами, з католицьким Римом, Тевтонським орденом і Вселенським патріархатом) зумовили «багатоголосся» місцевої художньої традиції.

У галицьких та волинських скрипторіях каліграфи на свій лад сміливо і творчо переробляли найрізноманітніші моделі, запозичені з книг (східногрецької монастирської, італо-візантійської, слов'янської та романської традицій) та виробів ремесла (такі предмети могли накопичуватися в княжих скарбницях і церковних ризницях). Водночас досвід каліграфів, імовірно, акумулював враження від побачених під час подорожей найрізноманітніших зразків, таких як різьблені в камені огорожі, скульптура порталів романських храмів, навіть флюгери. Якщо спробувати окреслити географію формальних і художніх запозичень, то постають величезні обшири територій від Передньої Азії до держав на північних теренах Європи.

Новітні ідеї могли бути привнесені запрошеними артілями майстрів або поодинокими мандрівними художниками. Проте зібрати таке розмаїття джерел можна було

лише пройшовши дорогами, якими пересувалися купецькі каравани, прочани, лицарі-хрестоносці, духовні та дипломатичні місії, та побачивши все на власні очі. Ці шляхи пролягали повз такі західні прикордонні міста, Дорогочин (нині – територія Польщі) і Луцьк, не оминаючи столичних – Володимира, Галича та Холма.

### Примітки

<sup>1</sup> *Слова* (13) *Григорія Богослова*, друга половина XI ст. – початок XII ст.(?). – Російська Національна бібліотека (Санкт-Петербург, РФ), фонд Q.п.1.16.

*Добрилове євангеліє*, 1164 р. – Російська державна бібліотека (Москва, Росія), Відділ рукописів, ф. 256: Румянцев Николай Петрович (1754–1826), № 103.

*Життя Нифонта Констанцького і Федора Студита* («Виголексинський збірник»), кінець XII ст. – Російська державна бібліотека (Москва, РФ), Відділ рукописів, ф. 178: Музейне зібрання, № 1832.

*Типографське євангеліє № 6*, перша половина XII ст. – Російський державний архів давніх актів (Москва, РФ), ф. 381, оп. 1, № 6.

*Типографське євангеліє № 7*, XII – початок XIII ст. – Російський державний архів давніх актів (Москва, Росія), ф. 381, оп. 1, № 7.

*Бучацьке євангеліє*, XII – початок XIII ст. – Національний музей ім. Андрея Шептицького (Львів, Україна), ф. РК. 702.(F.688/38912).

### Джерела та література

1. *Александрович В.* Скульптура та архітектурний декор / В. С. Александрович // *Історія українського мистецтва* : у 5 т. – К. : ІМФЕ, 2010. – Т. 2 : Мистецтво середніх віків. – С. 887–904.

2. *Архіпова Є.* Монументальна скульптура та архітектурний декор. Кінець X – перша половина XIII ст. / Є. І. Архіпова // *Історія українського мистецтва* : у 5 т. – К. : ІМФЕ, 2010. – Т. 2 : Мистецтво середніх віків. – С. 525–577.

3. *Арциховский А.* Археологические данные по варяжскому вопросу / А. В. Арциховский // *Культура древней Руси* : Сб. ст., посв. 40-летию науч. деятельности Н. Н. Ворониной / отв. ред. А. Л. Монгайт (АН СССР. Ин-т археологии). – М. : Наука, 1966. – С. 36–41.

4. *Баран В., Баран Я.* Історичні витoki українського народу / В. Д. Баран, Я. В. Баран. – К. : Генеза, 2005. – 208 с.

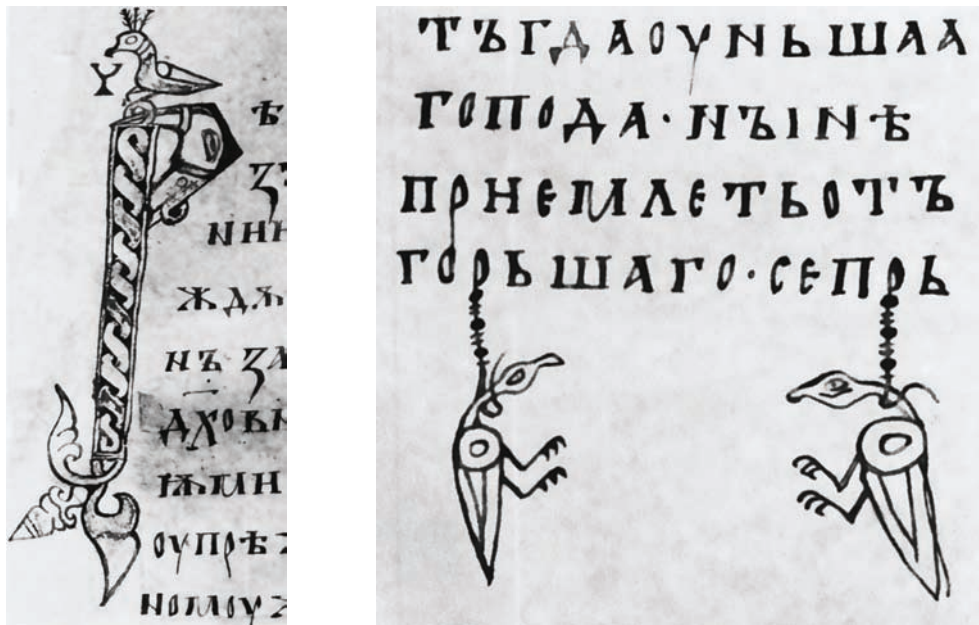
5. *Буслаев Ф.* Русское искусство в оценке французского ученого / Ф. И. Буслаев // *Сочинения Ф. И. Буслаева* : в 3 т. – Ленинград : Изд-во Академии наук СССР, 1930. – Т. 3. – С. 1–75.

6. *Буслаев Ф.* Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени / Ф. И. Буслаев // *Сочинения Ф. И. Буслаева* : в 3 т. – Ленинград : Изд-во Академии наук СССР, 1930. – Т. 3. – С. 75–144.

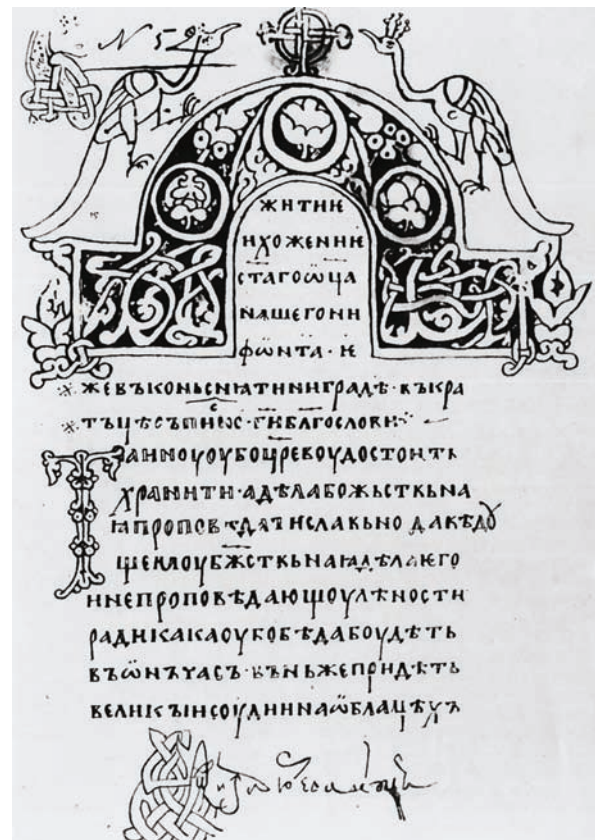
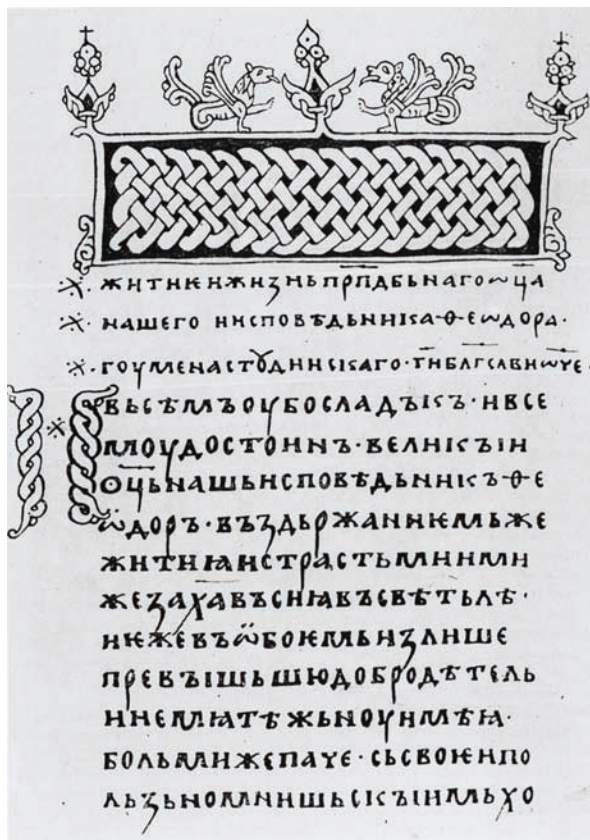
## ІСТОРИЯ

7. *Вёрман К.* История искусства всех времен и народов : в 3 т. / Карл Вёрман ; перевод с нем. А. И. Сомова и Д. В. Айналова. – С.Пб. : Полигон, 2000. – Т. 2. – 944 с.
8. *Гречило А.* Територіальні символи Галицько-Волинської держави другої половини XIII – початку XIV століть / А. Гречило // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Л., 2000. – Т. 240. – С. 255–263.
9. *Гуревич А.* Древние германцы и викинги / А. Я. Гуревич // Гуревич А. Избранные труды : в 2 т. – М. ; С.Пб. : Университетская книга, 1999. – Т. 1. – 352 с.
10. *Джурова А.* Към въпроса за славянската тератология (Cod. gr. Sabas No 248 от гърцката патриаршия в Ерусалим и Радомировият псалтир) / Аксиния Джурова // Археографски прилози. – 1995. – № 17. – С. 19–46.
11. *Джурова А.* Реинтерпретация на крилата змия (дракон) в християнската традиция (по повод украсата на Дивошевото евангелие) / Аксиния Джурова // Сборник радова Византолошког института № 43. – Београд, 2006. – С. 265–279.
12. *Запаско Я.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга / Я. П. Запаско. – Л. : Світ, 1995. – 480 с.
13. *Илина Т.* За графичната украса в българските, сърбските и руските ръкописи на Ленинград и Москва / Т. В. Илина // Известия на Института за изобразителни изкуства. – София, 1962. – Кн. 5. – С. 89–110.
14. *Ильина Т.* Декоративное оформление древнерусских книг. Новгород и Псков. XII–XV вв. / Т. В. Ильина. – Ленинград : Изд-во Ленинградского ун-та, 1978. – 176 с.
15. *Каргер М.* Очерки по истории материальной культуры древнерусского города : в 2 т. / М. К. Каргер. – М. ; Ленинград : Из-во АН СССР, 1961. – Т. 2 : Памятники киевского зодчества X–XIII вв. – 572 с.
16. *Каргер М.* К характеристике древнерусского летописца / М. К. Каргер // Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР. – Т. 11. – С. 59–71.
17. *Киселев Н.* Из опыта классификации тератологических композиций в памятниках южнославянской и русской письменности XI–XIII вв. / Н. А. Киселев // Карпато-Дунайские земли в средние века : сборник статей / Академия наук СССР. Институт славяноведения и балканистики ; Академия наук МССР. Институт истории ; ред. кол. : Я. Гросул (отв. ред.) и др. – Кишинев : Штица, 1975. – 342 с.
18. *Колесса О.* Південно-Волинське городище і городиські рукописні пам'ятки XII–XVI ст. / О. М. Колесса // Науковий збірник Українського університету у Празі. – Прага : Держ. друкарня в Празі, 1923. – Т. 1. – С. 45–49.
19. *Кондаков Н.* Зооморфические инициалы греческих и глаголических рукописей X-го – XI-го ст. в Библиотеке Синайского монастыря / Н. П. Кондаков. – С.Пб. : Тип. И. Н. Скороходова, 1903. – VIII, 8 л. илл.
20. *Кондаков Н.* Македония. Археологическое путешествие Н. П. Кондакова / Н. П. Кондаков. – С.Пб. : Тип. Императорской академии наук, 1909. – 308 с.
21. *Конецкий В., Самойлов К.* О деревянном храме скандинавского типа в Новгороде / В. Я. Конечкий, К. Г. Самойлов // Древнерусская культура в мировом контексте: археология и междисциплинарные исследования. – М., 1999. – С. 134–137.
22. *Корзухина Г.* Русские клады IX–XIII вв. / Г. Ф. Корзухина. – М. ; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР, 1954. – 156 с.
23. *Кроуфорд Г.* Резной орнамент ирландских каменных памятников христианского периода / Генри Секстон Кроуфорд ; перевод с англ. С. В. Иванова. – С.Пб. : БЛИЦ, 2007. – 176 с.
24. *Кутковой В. С.* Тератология и гротеск как отражение православного и католического мировоззрений в изобразительном искусстве [Электронный ресурс] // Православие.ru Интернет-журнал. – 2004. – 5 мая. – Режим доступа : <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/121.htm>.
25. *Лучицкая С.* Чудовища / С. И. Лучицкая // Словарь средневековой культуры / под ред. А. Я. Гуревича. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 632 с.
26. *Любашенко В.* Церковні рукописи Галицько-Волинської Русі XII–XIVст. : Спроба узагальнення / Вікторія Любашенко // Княжа доба : Історія та культура / [Нац. акад. наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича]. – Л., 2011. – Ч. 1. – № 4. – С. 65–99; 2011. – Ч. 2. – № 5. – С. 73–115.
27. *Макарова Т.* Черное дело Древней Руси / Т. И. Макарова ; отв. ред. Б. Рыбаков. – М. : Наука, 1986. – 155 с.
28. *Некрасов А.* Очерки из истории славянского орнамента: Человеческая фигура в русском тератологическом рукописном орнаменте XIV века / Алексей Некрасов. – С.Пб. : Тип. М. А. Александрова, 1914. – 76 с., X табл.
29. *Попова О., Захарова А., Орецкая И.* Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века / О. Попова, А. Захарова, И. Орецкая. – М. : Гамма-Пресс, 2012. – 468 с.
30. *Пуцко В.* Ілюмування рукописної книги / В. Г. Пуцко // Історія українського мистецтва : у 5 т. – К. : ІМФЕ, 2010. – Т. 2 : Мистецтво середніх віків. – С. 951–977.
31. *Ремпель Л.* Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусств / Л. И. Ремпель. – М. : Советский художник, 1978. – 404 с.
32. *Розсдаль Э.* Мир викингов: Викинги дома и за рубежом / Эльсе Розсдаль ; пер. с дат. Ф. Х. Золотаревой. – С.Пб. : Всемирное слово, 2001. – 270 с.
33. *Ростовцев М.* Эллинизм и иранство на юге России / М. И. Ростовцев. – Пг. : Огни, 1918 (переиздание: М. : Книжная находка, 2002). – 152 с.
34. *Рыбаков Б.* Русское прикладное искусство X–XIII веков / Б. А. Рыбаков. – Ленинград : Аврора, 1971. – 118 с.
35. *Рыбаков Б.* Ремесло Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М. : 2-я тип. Акад. наук СССР, 1948. – 792 с.
36. *Рыбаков Б.* Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1987. – 782 с.

ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. ТЕРАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ЗАСТАВКАХ ТА ІНІЦІАЛАХ РУКОПИСНИХ КНИГ...

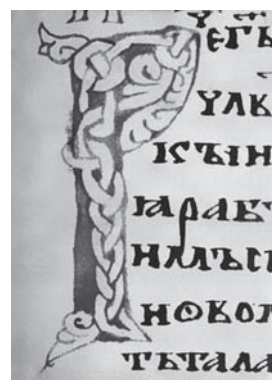
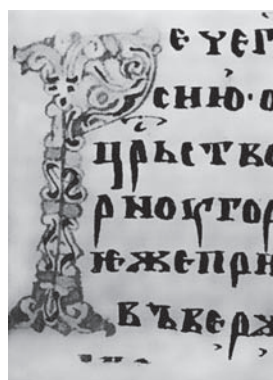
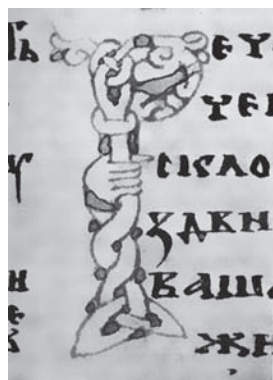
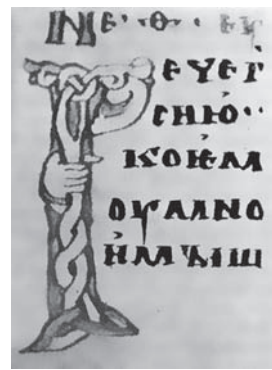
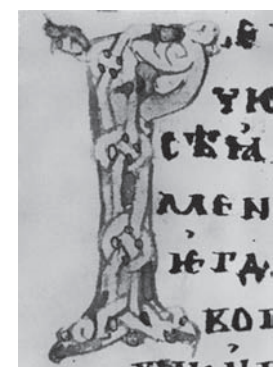
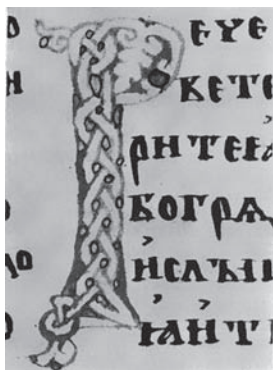
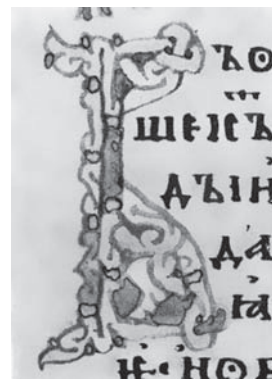


Ініціал та рядкові літери Слів (13) Григорія Богослова.  
Друга половина XI ст. – початок XII ст.(?)  
Галицько-Волинська Русь (за: Запаско, 1995)



Заставки та ініціали Житія Нифонта Констанцького і Федора Студита  
(«Виголексинський збірник»)  
Кінець XII ст. Галицько-Волинська Русь (за: Запаско, 1995)

ІСТОРИЯ



Ініціали Бучацького євангелія. XII – початок XIII ст.  
Галицько-Волинська Русь (за: Запаско, 1995; Свенціцька, 1983)

ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. ТЕРАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ЗАСТАВКАХ ТА ІНІЦІАЛАХ РУКОПИСНИХ КНИГ...



Заставки та ініціали Добрилового євангелія. 1164 р.  
Галицько-Волинська Русь (за: Запаско, 1995)

ІСТОРИЯ



Заставка Типографського евангелія № 6 (арк. 1).  
Перша половина XII ст.  
Галицько-Волинська Русь  
(за: *Запаско*, 1995)



Заставка та ініціали  
Типографського евангелія  
№ 7 (арк. 1).  
XII – початок XIII ст.  
Галицько-Волинська Русь.  
(за: [rgada.info/...](http://rgada.info/))



## ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. ТЕРАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ЗАСТАВКАХ ТА ІНІЦІАЛАХ РУКОПИСНИХ КНИГ...

37. Рыбина Е. Цера из раскопок в Новгороде / Е. А. Рыбина // Новгород и Новгородская земля: История и археология: Материалы научной конференции по археологии Великого Новгорода [Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Центр по организаци и обеспечению археологических исследований]. – Новгород, 1994. – Вып. 8. – С. 129–133.
38. Свенцицкая В. Художественное оформление Бучацкого евангелия / В. И. Свенцицкая // Древнерусское искусство. – М. : Наука, 1983. – С. 113–121.
39. Симпсон Ж. Викинги. Быт, религия, культура / Жаклин Симпсон; перевод с англ. Н. Ю. Чехонадской. – М. : Центрполиграф, 2005. – 460 с.
40. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени / собрал и исследовал Владимир Стасов. Издано с Высочайшего соизволения Императора Александра II. – С.Пб. : Картогр. завод. А. А. Ильина, 1887. – [8], 78 с., 156 табл. цв. лит.
41. Турилов А. Межславянские культурные связи эпохи средневековья и источниковедение истории и культуры славян : Этюды и характеристики. – М. : Знак, 2012. – 808 с.
42. Успенский Ф. История Византийской империи Ф. И. Успенского : в 5 т. / Ф. И. Успенский. – М. : АСТ : Астрель, 2002. – Т. 3 : Период Македонской династии (867–1057 гг.). – 797 с.
43. Ухова Т. К вопросу о сущности и генезисе славянской книжной тератологии (чудовищного стиля) / Т. Б. Ухова // Средневековая Русь : [сб. статей памяти Н. Н. Воронина]. – М. : Наука, 1976. – С. 244–253.
44. Шпик І. Спорідненість тератологічних орнаментів болгарських та українських книг XII – поч. XVI ст. / І. Шпик // Проблеми слов'язнознавства. – 2009. – Вип. 58. – С. 206–213.
45. Щепкин В. Русская палеогеография / В. Н. Щепкин ; отв. ред. М. В. Щепкина. – М. : Наука, 1967. – 225 с.
46. Щепкин В. Болгарский орнамент эпохи Иоанна Александра / В. Н. Щепкин // Сб. статей по славяноведению, посвященных профессору М. Дринову. – Харьков : Электрическая типо-лит. С. А. Шмерковича, 1904. – С. 153–158.
47. Щепкина М. Тератологический орнамент / М. В. Щепкина // Древнерусское искусство. Рукописная книга. – М. : 1974. – Сборник второй [Т. 8]. – С. 197–335.
48. Щепкина М., Протасьева Т. Сокровища древней письменности и старой печати: Обзор рукописей русских, славянских, греческих, а также книг старой печати Государственного исторического музея / М. В. Щепкина, Т. Н. Протасьева ; отв. ред. Т. В. Дианова. – 2-е изд., испр. – М. : Советская Россия, 1995. – 104 с. – (Труды ГИМ. – Вып. 30).
49. Born W. Das Tiergeflecht in der nordrussischen Buchmalerei / W. Born // Seminarium Kondakovianum, V Praga : Политика, 1932. – С. 63–95; VI Praga : Institut Kondakov Тип. «Политика», 1933. – С. 89–108.
50. Born W. Vor-und frühgeschichtliche Voraussetzungen der Tierornamentik in Russland / Wolfgang Born. – Wien : Wiener Prähist. Ges., 1931.
51. Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece / Marava-Chatzinicolaou, Anna; Toufexi-Paschou, Christina (Authors) – Vol. 1, Manuscripts of the New Testament Texts 10th–12th Century. Athens : Publications Bureau of the Academy of Athens, 1978. – 245 p.
52. Jacopi G. Le miniature dei codici di Patmo: Cimeli del ricamo, della pittura e della toreutica nel tesoro del monastero di Patmo. Immagini scelte di ceramiche rodie del tipo detto di Lindo. – Giulio Jacopi. – Rodi : Istituto storico-archeologico, 1932. – 848 p. : ill. – (Clara Rhodos : studi e materiali ; 6).
53. Sevcenko N. Illustrated Manuscripts' / Original English text by N. Sevcenko ; trans. David A. Hardy // Patmos: Treasures of the Monastery / ed. A. D. Kominis. – Athens : Ekdotike Athenon, 1988. – 383 p.
54. [Strzygowski J.]. Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas Heidenisches und christliches um das Jahr 1000 / Herausgegeben Josef Strzygowski. – Wien : Krystall-verlag, 1926. – 304 p.
55. Strzygowski J. Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte // Acta academiae Aboensis. – Åbo : Akademie, 1923. – P. 3–45.
56. Summary Catalogue of Greek Manuscripts. – London : British Library, 1999. – I. – P. 102.
57. Wright C. Fontes Harleiani: A Study of the Sources of the Harleian Collection of Manuscripts in the British Museum / Cyril Ernest Wright. – London : British Museum, 1972. – 480 p.

## SUMMARY

The teratological pattern, a plaiting, as well as a vermilion model of adorning, was an exceptional phenomenon which has accumulated the traditions of different ages and nations. The result of such a symbiosis was a hybridism of artistic form which is quite often considered as a distinctive feature of transitional period's art. And such an interim period was the period of the XIth–XIVth centuries Crusades. The then European art was distinguished by certain eclectic trends. The hybrid forms became an initial stage of forming the originality of artistic language of the national schools of European art. The teratological pattern became the all-

ІСТОРИЯ

continental phenomenon and combined the stylistic trends of artistic cultures of the Byzantine region and the Roman tradition.

A bit of historical memory imprinted in the miniatures and initials of the manuscripts which are under study affirms that by then the terrain of Halychyna-Volyn Rus has become one of the integration centres of European culture. The polyphony of artistic language is now a conclusive proof of the fact that the formation of teratological pattern in production of local book centres was a manifold phenomenon and mirrored both the exterior factors and the exceptional cultural environment which has arisen on those territories and has been determined by constructing the artistic space at a frontier of different epochs and cultural influences. In local Halychyna and Volyn scriptoria, the calligraphers boldly and creatively, in their own ways, remodelled the patterns having been borrowed from the books (of the Greek-Orthodox monastic, Italo-Byzantine, Slavonic, or Roman traditions) and artisanal wares (such articles could have been stored in princely treasure houses and church sacristies). At the same time the experience of calligraphers rather accumulated the impressions from observing the diverse patterns (e.g., carvings on a fence's stone wall, sculptures of portals of the Roman churches, even weathercocks). If one attempts *to outline a scope* of any formal and artistic borrowings, he will discover the huge expanse of the territories from the Near East up to the states in the Northern zone of Europe.

The then newest concepts might have been introduced in local artistic space by the engaged crews of masters and individual vagrant painters. However, collecting such a variety of sources may have been only owing to passing along the ways on which travelled the merchant caravans, pilgrims, knights-crusaders, spiritual and diplomatic missions and seeing all with one's own eyes. These paths lay by the western frontier cities: Dorohochyn (now pertaining to Poland), Lutsk, not skirting the capital cities Volodymyr, Halych, and Kholm.

**Keywords:** book illumination, teratological pattern, plaiting, plant ornamentation, vermilion model of adorning, artistic space, the Mediterranean, Northern Europe, Central Europe, Southern Europe, Halychyna-Volyn Rus.

УДК 27-36ЄВСТА:7.04(477.83/.86)

## ІКОНА «ВИДІННЯ СВ. ЄВСТАФІЯ ПЛАКИДИ» З ПЛАЗОВА ЯК ПАМ'ЯТКА ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ РАНЬОГО НОВОГО ЧАСУ \*

*Ростислав Забашта*

У статті висвітлено питання джерел загального композиційно-іконографічного ладу, а також стилістики окремих зображальних мотивів церковного образу «Видіння св. Євстафія Плакиди», що походить із колишнього королівського містечка Плазова і зберігається в Національному музеї у Львові.

**Ключові слова:** Євстафій Плакида, вершник-лучник, іконографія, іконопис, Візантія, Греція, Грузія, Русь-Україна, стилістика, дендроморфні / квіткові мотиви, орнаментика, мусульманський Схід, Великий кордон.

В статье освещается вопрос источников общего композиционно-иконографического строя, а также стилистики отдельных изобразительных мотивов церковного образа «Видение св. Евстафия Плакиды», который происходит из бывшего королевского городка Плазова и хранится в Национальном музее во Львове.

**Ключевые слова:** Евстафий Плакида, всадник-лучник, иконография, иконопись, Византия, Греция, Грузия, Русь-Украина, стилистика, дендроморфные / цветочные мотивы, орнаментика, мусульманский Восток, Большая граница.

The article deals with the sources of general compositional and iconographic type and stylistics of some image motifs of the icon *The Vision of Saint Eustace* from the former king-town Plaziv. At the present time this icon is kept in The Lviv National Museum.

**Keywords:** Eustace Plakida, cavalier-archer, iconography, Byzantine, Greece, Georgia, Rus-Ukraine, stylistics, dendritic/flower motifs, ornaments, Muslim East, the Great border.

Ікону «Видіння св. Євстафія Плакиди» (далі назва сюжету – «Видіння...») із церкви колишнього королівського містечка Плазів (нині – однойменне село у складі Підкарпатського воєводства Польщі), що зберігається в Національному музеї у Львові (далі – НМЛ) <sup>1</sup>, у науковий обіг увів І. Свенціцький (Святицький), виявивши її під час пошукової експедиції 1912 року [40, арк. 138] і опублікувавши 1929 року в своєму альбомі «Ікони Галицької України XV–XVI віків» [82, с. XV, (табл.) 98: 154]. Автор знахідки не вдався, однак, до її детального аналізу, обмеживши характеристику хронологічним визначенням, яке, щоправда, також лишив без кінцевого, однозначного виміру. У текстовій частині видання час появи твору окреслено кінцем XVI ст. [82, с. XV], а в ілюстративній – XVI–XVII ст. [82, (табл.) 98: 154] <sup>2</sup>. Така побіжна й не цілком узгоджена атрибуція значною мірою пояснюється специфікою самого жанру публікації. І. Свенціцький визначив

його як «атлас ікон» [82, с. VII] <sup>3</sup>, що був покликаний дати зацікавленій громадськості, у тому числі вітчизняним і зарубіжним науковцям, насамперед загальне уявлення про склад і характер малярної спадщини краю періоду пізнього середньовіччя – раннього Нового часу [82, с. VII]. Візуалізація музейної збірки іконопису мала забезпечити, увіч, фактографічне підґрунтя для її вивчення та популяризації в майбутньому.

Згадана книжка І. Свенціцького була першою роботою, у якій наводилися певні відомості про означений зразок культового образотворення. Воднораз на сьогодні вона лишається і єдиною науковою публікацією про нього. Після львівського вченого до проблематики ікони з Плазова ніхто з дослідників не звертався, принаймні жодних друкованих матеріалів про неї у вітчизняних і зарубіжних виданнях нам розшукати не вдалося. Проте її композиційно-іконографічний та почасти стилістичний лад відзначається неабиякою самобутністю,

\* Автор висловлює щире вдячність директорів та співробітникам Національного музею у Львові: пп. Ігореві Кожану та Марії Гелитович, Роксолані Косів та Дануті Пасацькій за прихильність і повсякчасне сприяння в зборі документального фактажу, що був необхідний для проведення дослідження, а також п. Надії Наумовій за допомогу в підготовці статті до друку.

## ІСТОРИЯ

що спонукає до його уважного і ретельного студіювання.

Плазівське зображення – одне з найдавніших (серед збережених на сьогодні в межах Русі-України) утілень переломного епізоду життя святого: чудесного навернення до нової віри римського стратилата-язичника Плакиди (у хрещенні – Євстафія); епізоду, відомого в літературі як «Диво явлення Христа під час полювання Євстафія Плакиди на оленя» / «Диво про оленя», або переважно як «Видіння св. Євстафія Плакиди» [19, с. 14, 419, 426, ін.]<sup>4</sup>. До того ж воно чи не найдавніше (у спадку вітчизняного церковного мистецтва) відтворення сцени полювання, гонитви за віщим оленем, властиво – передкульмінаційного, найбільш інтригуючого моменту увірування Плакиди, і чи не єдине (принаймні з уцілілих і виявлених донині) представлення головного героя в подобі вершника-лучника. На іконі мисливець ще наздоганяє оленя, який видніється попереду, ще наміряється на нього туго натягнутим луком зі стрілою. Кінь під стратилатом – здіблений. У русі перебуває й сам олень. Він ще долає крутосхил пагорба, піднявши для чергового стрибка передні ноги, він тільки-но досягає вершини, аби спинитися і звернутися до переслідувача людським голосом і словами самого Бога [19, с. 469, 482, ін.]. Однак між рогами тварини, яка повернула голову до нападника, уже явлене знамення у формі багатораменого голгофного хреста<sup>5</sup>, а голова вершника вже позначена німбом. У цьому «порушенні» строгої послідовності подій життєвої історії виразно проглядається містичний підтекст іконописного сюжету. Хоча головний герой виступає ще в ролі язичника, «гонителя» віщого оленя (що уособлює на символічному рівні Спасителя-Христа), хоча він лише на порозі духовного прозріння й преображення, проте він уже обраний, уже святий, великомученик за нову віру, бо на ньому – перст Божий. Це недвозначно засвідчує і характер формулювання супровідного напису (діпінти), розташованого у верхній частині композиції, на тлі небес: ПЛАКИДА ВЪ Σ(ВЯ)ТО(М) КРЪЩЕНИ ΩСТАФИЕ<sup>6</sup> (іл. 1).

Чи мав досліджуваний твір іконографічних попередників у вітчизняному образо-

творенні середньовічної доби, ствердити однозначно наразі складно. Конкретних й беззастережних свідчень цього донині немає, хоча відомо, що культ святого на теренах Русі-України постав не пізніше XI ст.<sup>7</sup> Є лише одне джерело, яке опосередковано вказує на теоретичну можливість такого стану речей. Ідеться про зображення полювання вавилонського царя Німрода на оленя з Троїцького (Тверського) списку «Хроніки» Григорія Амартола початку XIV ст. (приблизно між 1304 і 1307 рр.) [70, с. 22, 27, 29, рис. 6]<sup>8</sup>, що демонструє виразні збіжності (як на рівні композиційного укладу, так і характеру потрактування головних персонажів, зокрема оленя-роганя) з плазівською іконою та подібними зображеннями полювання Євстафія-Плакиди (іл. 2). За спостереженнями деяких дослідників, майстри-мініатюристи першої частини цього рукописного списку (до якої належить і подоба Німрода) у своїй роботі взувалися, найімовірніше, на київський рукопис амартолівської «Хроніки» XI ст., який у свою чергу ґрунтувався на давнішому грецькому (візантійському) першопісі [70, с. 17, 19–20, 22, 24, 27–28, 46, 48]<sup>9</sup>. Якщо таке міркування слушне, то воно, вочевидь, допускає й гіпотетичну можливість використання середньовічними художниками Русі-України означеної композиційно-іконографічної схеми для втілення подоби і святого воїна-мисливця<sup>10</sup>. Однак тут-таки доводиться констатувати: у церковному мистецтві середньовічної Русі, як і Візантії, на відміну від світського<sup>11</sup>, образ вершника-лучника не мав якогось помітного поширення<sup>12</sup>, принаймні в аналізованому сюжеті «Видіння...» його не зафіксовано [119, р. 165]<sup>13</sup>. У єдиному (відомому на сьогодні) давньоруському образі чудесного навернення Плакиди (третья чверть XI ст.), вирізьбленому на шиферній плиті з невцілілого Дмитріївського собору Києва [59, с. 39–46; 85, с. 217–224; 37; 58, с. 37–46]<sup>14</sup>, як і на переважній більшості візантійських відповідей IX–XV ст., зреалізовано інші іконографічні варіанти / підваріанти аналізованого сюжету<sup>15</sup>. Головного персонажа представлено в них або в шалі ще гонитви за оленем (тобто до духовного прозрін-

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ІКОНА «ВИДІННЯ СВ. ЄВСТАФІЯ ПЛАКИДИ»...

ня), або вже в час пізнання й молитовного звернення до Бога-Христа. При цьому зброєю стратилату (у разі її наявності) слугує зазвичай спис, який він або тримає в руці, або кинув додолу. Прикладом першого іконографічного варіанта є мініатюрне зображення на арк. 52 зв. манускрипту № 14 (XI–XII ст.) з книгозбірні афонського монастиря Есвігмену (Греція) [150, р. 85–86, 91, pl. IX], ціла низка стінописів VII / VIII–XIII ст. із храмів Каппадокії (нині – території Туреччини) [150, р. 40–60, 101–103, schem. 3–5, 9–14, pl. II, III], ряд фрескових зображень із Південної Італії (зокрема з печерних храмів: Святих відлюдників на околиці м. Паладжанелло (Palagianello) (XII ст.) і, можливо, Сан-Онофрію поблизу с. Таранто (XIII–XIV ст., Апулія) [119, р. 165]); зображення на рельєфному фризі апсид Успенського храму монастиря Мартвілі (VII ст., Грузія) [6, с. 77, табл. 41: 2; 5, с. (48 а–г, 49), (ил.) 48, 51; 151, р. 32, 33, fig. 19, 20; 150, р. 84–85, fig. 17], та, імовірно, на одній різьбленій кістяній платівці-вставці розкладного дерев'яного сидіння (т. зв. «Фалдістроріума», близько 1242 р.) з бенедиктинського жіночого монастиря Ноннберг у м. Зальцбург (Австрія) [138 а] і на візантійській стеатитовій рельєфній іконці XIII ст. зі збірки Вологодського музею-заповідника (РФ) [142; 86, с. 245, 254–255, (265), (ил.) 6; 76]<sup>16</sup>. Інший згаданий варіант іконографічного ладу «Видіння...» засвідчують головно мініатюрні зображення в низці грецьких манускриптів, таких як Псалтир (Хлудовський) першої половини IX ст. зі збірки Державного історичного музею (Москва) [106, л. 97], Псалтир IX ст. з монастиря Пантократор на Афоні (№ 61, fol. 138 ro), Псалтир IX–X ст. (gr. 20, fol. 5 vo) зі збірки Національної бібліотеки, Париж [20], Псалтир XIII ст. (т. зв. Гамільтон, № 78. А. 9, fol. 136 r) зі збірки Kupferstichkabinett (Берлін) [119, р. 167, 169, fig. 7], а ще, можливо, стінописне зображення VII ст. з храму Святого Степана поблизу с. Каміль (Каппадокія) [150, р. 41, 101, schem. 1]<sup>17</sup>, ін. У світлі такого фактажу думка про плазівський образ як імовірно продовження відповідної місцевої середньовічної іконографічної традиції

заледве чи доречно. Головна перешкода для ствердження безпосереднього зв'язку аналізованої пам'ятки з попередньою давньоруською художньою практикою постає із застереженої відсутності хронологічно проміжних ланок: зразків досліджуваного композиційно-іконографічного потрактування сюжету «Видіння...» у вітчизняному мистецтві періоду розвинутого і пізнього середньовіччя, які б однозначно засвідчили належну історичну тяглість.

Водночас годі не помітити, що плазівське зображення (будучи витвором раннього Нового часу, найвірогідніше, – кінця XVI / початку XVII ст.<sup>18</sup>) за своїм композиційно-іконографічним ладом і потрактуванням головного героя у вигляді вершника з готовим до стрільби луком є відголоском значно давнішої (ранньосередньовічної за походженням) церковної мистецької практики, що у свою чергу продовжує у зміненому вигляді ранішу (починаючи принаймні з пізньоантичних часів) образотворчу традицію Центральноазійського і Близькосхідного регіонів<sup>19</sup> з відтворення сцени полювання можновладного вершника-лучника (царя / царевича, вельможі, героя-лицаря). Це засвідчують результати історико-порівняльних студій, що виявляють разом і характерні пріоритети етнокультурної й географічної локалізації такої практики. У християнському мистецтві найраніші (починаючи з V / VI–VII ст.<sup>20</sup>) й найчисленніші приклади пошукуваного іконографічного типу демонструє образотворчий доробок народів східнокавказького регіону, передусім Грузії, періоду середньовіччя та раннього Нового часу<sup>21</sup>. До слова, учені цілком слушно вказують на означене іконографічне потрактування агіографічного сюжету видіння св. Євстафія як на характеристичну прикмету саме грузинського образотворення [119, р. 165–166]. Показово, що з-поміж чималої кількості тамтешніх зразків трапляються й доволі близькі аналогії до плазівської подоби св. Євстафія-мисливця, як-от фреска на західному фасаді церкви Спаса в с. Зенобані (XII–XIII ст., Імеретія), фреска церкви Святого Сави Освяченого монастиря Сап(ф)ара (XIV ст., Південно-Західна Грузія) [151,

## ІСТОРИЯ

р. 28, 29, 31, (fig.) 12, 13, 16, 17; 150, р. 105, schem. 20], зображення на фасаді церкви Святих Архангелів у с. Лаштхвері (XIV / кінець XV ст., громада Ланжері, Верхня Сванетія) [151, р. 28, 29, 32, 33, (fig.) 12, 13, 19, 20; 150, р. 85, 105, schem. 20: b; 64, с. 70–72], а особливо відповідний стінопис в інтер'єрі церкви с. Чукулі (XVII ст., Нижня Сванетія) [20] (іл. 3; 4; 5). Останні названі твори подібні за композиційним укладом: дія розгортається зліва направо; верхівець-лучник відтворений на ближньому / першому плані зображення ліворуч, олень – на дальньому / другому плані праворуч; динаміка руху святого орієнтована зазвичай по діагоналі знизу вгору. Близькими є порівнювані зразки малярства і в потрактуванні моторики персонажів: мисливця, який тримає зброю в руках наготові, коня – у стрімкому русі-стрижку та фігури оленя в напівповороті. Іконографія чукулівського живописного твору перегукується з досліджуваним образом ще й розвинутими рослинними мотивами, хоча й помітно спрощених форм, а також зображенням хреста (Розп'яття) між рогами віщої тварини <sup>22</sup>.

Давність і усталеність аналізованого композиційно-іконографічного представлення св. Євстафія-мисливця в Східнокавказькому регіоні впродовж усього середньовіччя й раннього Нового часу, а також відносна територіальна наближеність цього регіону до Русі-України, дозволяють з певною ймовірністю добачати в цій локальній образотворчій практиці джерело означеного типу вітчизняного іконописання (як і деяких інших країн східнохристиянської ойкумени <sup>23</sup>). Доречність такого припущення щодо України ґрунтується ще й на відомому факті існування на її землях великої вірменської діаспори <sup>24</sup>, яка могла бути посередником (сполучною ланкою) між східнокавказьким та українським образотворенням <sup>25</sup>.

Проте «кавказька» версія не єдина з можливих і, як з'ясується, не найпереконливіша. Іконографічний тип «Видіння...» з головним героєм у подібні мисливця-вершника-лучника, який переслідує оленя, відомий також у мистецтві Західної та Південно-Східної Європи.

У західнохристиянській традиції пошукуваний тип зображення фіксується з XII ст., хоча його історія насправді може бути й давнішою, зважаючи на факти поширення культу Євстафія Плакиди в Західній Європі, насамперед в Італії (власливо в Римі) ще з VI–VIII ст. [119, р. 166]. Так, сюжет із Євстафієм-лучником присутній серед інших скульптурних композицій на порталі церкви Сен-Мартен де Біс у м. Перигор (департамент Дордонь, регіон Аквітанія, Франція); у такій самій подібні святого відтворено і на одній з мініатюр рукописної Біблії XIV ст. роботи Ніколо з Аліфіо (Італія, колишня бібліотека Великої семінарії), а також на пределлі живописного поліптиха 1469 року пензля Джованні Боккати в парафіяльному костелі Святого Євстафія, що в м. Бельфорте-дель-К'енті (провінція Мачерата, регіон Марке, Італія) [119, р. 166–167, fig. 6] (іл. 6), ін. У грецькому церковному мистецтві сюжет «Видіння...» з вершником-лучником з'являється значно пізніше – десь у першій половині XVI ст. або наприкінці попереднього століття, принаймні 1542 роком датується один із найдавніших на сьогодні зразків відповідної композиції в соборному храмі (каталіконі) монастиря Філантропін в Епірі (Північно-Західна Греція) [119, р. 163, 164, fig. 1] (іл. 7). Від цього часу аналізований іконографічний тип набув у Греції певного поширення. При цьому значна кількість його зразків сконцентрована у північно-західних регіонах країни. Одними з найвиразніших прикладів є стінопис 1663 року в церкві Святого Миколая в м. Касторія (Західна Македонія) [119, р. 165, fig. 1, 2, 4] та іконописний зразок XVI ст. зі збірки Музею монастиря Лімононос на острові Лесбос (північно-східний район Егейського моря, Греція) [119, р. 164, 165, fig. 1, 2, 4; 118; 20] (іл. 8). Принагідно згадаємо й деякі зразки XVIII ст., такі як стінописне зображення 1734 року в церкві Святої Параскеви з Петрахорі та іконописне – з колекції Абу Адал (Ліван) [119, р. 164, 165, 166, fig. 3, 5], що засвідчують певний розвиток означеної іконографічної практики в східнохристиянській культурі.

Навіть побіжне зіставлення цих двох локальних іконографічних традицій без-

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ІКОНА «ВИДІННЯ СВ. ЄВСТАФІЯ ПЛАКИДИ»...

помилково засвідчує принципову збіжність плазівського іконописного твору з грецькими аналогами. Останні є ближчими до вітчизняного зразка як за загальним композиційним ладом, набором основних іконографічних мотивів (навіть попри очевидну своєрідність деяких із них: пор., сидячу фігуру оленя на касторівському й лесбоському образах), так і за стилістикою формотворення. Симптоматично, що основними композиційно-іконографічними характеристиками грецькі відповідники ближчі й за грузинські, хоча між цими групами творів помітно більше перегуків, ніж зі зразками західноєвропейського культурного кола. У цьому легко переконатися, порівнявши між собою відомі наразі діахронні й синхронні іконописні пам'ятки залучених до аналізу сторін. Так, попри подібність загальної побудови, переважну більшість середньовічних абхазьких і грузинських зображень виконано за принципом однопланової фризової композиції. Винятки поодинокі (наприклад, згадана фреска з Лаштхвері), але їхні відмінності від означеної структури досить незначні. Різноплановий уклад демонструє лише доступний зразок періоду раннього Нового часу: стінописний образ XVII ст. із церкви в Чукулі [20]. Проте він майже позбавлений прикмет ландшафту. Персонажі композиції відтворено на умовно-однотонному, площинному тлі.

Узявши до уваги збіги та відмінності між порівнюваними іконописними зразками й відомі факти поновлення в середині XVI – першій чверті XVII ст. активних культурних зв'язків Русі-України з грецькими церковними осередками (у зв'язку з боротьбою за відродження національно-церковного життя) [22, с. 63–93; 24, с. 187–217, 249–270], а також зваживши на відсутність, як уже зазначалося, достеменних свідчень про поширеність іконографічного типу «Видіння...» з вершником-лучником упродовж попереднього, середньовічного, періоду історії місцевого церковного мистецтва і відсутність чи порівняно пізню появу цього типу в спадку більшості сусідніх теренів східно- й західнохристиянського світів (Болгарії, Румунії, Молдови та Росії<sup>26</sup> – з одного боку, Польщі, Словаччини, Угорщини –

з другого<sup>27</sup>), реально припустити, що саме відповідна грецька іконографічна практика послугувала джерелом-оснотою для появи плазівського образу. Інакше кажучи, аналізоване вітчизняне «Видіння...» кінця XVI / початку XVII ст. бачиться наслідком історико-культурних процесів, властиво культурних імпульсів, які отримувала Центрально-Східна Європа з грецьких осередків Балкан упродовж раннього Нового часу. Показово при цьому, що в самому церковному мистецтві Греції святий Євстафій у подібні мисливця-вершника-лучника з'являється й набуває видимого поширення також досить пізно під впливом, найімовірніше, зовнішнього чинника<sup>28</sup>.

Крім давнього, архаїчного для художньої практики України XVI–XVII ст. композиційно-іконографічного ладу<sup>29</sup>, образ «Видіння...» з Плазова вирізняється ще й досить оригінальним характером деяких зображальних мотивів. Ідеться насамперед про конфігурацію та стилістику пишних деревоподібних елементів краєвиду, що представлені при правому нижньому краю та при верхньому лівому куті композиції і завдяки яким природне середовище іконописної сцени прибирає своєрідного декоративного ладу (іл. 9). Їхні складні за силуетом і характеристичні за рисунком листяні крони (дещо «розтріпані», різноспрямовані, а заразом доволі подібні до величезних квітів із лапатими й зубчатими, переважно на кінцях, пелюстками) не піддаються беззаперечному ототожненню з жодним відповідним мотивом на діахронних і синхронних зразках як вітчизняного, так і зарубіжного східнохристиянського образотворення. Принаймні розшукати достатньо близьких «двійників» донині не вдалося. Лише в окремих випадках допустимо говорити про більш чи менш віддалену подібність на рівні загальної структури та обрису крон дерев. Так, певний перегук за характером відтворення листяної маси крони, а почасти і її дворівневої / двоскладової структури фіксується на ряді мініатюр Київського Псалтиря 1397 року [42, л. 20, 116 зв., 118, 171 зв.]. Принагідно вкажемо й на малюнок дерева з мозаїчної компо-

ІСТОРИЯ

зиції «Зцілення сліпих» (перша половина XIII ст.) бокового нефа собору в Монреалі (Італія) [50, т. II, табл. 233], на образі «Вхід до Єрусалима» 1420-х років з празничного ряду іконостаса Троїцького собору Троїце-Сергієвої лаври (РФ) [94, с. 88, ил. 97, 98], у композиції «Давиїд игрієть в гусли...» з мініатюри-ілюстрації Віленського Тлумачного Псалтиря першої чверті XVI ст. [62, с. 128, ил.], на образі «Різдво Христове» (друга половина XVI ст.) з околиці Сандомира (?) (Польща) [122, s. 36, 40, il. 40], ін. Особливо показове для зближення з візантійською і поствізантійською традиціями є зображення лівого крайнього дерева нижнього ряду дендроморфів плазівської ікони, що має дворівневу структуру крони й напівсферичну форму меншої верхньої листяної маси (ил. 9: б). Подібного вигляду верхні крони можна побачити, скажімо, на мозаїчних композиціях «Сон Йосипа» і «Втеча до Єгипту» (близько 1143 р.) з Палатинської капели в Палермо (Сицилія) [50, т. II, табл. 227] та на іконі «Старозавітна Трійця» (XVI ст.?) з Дечанського монастиря (Сербія) [135, s. 125, pl. LXXXIX].

Натомість рисунок листя дерев плазівського твору викликає стійку асоціацію насамперед з квітковими, а почасти й дендроморфними (точніше – листяними) мотивами декоративного й образотворчого мистецтва мусульманського Сходу, передусім Туреччини та Ірану XVI–XVII ст., виконаними в так званому стилі «хатаї / -йї»<sup>30</sup>. Конкретними, більш чи менш близькими аналогами тут є квіткові форми, відтворені на внутрішньому полі / денці фаянсових тарелів першої половини – середини XVI / XVI–XVII ст. гончарів м. Ізніка (колишня Нікея, Туреччина), чи один з відповідних мотивів на іранській (перській) оксамитовій тканині XVI–XVII ст. з колишнього Музею барона Штигліца [71, ил.-вклейки між с. 10–11, 14–15; 9, с. 77, рис. 25; 57, с. 39, (ил.)]<sup>31</sup> (ил. 10–13). Певну паралель демонструє характер потрактування листяної крони дерева, що видніється у верхній лівій частині мініатюрної композиції «Фірдоусі в лазні» з іранського рукопису № 65 1670 року поеми Абу-аль-Касима Фірдоусі «Шах-наме» зі збірки Російської національної бібліотеки

(Санкт-Петербург, РФ)<sup>32</sup> [23, с. 18, 19, 70–71, табл. 33]<sup>33</sup> (ил. 14). Деякий, хоча й віддаленіший, перегук на рівні самого підходу до узагальнення й стилізації форми крон дерев простежується і в ілюстраціях – «Цар Кей-Каус підноситься орлами на небо» та «Сіавуш скаче через вогнище» іранського рукопису № 331 середини XVI ст. названої поеми з тієї-таки книгозбірні [23, с. 17, 59–61, табл. 24, 25].

Слід зауважити, що збіжності між аналізованим іконописним зображенням та окремими зразками східної книжкової мініатюри (переважно іранської) простежуються й на рівні загального просторово-тонального та композиційного потрактування середовища, у якому розгортається житійний сюжет, а також укладу рослинних мотивів. Так, позем ікони чітко поділений на кілька планів, що розмежовані не тільки графічно (обрисами гребенів і схилів пагорбів та скель), але й, більшою мірою, тонально та колірно<sup>34</sup>. Ці плани, за винятком другого (рахуючи від нижнього краю композиції), представлено більш чи менш площинно, локальними кольоровими (пурпурово-коричневими, рожевуватими й світло-оливковими) плямами. Воднораз деталізація ландшафту в межах кожного такого просторового поділу є порівняно обмеженою і здійснена засобами переважно графічного (лінеарно-контурного), а не пластичного (світлотіньового) формотворення. Привертає увагу й подібне розміщення деревоподібних / квіткових мотивів безпосередньо по лінії обрису пагорбів, завдяки чому вони (мотиви) чітко сприймаються на тлі темніших чи світліших площин дальнього плану (в одному випадку – гористої місцевості, у другому – неба чи умовного тла). Такий набір формальних ознак характеризує іконографічний і композиційно-просторовий лад чималої кількості книжкових мініатюр країн Переднього та Середнього Сходу. Це, зокрема, окремі мініатюри середньоазійських манускриптів «Хамсе» Нізамі (1431 і 1479 / 1480 рр., Герат, Афганістан), «Бустан» Сааді (1488 р., Афганістан), «Сааді Іскандер» (кінець XV ст., Афганістан) [72, с. 194–195, 201, 202–203, 208, 215, 216, 217, 227, 233, (ил.)], «Бустан» Сааді

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ІКОНА «ВИДІННЯ СВ. ЄВСТАФІЯ ПЛАКИДИ»...

(1522–1523); «Анвар-і Сухайлі» Хусейна ібн Алі ал-Ваіза (1520-і рр.), «Шах-наме» Фірдоусі (1600 і 1664 рр.) [73, с. 72–73, 90–93, 184–187, табл. 10, 19, 64; 124, с. 389, Abb. 134; 16, [№] 38, 40, 41, 42], а також сцени полювання з книги Джамі «Субхат ал-абрар» (перша чверть XVII ст., Самарканд, Узбекистан) і «Хамсе» Нізамі (1648 р., Бухара, Узбекистан) [73, с. 162–163, 180–181, табл. 53 а, 62; 74, с. 173, 174–175, (ил.)] чи гонитви / полювання принца-вершника з псами (1588, Лахар, Індія) [133, (fareb. gerpod.) 96].

Щоправда, тут слід одразу застерегти ту обставину, що відзначений тонально-колірний розподіл просторових планів довіклля, а також зображення рослинних мотивів (насамперед і головно дерев) на лінії небокраю притаманні вітчизняній іконописній практиці і попередніх століть, про що виразно свідчать такі, наприклад, церковні образи Львівщини, як «Преображення» XIV ст. із с. Бусовисько Старосамбірського району [52, (ил.) XX], «Вознесіння Господнє» XV ст. із с. Підгородці Сколівського району [28, с. 379, 393–394, (ил.) 480], «Преображення» 1580-х років із с. Яблунів Турківського району (збірка НМЛ) [80, с. 65, (ил.) 83; 79, с. 57, (ил.) 54], зображення в деяких клеймах багатосюжетної ікони «Страсті Господні» 1593 року із с. Велике Старосамбірського району, зокрема «Моління про чашу», «Поцілуй Юди», «Христос і варта» [52, ил. CV; 79, с. 58, (ил.) 57, 59, 61], образ євангеліста Іоанна на царських вратах другої половини XVI ст. із с. Криве Радехівського району і с. Плав'є Сколівського району та невідомого населеного пункту Галичини [101, с. 56, 64, 66, 67, (кол. ил.) 5, 11, 12, 12/1], «Вознесіння пророка Іллі» першої половини XVII ст. [122, s. 38, (ил.) 72], ін. З другої половини / кінця XVI ст. означений характер потрактування природного середовища особливо почастишав, коли на зміну давнім шаблонам в іконописну практику поступово приходять «натурніший» погляд на краєвид (насамперед гірський) і способи його відтворення (аж до спроб наслідування повітряної перспективи), що відзначив свого часу ще І. Свенціцький [80, с. 64–65, (ил.) 83]<sup>35</sup>. Таким чином, фактаж

засвідчує порівняно тривале існування відповідної місцевої художньої практики, на яку могла лише «накластися» аналогічна східна (у разі її використання галицьким малярем). Певна збіжність прийомів формотворення інокультурних образотворчих традицій, безсумнівно, полегшувала процес поєднання різних за походженням іконографічних елементів між собою.

Повертаючись до питання східного «родоводу» іконографії крон дендроморфних мотивів плазівського «Видіння...», слід вказати на частковий перегук їхніх характеристичних рис зі стилізованими квітковими формами гравірованих орнаментальних композицій на тлі низки вітчизняних ікон, зокрема «Христос Научитель (Вседержитель)» з Рівненщини [48, с. 42, ил.], «Христос Научитель (Вседержитель)» (30-ті роки XVII ст.) із с. Піща на Волині (ил. 16: б, а), «Христос Научитель (Вседержитель)» (перша половина XVII ст.) з м. Каменя-Каширського на Волині, «Богородиця Одигітрія» із Волині (ил. 15: в), «Моління» (перша половина XVII ст.) з Любомльського району Волині (чотири останні образи зі збірки Музею волинської ікони, Луцьк) [15, с. 18, 19, 20, 40, 41, 46, 51; 60, с. 70–71, 120–121, 146–147, ил.], «Богородиця Дзержовська» (початок XVII ст.) з костелу Вознесіння Богородиці з м. Дзержув Нижньосілезького воєводства Польщі та «Христос Ангел Великої ради» (друга половина XVII ст.) з Народного музею, Краків [122, s. 37, 40, ил. 57, 101], «Апостол Іоанн» (1644 р.) з деісусного ряду іконостаса П'ятницької церкви м. Львова [78, с. 30, 31, (ил.)]<sup>36</sup>. До переліку відповідників можна додати пелюсткові й деякі листяні форми, що вигравірувані на верхньому полі царських врат іконостаса першої половини XVII ст. з Холмщини [29, с. 41, 60, (ил.)]. Окрім деяких іконографічних і стилістичних подібностей, зокрема характерної пишності й зубчастості верхніх кінців пелюсток / листя, ці фітоморфні зображення з відповідними мотивами плазівського образу зближує витончений, відпрацьований контурний рисунок. Такі риси вказують в останніх прикладах орнаменталізації ікон репліки відповідних зразків декору то-

ІСТОРИЯ

го ж азійського походження<sup>37</sup>. І це вельми симптоматично. Проте вони могли постасти під впливом не безпосередньо східних першовзірців, а своєрідного західноєвропейського «орієнта», інакше кажучи, могли бути опосередковані художньою практикою Заходу, взорованою на орнаментальні традиції мусульманського Сходу<sup>38</sup>.

Відзначені попереду перегуки та збіги переконують нас у тому, що автор-виконавець досліджуваного образу Євстафія Плакиди був (міг бути) обізнаний зі зразками художньої творчості східних майстрів і певною мірою намагався наслідувати їх у своїй роботі. Це твердження особливо підставове у випадку формотворення рослинних мотивів, адже орнаментика в стилі «хатаїї» свого часу була широко представлена на різноманітних, відносно масових і мобільних виробках декоративного й декоративно-вжиткового мистецтва мусульманського Сходу (зокрема, у художньому текстилі, насамперед вишивці й килимарстві; на фаянсовому посуді, переважно гончарного виробництва міст Ізніка (колишньої Нікеї) та Дамаска XVI–XVII ст.; на виробках із дерева й металу, у тому числі зброї), що мали значний попит і поширення в Європі (особливо на землях, підвладних Османській Порті), а також у книжковій мініатюрі, скажімо, турецькій [120, р. 56, 65–68, 86, 93, 162, 232–235, 241, 244, 248, 279, 282, tabl. 205, 206, fig. 216, 217–219, 256–257, 276, 414, 541, 543, 567, 633, 636, planch. 4, 8, 11, 20, 29; 56, с. 34–83, 97–106, 112–121, 129–138; 13, [ил.] 206, 209, 213; 137, с. 89–222; 12, с. 179, 264–265; 143, р. 54–56, 58, 66–71, 78–79, 85–87, 222, 226–227]. Чимало таких виробів побутовало свого часу й на вітчизняних теренах, зокрема в Галичині. Підтвердження цього є хоча б той факт, що впродовж другої половини XVI – першої половини XVII ст. Львів (центр Східної Галичини) займав панівні позиції в торгівлі Речі Посполитої і Західної Європи, а почасти й Московської держави, з азійськими землями, передусім Туреччиною, країнами Близького Сходу, Іраном. Щобільше, у зазначений час місто отримало монополне право на міжнародну торгівлю зі Сходом, перетворившись на

пункт складування (завдяки «праву складу») товарів східного походження [89, с. 5, 16, 17, 18, 28].

Водночас не позбавлена сенсу і альтернативна версія появи східних рис у стилістиці плазівського «Видіння...» через посередництво і вплив творів образотворчого мистецтва різного підвидового характеру й етнокультурного походження, що у свою чергу були позначені впливом східної (мусульманської) культури. Таку роль могли виконати, наприклад, зразки іконопису XVI / початку XVII ст., завезені в Україну з Греції або й із кавказького регіону<sup>39</sup>. Проте це лише здогад на рівні теоретичної імовірності, позаяк приклади пошукуваного стилістико-іконографічного ладу наразі не доступні.

Нині з'ясувати конкретні обставини появи «східної окраси» іконописного зразка з Плазова заледве можливо. Доконаним фактом є лише те, що загальна стилістика твору цілковито відповідає характеру культового малярства Галичини кінця XVI – початку XVII ст., а вцілілий на іконі супровідний напис виконано церковнослов'янською мовою в українській редакції<sup>40</sup>. Це дає вагомий підстави вбачати в авторіві-виконавцеві місцевого (українського) майстра. Заразом годі помилитися у його внутрішній мотивації звернення до східної стилістики, адже вона (мотивація) криється в самому сюжеті твору: дивовижному наверненні до істинної віри можновладного язичника Плакиди. Зрозуміло, що атмосфері дива, ситуації Божої присутності (ієрофанії), а отже, опосередковано й ідеального духовного стану (Раю)<sup>41</sup> якнайкраще відповідав образ незвичного доквілля, зокрема «чудесної» (екзотичної) за зовнішнім виглядом рослинності. Саме такий іконографічний матеріал, що посилював небуденно-містичне звучання представленої події, забезпечував галицькому маляреві доступні для наслідування східні зразки XVI–XVII ст.

Ікона з Плазова – не одиничний приклад використання східних за походженням рослинних мотивів в іконографічно-стилістичній системі українського іконопису кінця XVI–XVII ст. Доказом цього слугує згадана низка церковних образів із орнаментованим гравірованим тлом<sup>42</sup>. Ці твори куль-

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ІКОНА «ВИДІННЯ СВ. ЄВСТАФІЯ ПЛАКИДИ»...

тового малярства вказують на існування в образотворенні Русі-України окресленого історичного періоду (в усякому разі в окремих його осередках) певної тенденції до освоєння художніх набутоків Сходу, своєрідної моди на «східні взірці». Водночас із-поміж відомих на сьогодні «просхідних» виявів, плазівський образ є одним із перших прикладів такого роду у вітчизняному культурному малярстві і чи не єдиним доступним нині, у якому названі мотиви введені в композиційно-іконографічну структуру зображення, а не накладаються (у вигляді філігранного мережива) на абстраговане золоте тло релігійного сюжету<sup>43</sup>. Вирізняє плазівські дендроморфи і вільний, розкутий рисунок форм, що робить їх порівняно «натурнішими» проти подібних, але значно схематизованіших і умовніших фітоморфів орнаментальних оздоб тла інших церковних образів кінця XVI–XVII ст.

Цілком очевидно, що зазначені східні риси плазівського образу, як і решти іконописних зразків раннього Нового часу, є наслідком культурного контакту між християнським світом Європи, з одного боку, та світом мусульманського Сходу – з другого, явищами прямої або опосередкованої дії такого контакту. Щобільше, у контексті тогочасної геополітичної ситуації Східної Європи, з огляду на безпосередню наближеність вітчизняних теренів до так званого Великого кордону між названими гео- та етнокультурними світами [11; 96; 97], аналізовані твори бачаться досить закономірними явищами.

У ділянці матеріальної та духовної культури українського громадянства XVII–XIX ст., зокрема в етнографії та військовій справі (насамперед козацтва) [109, с. 6, ін.; 97, с. 474–476; 96, с. 482–483; 104; 10 а, с. 335–339; ін.], фольклорі [30, № 2, с. 209–236; № 3, с. 445–446; 97, с. 476; 96, с. 484], мові (фонетиці та лек-

сиці) [153, с. 136, 991–993; 98; 90, с. 204–205; 97, с. 470, 473, 476; ін.], можливо, у музичному інструментарії [110, с. 282; 97, с. 476; 21, с. 18], окремі прояви контакту з народами східної ойкумени фіксуються і так чи інакше аналізуються вітчизняними науковцями досить давно. Щодо галузі художньої культури, то тут питання східних впливів порушувалося і розглядалося переважно у випадку творів декоративно-вжиткового мистецтва<sup>44</sup>. Доробок образотворчого мистецтва в руслі окресленої проблематики вивчено значно менше. Чи не єдина категорія пам'яток, що здобулася на порівняно сталу увагу дослідників в контексті «східної теми», це – так звана «народна» картина «Козак Мамай / Козак-бандурист / Козак – душа правдивая» [102, с. 34; 107, с. 253; 35, с. 94–95; 10, с. 14–22; 90; 44, с. 13–19, 42–47, іл ін.]. Церковне образотворення перебуває майже поза процесом «сходознавчих» студіювань<sup>45</sup> і цьому є певна об'єктивна причина.

Культурно-релігійне життя суспільства, яке перебувало в тривалому (хоча й не постійному) стані конфронтації з носіями ісламського віровчення [45, с. 491; 96, с. 483–484], було, увіч, найменш придатною сферою для проникнення і адаптації рис мусульманського Сходу [45, с. 491]. Однак приклад плазівського й низки інших образів XVI–XVII ст., а також наступного – XVIII ст., недвозначно засвідчує не лише реальність таких проникнень у церковне мистецтво, а і їхню помітну виразність (хоча й переважно на рівні другорядних іконографічних деталей та мотивів). Згадані зразки вітчизняного церковного іконопису раннього Нового часу в свою чергу доводять певну умовність відособленості культур християнства та мусульманства в межах Південно-Східної Європи, а разом і «вибірковість фільтрації» контактів і зв'язків між ними [96, с. 485; 45, с. 491].

## ІСТОРІЯ

## Примітки

<sup>1</sup> Збірка НМЛ. Інв. І-1484, за книгою надходження – 13 568. Дошка, темпера. Розміри: 70,7 x 52 x 1,7 см, з рамою – 77 x 59,5 см [40, арк. 137–138].

<sup>2</sup> Деяку непевність дослідника у визначенні часу створення образу засвідчує і його власноручний напис на паперовій бірці, наклеєній на звороті ікони: «Євставій | № 124 | пол. XVII | Л. К. П.» і запис у музейній книзі надходжень, розпочатій 24.06.1909 р.: «І – 1484. Плазів. 13 568 св. Євстаів стріляє з коня до оленя з хрестом межі рогами, поч. XVII в. 52,5 x 71 – 60 x 77» [81, арк. 129 зв]. До слова, у пізнішому записі (20.III.1978 р.) в «Інвентарній книзі...», зробленому Анною Драган, ікону продатовано в межах усього XVII ст. [40, арк. 138].

<sup>3</sup> Назва «Атлас...» була типовою для таких видань упродовж XIX – першої половини XX ст. Її використано, наприклад, у праці М. Лихачова 1906 року видання, присвяченій історії російського іконопису [51] і у двотомній роботі В. Лазарева 1948 року видання про візантійський живопис [50, т. II, с. 3].

<sup>4</sup> У літературі відомі й інші найменування сюжету: «Навернення св. Євстафія» [58, с. 37, 38, ін.], а також «Св. Євстафій на ловах / Полювання св. Євстафія», які трапляються в деяких зарубіжних мистецтвознавчих виданнях, зокрема польських (див., наприклад, [152, s. 309, (il.) V; 136, s. 259, (il.) 477]).

<sup>5</sup> На верхньому короткому рамені хреста, чи точніше – на дошці-таблиці, якою увінчано вертикальний стрижень хреста, видніється канонічна абревіатура із чотирьох заголовних літер: ІНЦІ.

<sup>6</sup> Напис із заголовних букв виконано білою фарбою на тлі брунатно-коричневого неба. У слові «ПЛАКИДА» графеми сусідніх літер «А» і «К» об'єднані (принцип лігатури). Слово «Σ(ВЯ)ТО(М)», яке відтворено, вірогідно, у скороченому вигляді (під титлом), погано збереглося.

<sup>7</sup> Поширення культу цього святого воіна-великомученика за княжих часів підтверджується хоча б менше кількома конкретними фактами: 1) наявністю «Життя...» святого в літературному «арсеналі» освічених верств давньоруського суспільства зазначеного періоду і навіть чималою його (житійного тексту) популярністю, на що вказує порівняння хрещення князя Володимира Святославича з наверненням Плакиди в тексті «Чтения о житии и о погублении блаженную стратотерпца Бориса и Глѣба» (початок XII ст.) авторства літописця Нестора [66, с. 4; 69, с. 198–199; 87, с. 226–245]; 2) присутністю образу Плакиди в іконографічному репертуарі киево-руського церковного мистецтва, зокрема серед фрескових подібностей святих у Софійському соборі (щоправда, у різних, подекуди відмінних ідентифікаційних версіях науковців) [67, с. 132; 63, с. 201–211; 61, с. 233–238, 254–255; 18, с. 216, 217, 238, 243, 253, 255, ил. 13, 14] та різьблених зображень воїнів-вершників на шиферних плитах з Дмитріївського собору [39, с. 13–14, ил. 35; 37; 85, с. 217–224; 59, с. 37–46; ін.]. Однак у всіх названих пам'ятках давньоруського періоду – літературних, скульптурних, живописних – образ віщого оленя ще не представлено.

Донині лишаються невідомими зразки образу «Видіння...» (з оленем) і періоду пізнього середньовіччя та другої половини XVI – початку XVII ст., хоча є свідчення про існування церковного культу Євстафія Плакиди з початкового періоду раннього Нового часу. Маємо на увазі згадку 1619 року про церкву на честь святого в Дубно [19, с. 17 (прим. 35)].

<sup>8</sup> Названа мініатюра міститься на арк. 20 рукопису [70, с. 27, 29, рис. 6].

<sup>9</sup> Свого часу Д. Айналов висловив думку про виконання Тверського списку «Хроніки Амартола» (першої його частини, до арк. 100) не лише на підставі київського рукописного зразка («подлініка»), а й самими київськими майстрами: переписувачами та іконописцями-ілюстраторами, які виїхали в Північно-Східні землі з Києва, рятуючись від «утисків татарських» [2, с. 33; 1, с. 14]. Ця атрибуція була підтримана іншими російськими дослідниками. Зосібна О. Свірін, а за ним О. Подобедова та ін., уважали манускрипт «провідником київської домонгольської традиції на північ» [83, с. 58; 70, с. 46, 48 і сл.].

<sup>10</sup> На це ніби опосередковано вказує й аналогічний образ «Видіння...» XVI ст. зі збірки Новгородського державного музею-заповідника (РФ) [132, р. 156, ил. 136; 119, р. 164, 167; 19, с. 440]. Проте достатньо пізнє датування цього іконописного зразка, порівняно значна територіальна віддаленість його від галицьких земель, одиничність у культурному середовищі Північно-Східної Європи, а головне – доступний фактаж із загальної історії іконографії сюжету «Видіння...» в східно- і західнохристиянських традиціях періоду середньовіччя і раннього Нового часу (див. далі), виводять його (новгородський іконописний зразок), чи майже виводять, за межі конкретної проблематики нашої розвідки.

<sup>11</sup> За спостереженням О. Подобедової, автор образу Німврода Тверського списку «Хроніки» Григорія Амартола був, напевно, ознайомлений з аналогічними композиціями сцени полювання в лицьовій «Александрії» чи повісті «Про взяття й зруйнування Трої» [70, с. 27–28]. Сцени полювання з мисливцями-вершниками-лучниками демонструють вироби декоративно-вжиткового мистецтва Візантії (див., напр., сцену полювання на лева, вирізьблену на кістяній скринці XI (?) ст. з ризниці собору м. Труа, Шампань, Франція [25, с. 239, (ил.) 368]). Принагідно згадаємо мозаїчну мисливську сцену з пішими стрільцями-лучниками й оленями з кімнати Рожера II в палаці нормандських королів (1160–1170 рр.), Палермо, Італія [25, с. 211, (ил.) 336].

<sup>12</sup> Слід зазначити, що явище паралельного існування (застосування) різних іконографічних підтипів сюжету «Видіння...» є поширеним явищем в історії християнського мистецтва окремих країн. Подібний стан речей фіксується, скажімо, у грузинському середньовічному мистецтві, хоча і з протилежними показниками співвідношення порівнюваних варіантів. У Грузії відомим є зображення полювання св. Євстафія, у якому головного героя представлено в подібній вершника зі списом (див. відповідне зображення на рельєфному фризі – під карнизом – апсид Успенського храму монастиря Мартвілі, VII ст.) [6,

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ІКОНА «ВИДІННЯ СВ. ЄВСТАФІЯ ПЛАКИДИ»...

с. 77, табл. 41: 2; 5, с. (48 а–г, 49), (ил. 48, 51)]. Однак цей іконографічний тип є одиничним випадком на тлі численніших зображень святого мисливця-лучника, починаючи з рельєфу на стелі-постаменті хреста з монастиря Св. Іоанна Хрестителя (Натлісцемелі) в Гареджі (VI – початку VII ст., Картлі) [144, р. 11, fig. 9; 20] та на плиті вівтарної огорожі храму із с. Цебелда (VII–VIII / перша половина IX ст., Абхазія) [6, с. 79, 80 табл. 42: 1; 5, с. 60, (ил. 61); 144, р. 6, 9, 10, 11, fig. 1, 8; 100, с. 383–393, рис. 146, табл. LXXVIII].

Щось подібне можна застерегти і в західноєвропейській християнській образотворчій практиці. До такого висновку схиляє іконографічний лад різних сцен історії навернення Плакиди, представлених у вітражі вікна північного нефа собору Нотр-Дам у Шартрі (бл. 1200–1210 рр., Франція). Один молодий лучник видніється серед двох мисливців-вершників, що переслідують пару оленів (композиція в ромбі), натомість у самій сцені «Видіння...» Плакиду (композиція в колі) показано без будь-якої зброї, укліялим на одне коліно перед оленем з хрестом [49, с. 469, 470, (ил.)].

<sup>13</sup> За винятком східнокавказького регіону (див. далі).

<sup>14</sup> Пливу виявлено в 1997 році під час археологічних обстежень льоху Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві [39, с. 13–14, іл. 35; 37]. За призначенням вона могла бути частиною (однією з плит) передвівтарної огорожі давньоруського Дмитрівського собору [85, с. 245, 250–251, 263, ил. 3; 86, с. 217–224], або, що не менш правдоподібно, належати до плит парапетної огорожі хорів цього храму [58, с. 41, (ил.)]. Чи мала початково композиція образу святого продовження – у вигляді фігури віщого оленя з хрестом чи погруддям Христа між рогами – на іншій (парній) плиті, відповідати ствердно складно. Хоча більшість відомих діахронних і синхронних аналогів мають у своїй композиційній структурі образ оленя, проте відомі приклади і, так би мовити, «скороченої» іконографічної редакції сюжету: представлення сцени навернення Плакиди (Євстафія) без фігури названої тварини (Плакида-вершник з «рукою, що слухає» чи «рукою, що затуляє сліпуче світло») [86, с. 219; 37, с. 160]. Щоправда, чи не всі доступні нині зразки такого та подібного типу є дещо пізнішого походження (див. відповідні зображення на бронзових дверях деяких храмів Італії: 1179 року із собору м. Равелло (провінція Салерно, регіон Кампанія); 1185 року із собору м. Трані; 1186 року із північного порталю кафедрального собору м. Монреаль (Сицилія); згадану візантійську стеатитову іконку початку XIII ст. зі збірки Вологодського музею-заповідника [121; 125; 84; 86, с. 254–255; 19, с. 427–428; 142; 76]).

<sup>15</sup> Ця констатація справедлива й стосовно поствізантійського мистецтва. Див., наприклад, ряд іконописних творів, зокрема образ XVI ст. з музею Грецького інституту візантійських і поствізантійських досліджень (Венеція) [141; 20], житійний образ XVII ст. з острова Патмос [150, р. 101–103, schem. 3–5, 9–14; 111, с. 172, ил.; 145], а ще фреску 1535 року в трапезній афонської Великої лаври (Греція) [150, р. 35, 36, 64, fig. 1], ін. Відповідна ком-

позиція 1663 року прикрашає і стіни церкви Святого Миколая в Касторії (Греція) [20].

<sup>16</sup> У цьому творі закарбовано момент навернення до нової віри римського стратилата: Плакида (під яким кінь у динамічному русі) тримає спис лівицею ще напоготові (у передбойовій позиції), а правиця його вже піднята над головою, будучи мимовільною реакцією на раптове, несподіване видіння знаку й звучання гласу Божого. На переконання Г. Івакіна й В. Пуцка, таким жестом руки герой ніби затуляється від сліпучого сяйва образу Спасителя чи Христа, явленого між рогами віщого оленя [37, с. 160]. Натомість Г. Сидоренко назвала подібний жест «рукою, що слухає» [85, с. 219], добачивши в ньому вияв духовного преображення язичника Плакиди, сприйняття ним Божої благодаті.

<sup>17</sup> Є відомості про існування ще деяких монументальних зображень сцени «Видіння / Полювання св. Євстафія» на території Греції: у церкві Св. Георгія Діасорита (XI ст.) на острові Наксос, у церкві кінця XIII ст. Св. Фекли на острові Евбея [20]. Однак наразі вони недоступні для нас, а тому лишаються поза аналізом порушеного питання.

<sup>18</sup> Означені версії датування, що вперше були висловлені І. Свенціцьким [81, с. 129 зв.; 82, с. XV, (табл.) 98: 154], назагал підтримуються й сучасними дослідниками. Воднораз дехто з них, зокрема М. Гелитович, схиляється до пізнішої хронології віхи, тобто до початку XVII ст., натомість інші, зокрема Л. Скоп, допускають (однаковою мірою) імовірність обох часових вимірів: кінець (90-ті роки) XVI / початок XVII ст. Аргументація цих дослідників змушує поточнити нашу попередню версію датування твору [33, с. 51, (ил.) 29].

<sup>19</sup> Пор., наприклад: парфянський стінопис II / першої половини III ст. з язичницького храму-святинища (мітреума) в м. Дура-Європос на Єфраті [149, s. 88–89. – [II.] 74; 17, с. 122, 123, (ил.) 86; 103, с. 97], рельєфні зображення сасанідського Ірану: карбовані на срібних золочених тарелях – наприклад, IV ст. з Малої Перещепини та VII ст. зі збірки Кабінету медалей Національної бібліотеки в Парижі [див.: 128, s. 65, 67, (ил.) 118; 147, S. 50, Taf. 114, 115; 93, с. 107, 108, 109, 110, 111, ил. 7, 13, 17, 23, 25; 53, с. 164, 165, 167, ил., ін.], наскельну різьбу – сцену з оленячим полюванням на боковій стіні так званого «Великого грота» Так-і-Бастана біля м. Керманшах, Східний Іран [147, S. 43, 44, Taf. 86, 87; 53, с. 187, 188, ил.]. Принагідно згадаємо й близькі синхронні світські зображення, такі як стінопис VIII ст. із замку Каск ел-Хек поблизу Пальміри, Сирія [див.: 128, s. 121, (ил.) 216], а також рельєфну сцену полювання вершника-лучника на гурт оленів, вирізьблену на західному фасаді храму VII ст. Атенського Сіона, Грузія [5, с. 41–42, 44–45]. Такий стан речей (на рівні формотворення та історії поширення сюжету) засвідчує універсальність композиційно-іконографічної схеми відтворення теми полювання мисливця-лучника на оленя, незалежно від «культурного» статусу головного героя.

<sup>20</sup> Наразі мова про рельєфні зображення: на стелі V–VI ст. з Давид-Гареджі (Грузія) і на плиті передвівтарної огорожі VII / другої половини VIII /

## ІСТОРИЯ

першої половини IX ст. із Цебелди (Абхазія) [38, с. 189, 210, рис. 181, 198; 100, с. 383–393, рис. 146, табл. LXXVIII]. Щоправда, за образним ладом і композиційною побудовою ці ранньосередньовічні рельєфи помітно різняться від пізніших зразків сюжету «Видіння / Полювання святого Євстафія».

<sup>21</sup> Найбільша кількість таких зображень датується періодом розвинутого й пізнього середньовіччя і виконано їх у техніці монументального фрескового малярства. Це – стінопис у церкві Спаса в с. Зенобані (XII–XIII ст., Імеретія), у церкві Св. Георгія в с. Цкелкарі (XIII ст., Абхазія), на якому святий стрілою з роздвоєним вістряєм замість оленя разить лося [151, р. 28, 29, 30, 31, fig. 12, 13, 14, 15; 20], зображення на східному фасаді церкви Спаса (Преображення Господнього) в с. Лагамі (присілок м. Местії, Верхня Сванетія, XIV / XV ст.) [151, р. 31; 20], церкви Свв. Архангелів у Ластхвері (Верхня Сванетія), у церкві Св. Саббаса (Сави Освяченого) монастиря Сап(ф)ара / Сафарі (Південно-Західна Грузія) (два останні образи – XIV ст.) [151, р. 29–31; 150, р. 105, schema 20: a, b; 64, с. 70–72; 20]. Період раннього Нового часу представлений стінописом в інтер'єрі церкви с. Чукулі (XVII ст., Нижня Сванетія) [20].

<sup>22</sup> В оленя із чукулівського стінопису між рогами зображено Розп'яття. Див. примітку 28.

<sup>23</sup> Згідно з припущенням К. Ампразогулі, під впливом саме грузинської образотворчої традиції постала ікона «Видіння...» XVI ст. з Новгороду [119, р. 168]. Підставою для такої версії послугувала присутність між рогами оленя цього живописного твору не хреста, а образу (погруддя) Спасителя, поширеного в грузинській середньовічній іконографії [ibid].

<sup>24</sup> Висвітленню цього питання присвячено низку збірників статей і документів [див., напр.: 95; 26; 38 а, с. 185–207, 294–300, 308–320, 337–345, ін.].

<sup>25</sup> Вірменське образотворення також демонструє приклади втілення сюжету полювання вершника-лучника на лань / оленя. Однак вони нечисленні та не пов'язані з житійною історією св. Євстафія і церковною іконографією в цілому. Наразі ідеться про рельєфну композицію (на двох кам'яних блоках) із церкви Богородиці монастиря Спітакавор (XIV ст.), що відтворює сцену полювання князя Амір-Гасана III – озброєного луком вершника, на лань [27, с. 43, 44, репрод. 140]. Фігура можливо-владця повернена назад, і цілиться князь у тварину, що розташована позаду нього.

<sup>26</sup> На землях нинішньої РФ відоме, принаймні донині, лише одне аналогічне зображення. Мова йде про згаданий образ XVI ст. з Новгороду. Його унікальність і відносно пізнє датування виказують у ньому витвір, виконаний також під зовнішнім впливом, до того ж впливом синхронним чи майже синхронним до плазівського випадку.

<sup>27</sup> У випадку польської традиції означене спостереження потребує деякого уточнення. Образ Плакиди-лучника в ній таки присутній, але представлено його не в активній фазі ловецького запалу, не з луком в руках, а вже в наступний момент житійної історії: увірування в Христа. Саме таку сцену відтворено на живописному образі під назвою «Св. Євстафій

на ловах / Полювання св. Євстафія» з готичного вітварного триптиха св. Трійці (близько 1467 р.) каплиці Святого Хреста кафедрального собору Свв. Вацлава і Станіслава на Вавелі (Краків) [152, s. 23, 309, (ил.) V; 136, s. 259, (ил.) 477]. Зображення міститься в нижньому клеймі образу, який відтворено на зворотному боці лівої ступки триптиха. Тут мисливець ще в сідлі, на здібленому коні, але вже без лука і стріли, що кинуті ним додолу, із молитовно складеними руками. Фактично наразі маємо варіант відомого середньовічного іконографічного типу «Видіння / Полювання...» з «обеззброєним» стратилатом, задокументованого тим-таки київським рельєфом і багатьма, згаданими попереду, візантійськими книжковими мініатюрами, з тією лише різницею, що традиційний спис тут замінено на лук. До слова, у західноєвропейському пізньоготичному живописі означений тип зреалізував у своїй роботі (близько 1440 р.) відомий італійський майстер Антоніо Пізано (Пізanelло) [54, с. 67–69, (ил.) 32].

<sup>28</sup> У статті К. Ампразогулі про іконографію «Видіння...» (зокрема, з образом мисливця-лучника) в поствізантійському мистецтві порушено питання контакту між західною та поствізантійською традиціями відтворення названого сюжету. Підставою для цього авторці слугує головне зображення Розп'яття між рогами оленя в грецьких іконах XVI–XVII ст. – нетипового символу-атрибута для середньовічної східнохристиянської традиції відтворення фігури вищої тварини [119, р. 166–167, 172]. Погоджуючись з таким спостереженням, водночас слід указати на цілу низку інших іконографічних збіжностей між порівнюваними сторонами, що особливо помітні на прикладі згаданого твору Д. Бокатті. Якщо додати до цього ще й факт часового пріоритету західної іконографічної практики представлення Євстафія в подобі лучника, а також зважити на територіальну наближеність і різноманітні контакти Греції з міськими центрами Італії (де мав поширення аналізований іконографічний тип «Видіння...»), то думка щодо певного впливу західної (власливо італійської) традиції на грецьку впродовж початкового етапу раннього Нового часу виглядатиме значно переконливішою. У світлі такого припущення грецькі зразки представлення св. Євстафія в подобі вершника-лучника бачаться своєрідними посередниками образотворчих імпульсів, що виходили із Заходу. Водночас тут слід висловити одне застереження стосовно Розп'яття між рогами вищого оленя. Річ у тім, що західнохристиянська іконографія знає приклади відтворення між рогами оленя й лику чи погруддя Христа. Щоправда, ці зображальні мотиви присутні в інших варіантах художнього втілення сюжету «Видіння...» (див., напр., відповідну мініатюру з Мартиролога близько 1162 р. – Codex. hist. 415, fol. 77 r, Stuttgart Landesbibliothek [119, р. 168, 169, fig. 8]; з франкомовного «Життя св. Євстафія» 1324 р. – Fr. 183, fol. 231 v, Paris, Bibliothèque nationale de France [123]; образ «Видіння...» близько 1380 р. з костелу м. Кампо-ді-Джове, провінція Л'Аква, регіон Абрुццо, Італія [140]; ін.). Остання обставина зближує західну середньовічну традицію

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ІКОНА «ВИДІННЯ СВ. ЄВСТАФІЯ ПЛАКИДИ»...

з відповідною грузинською. Натомість зображення Розп'яття єднає обидві порівнювані сторони в період раннього Нового часу (наразі йдеться – з грузинського боку – про згаданий стінопис XVII ст. із чукулівської церкви).

<sup>29</sup> Одночасно (принаймні із середини XVII ст.) іконописці України використовували вже інші іконографічні формули представлення названого святого воїна-мисливця. Це засвідчує повідомлення архідиякона Павла Халепського про образ Євстафія на вітарних дверях іконостаса Вознесенської (?) церкви з київського Подолу. Судячи з побіжного, але достатньо конкретного опису секретаря антиохійського патріарха, тут Плакиду було показано не верхи на коні, а в момент його «сходження з коня» й бесіди з оленем, між рогами якого виднілася подоба Христа [75, с. 102]. Така іконографія з'явилася в Русі-Україні XVII ст., безсумнівно, уже під впливом західноєвропейської образотворчої практики епохи бароко. Назагал зображення Євстафія Плакиди в момент увірування й поклоніння перед віщим оленем, часто – влякання, припадання на одне коліно, у країнах Заходу фіксуються приблизно з періоду розвинутого середньовіччя (див., напр., подібну композицію на рельєфній капітелі півколонки центрального порталю кафедрального собору Святого Лазаря в м. Отен (перша третина XII ст., департамент Сона і Луара, регіон Бургундія, Франція); серед сцен згаданого вітража собору Нотр-Дам у Шартрі, бл. 1200–1210 рр., Франція [150, р. 95, 96, fig. 20; 49, с. 469, 470, (ил.); 146], на лівому бічному рельєфі вітаря св. Євстафія (XIII ст.) в кафедральному соборі Сен-Дені в Парижі, Франція [148], ін.). Характерно, що ця схема реалізувалася для відтворення аналогічного видіння й іншого святого мисливця – Губерта (пор., напр., книжкову мініатюру XV ст., гравюру з рукопису «Hubert de Prévost» 1459 р. [134]. Слід також зазначити, що у візантійській іконографії цей сюжет з'являється на кілька століть раніше, проте також у середньовічний період (див. відповідні книжкові мініатюри: а) з фігурою вляклого святого – у Псалтирі IX ст. з монастиря Пантократор на Афоні (№ 61, fol. 138 ro) та в Псалтирі IX–X ст. (gr. 20, fol. 5 vo) зі збірки Національної бібліотеки, Париж [20], Псалтирі (Хлудовському) IX ст. (Греч. 129 д, арк. 97 зв.) зі збірки Державного історичного музею, Москва, РФ [106, арк. 97 зв.]; б) з фігурою святого на повний зріст – у «Життях святих для вересня місяця» Сімеона Метафраста кінця XI ст. (Add MS 11870, fol. 151 r) зі збірки Британського музею, Лондон [126]). Останній підтип у грецькому іконописі відомий і за пізнішими зразками, зокрема за стінописною композицією 1512 р. (?) з трапезної Великої лаври на Афоні [150, р. 35, 36, fig. 1]. Принагідно згадаємо ще одне вітчизняне зображення «Видіння...» XVII ст. (1685 р.) із церкви с. Гринів на Львівщині, яке представляє святого вляклого, щоправда, на обидві ноги [46; 33, с. 52, (ил.) 30].

<sup>30</sup> Хатаї / -йї – перс., турк. «китайський». Згідно з тлумаченням автора книги «Канун ос-сувар» (Канона зображень) ірано-азербайджанського мініатюриста Садігі / Садик бек Афшара (1533–1610-і рр.), «хатаї» – одна із «семи основ» орнаментального мистецтва,

що складається зі з'єднаних (за принципом візантійської плетінки чи сітки) широких, вигнутих, подібно до «китайської хмари», стрічок / гілок / стебел з фігурним чи зубчастим, іноді подвійним, контуром та стилізованих квіткових мотивів [99, с. 315–316; 12, с. 323]. Див. також [41, с. 78–83].

<sup>31</sup> Порівняймо додатково зображення квіткових, листяних (зокрема дендроморфних) мотивів в орнаментальному мистецтві Туреччини [див.: 120, р. 61, 65, fig. 212: 2, 3, 6, 7, 9–11, 14; fig. 216: 4, 7] й Ірану [див.: 131, s. 319, 322, 335, [reprod.] IV, 146, 158]. Див. також [12, с. 179, 232, 233, 244–247, 264, 265, 267; 133, s. 149, 171, 176, [fareb. reprod.] 63, 65, 66, 74, 88, 90; 137, s. 206, 208, ін.].

<sup>32</sup> Колишня Державна публічна бібліотека.

<sup>33</sup> Рукописи № 9 і 17 згідно з нумерацією в книзі Л. Гюзальян і М. Дьяконова [23, с. 17, 18, 19].

<sup>34</sup> У руслі загального аналізу засобів виразності названого твору варто окремо застерегти й характерне чергування темніших та світліших площин поземі. Такий спосіб формотворення зумовлює певну ритміку композиційної структури, яка у свою чергу посилює внутрішню динаміку й драматичний настрій цілого сюжету. Щобільше, завдяки цьому прийому зображення набуває додаткових ознак умовності й декоративності, чим також наближається до східних зразків.

<sup>35</sup> Відомі й синхронні аналоги, що засвідчують поступове поширення означеної образотворчої практики у вітчизняному іконописі XVII ст. (пор., напр., образ «Пророк Ілля на колісниці» з Бродів Львівської обл., збірка НМЛ [64 а, с. 88]).

<sup>36</sup> Доречність такого порівняння підтверджують приклади збіжності між рослинними (квітковими) формами як на тлі (карбованому), так і на поземі (мальованому) низки таких, скажімо, українських ікон XVII ст., як образ «Архангел Михаїл» 1631 року із церкви Святого Димитрія с. Шчавник (нині – Новосандоцького воевод., Польща) та «Св. Димитрій» із церкви с. Лелюхів (нині – Малопольського воевод., Польща) (Округний музей, Новий Сонч) [122, s. 37–38, il. 64, 74].

<sup>37</sup> Безпосередніми взірцями для означеного декору тла ікон слугували насамперед орнаментальні композиції, що прикрашали східні імпортні тканини і вироби з них (декоровані технікою вишивки, багаторемізного ткання, вибійки) – ці «крухливі та дієві поширювачі», за влучним висловлюванням М. Дьяконова [31, с. 96], традицій Сходу в Європі, а ще – мобільні вироби з дерева та металу. За спостереженням М. Драгана, джерелом гравірованої рослинної орнаментики тла ікон XVII ст. слугувала відповідна орнаментика головно імпортних брокатів (парчі) [29, с. 57].

<sup>38</sup> Є підстави гадати, що за своїм характером ці орнаментальні композиції, будучи адаптацією (більшою чи меншою мірою) відповідних набутоків художньої практики Сходу декоративно-вжитковим мистецтвом Заходу, демонстрували своєрідний симбіоз декоративних форм XVI–XVII ст. як західноєвропейського, так і східного мистецтва.

<sup>39</sup> В останньому випадку мова насамперед і головне може йти про витвори книжкової мініатюри, скажі-

## ІСТОРИЯ

мо, вірменських, а то й грузинських майстрів. На таку думку наворачують грузинські мініатюри XVII ст. до літературних творів (як перекладних, так і оригінальних), зокрема до повісті «Заліханіані (Про Йосипа й Зулейку)», поеми Шота Руставелі «Витязь у тигровій шкурі» (рукопис 1646 р. ; рукопис № 5006) [7, с. 281, 282, 284, 285, табл. 187–189].

<sup>40</sup> Етнокультурне визначення здійснено доктором філологічних наук В. Німчуком (Інститут української мови НАН України, Київ), за що висловлюємо вченому шире вдячність.

<sup>41</sup> Згідно зі строгою християнською теологією та містикою, контакт із Богом, споглядання Його лику, *visio beatificis* – «видіння, що дарує блаженство», можливе лише в Раю для праведників віри [2, с. 375].

<sup>42</sup> Окрім названих попереду зразків, є чимало інших подібних іконописних творів [див., напр.: 15, с. 40–41, 46, 48, 50, 51, (іл.) 5, 9, 10, 11, 12].

<sup>43</sup> Принагідно зауважимо: рослинний орнамент на такому тлі мав, безсумнівно, свій значеннєвий вимір, що суттєво доповнював, поглиблював змістовий план культових зображень. Поєднуючись із блиском золота (золотої барви), він, з одного боку, увиразнював, робив зримішим поняття божественної слави, а отже, і краси (надкраси), а з другого – конкретизував локацію сакрального місця, символізуючи (насамперед через квіткові форми) образ Раю (старозавітного – Земного, Райського саду, а через еквівалентність образів «сад» і «город» і новозавітного, постапокаліптичного – Небесного) – місця безгрешності й нетлінності, вічного життя [1, с. 46, 47–48, 51; 2, с. 375–378; 43, с. 438]. (Пор. висловлювання протопресвітера В. Яреми: «Квітка пригадає рай, місце квітуче, “злачне”» [117, с. 7]). Такі сенси створювали в ідейно-образному ладі іконописних образів своєрідний містичний підтекст, що певною мірою перегукується із «містицизмом» природного довкілля (насамперед – небуденних дерев) плазівського образу «Видіння...». Показово, що в мусульманському мистецтві, зокрема в книжковій мініатюрі, рослинні мотиви часто, якщо не завжди, мисляться (безпосередньо чи опосередковано) символічними репрезентантами верхнього («горнього») світу, інакше кажучи, окрім декоративної і / чи стафажної (як ознаки-свідчення природного середовища, тла) функції, вони несуть смислове навантаження космологічного плану. Докладніше про це див. [105, с. 166–169 і др.].

<sup>44</sup> Чи не найчастіше означене питання порушувалося стосовно орнаменталії на прикладі вишивки [56, с. 81–88, ил.; 77], декорування різноманітних тканин, переважно килимових [68, с. 5, 6, 10, 11, рис. 15–17, ил. 108, с. 137; 34, с. 1, 2, 4; 47, с. 22–23, 26–27, 33, 35, 38, 39, 40, 42, 43; 91, с. 369; 92, с. 30–31, 41, 45; ил.], а останнім часом – кераміки [10 а, с. 343–350, 354; ил.]. Висловлено й окремі спостереження щодо джерел вітчизняної орнаментальної творчості в руслі загального історичного розвитку [65, с. 12, 13, ил.].

<sup>45</sup> Нечисленними винятками на сьогодні є роботи деяких вітчизняних дослідників, присвячені темі східних рис орнаментального оздоблення тла ікон XVI–XVII ст. [88, с. 133, 135, 136, (ил.); 115, с. 208–209; 112; 113; 114; 116].

## Джерела та література

1. *Аверинцев С. С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры / С. С. Аверинцев // *Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура.* – М. : Искусство, 1973. – С. 43–52.

2. *Аверинцев С. С.* София-Логос. Словарь / Сергей Аверинцев. – [К.] : Дух і літера, [2006]. – 902 с.

3. *Айналов Д. В.* Иллюстрации к Хронике Георгия Амартола / Д. В. Айналов // *Труды Отдела древнерусской литературы.* – М. ; Ленинград, 1936. – Т. 3. – С. 13–21.

4. *Айналов Д. В.* Миниатюры древнейших русских рукописей в музее Троице-Сергиевой лавры и на ее выставке / Д. В. Айналов // *Краткий отчет о деятельности Общества любителей древней письменности и искусства за 1917–1923 гг.* – Ленинград, 1925. – С. 12–33.

5. *Аладашвили Н. А.* Монументальная скульптура Грузии. Фигурные рельефы V–XI веков / Н. А. Аладашвили. – М. : Искусство, 1977. – 275 с. : ил.

6. *Аладашвили Н. А.* Некоторые вопросы грузинской скульптуры раннесредневекового времени / Н. А. Аладашвили // *Ars Georgica. Разыскания Института истории грузинского искусства им. Г. Н. Чубинашвили. Серия А – Древнее искусство.* – Тбилиси : Мецниереба, 1979. – [Т.] 8. – С. 64–90, (13).

7. *Амиранашвили Ш. Я.* История грузинского искусства / Ш. Я. Амиранашвили. – М. : Искусство, 1950. – Т. 1. – 525 с. : ил.

8. *Апостолос-Каппадона Д.* Словарь христианского искусства / Диана Апостолос-Каппадона. – [Челябинск] : Урал Л.Т.Д., [2000]. – 267, 56 с. : ил.

9. *Арманд Т.* Орнаментация ткани. Руководство по росписи ткани / Т. Арманд. – М. ; Ленинград : Academia, 1931. – 206 с. : ил.

10. *Білецький П. О.* «Козак Мамай» – українська народна картина / П. О. Білецький. – [Л.] : Вид-во Львівського університету, 1960. – 32, (16) с. : ил.

10 а. *Біляєва С.* Слов'янські та тюркські світи в Україні (з історії взаємин у XIII–XVIII ст.) / Світлана Біляєва. – К. : Університет «Україна», 2012. – 524 с. : ил.

11. Большая граница Украины (этнический барьер или этноконтактная зона) // *Дашкевич Я.* Майстерня історика. Джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни / Ярослав Дашкевич. – Л. : Літературна агенція «Піраміда», 2011. – С. 449–458.

12. *Бренд Б.* Искусство ислама / Барбара Бренд. – М. : Издательство ФАИР, 2008. – 335 с. : ил.

13. *Веймарн Б. В.* Искусство арабских стран и Ирана VII–XVII веков / Б. В. Веймарн. – М. : Искусство, 1974. – 187 с. : ил.

14. Великий кордон України за картами Боплана (політичні та конфесійні відносини) // *Дашкевич Я.* Майстерня історика. Джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни / Ярослав Дашкевич. – Л. : Літературна агенція «Піраміда», 2011. – С. 492–504.

15. Волинська ікона XVI–XVII ст. : каталог та альбом / авт.-упоряд. : С. Кот, Т. Єлісеєва, Є. Ковальчук,

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ІКОНА «ВИДІННЯ СВ. ЄВСТАФІЯ ПЛАКИДИ»...

- Л. Карп'юк ; під ред. С. Кота. – К. ; Луцьк : ТОВ «Спадщина», 1998. – 104 с. : іл.
16. Восточная миниатюра в собрании Института востоковедения имени Абу Райхон Беруни Академии наук УзССР / авт. вступ. статьи и сост. Э. М. Исмаилова, сост. Е. А. Полякова. – Ташкент : Изд-во литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1980. – 17, [206] с. : ил.
17. *Гавликовски М.* Изкуство на Сирия / Михал Гавликовски. – София : Български художник, 1984. – 140, (64) с. : ил.
18. *Герасименко Н. В., Захарова А. В., Сарабьянов В. Д.* Изображения святых во фресках Софии Киевской. Западное пространство основного объема под хорами / Н. В. Герасименко, А. В. Захарова, В. Д. Сарабьянов // Искусство христианского мира. – 2009. – № 11. – С. 208–256.
19. *Гладкова О. В.* Житие Евстафия Плакиды в русской и славянской книжности и литературе IX–XX веков / О. В. Гладкова. – М. : Индрик, 2013. – 912 с.
20. *Гладкова О. В., Лукашевич А. А., Герасименко Н. В., Чичинадзе Н.* Евстафий Плакида [Электронный ресурс] // Православная энциклопедия. – Режим доступа : <http://www.pravenc.ru/text/187479.html>.
21. *Грица С.* Українські думи – народнопісенний епос / Софія Грица // Українські народні думи / упоряд. С. Грица, А. Іваницький, А. Філатова, Д. Щириця. – К. : ІМФЕ, 2007. – С. 9–80.
22. *Грушевський М. С.* З історії релігійної думки на Україні / Михайло Грушевський. – К. : Освіта, 1992. – 192 с. : іл.
23. *Гюзальян Л. Т., Дьяконов М. М.* Иранские миниатюры в рукописях Шах-Намэ Ленинградских собраний / Л. Т. Гюзальян и М. М. Дьяконов. – М. ; Ленинград : Academia, 1935. – 91, (5, 50) с. : ил.
24. *Гудзяк Б.* Криза і реформа: Київська митрополія, Царгородський патріархат і генеза Берестейської унії / Борис Гудзяк. – Л. : [Вид-во Отців Василіян «Місіонер»], 2000. – XVI, 426 с. : іл.
25. *Даркевич В. П.* Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII века / В. П. Даркевич. – М. : Искусство, 1975. – 350 с. : ил.
26. *Дашкевич Я.* Вірменія і Україна / Я. Дашкевич. – Л. ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 2001. – 764 с.
27. Декоративное искусство средневековой Армении / сост. альбома Н. Степанян, А. Чакмачян. – Ленинград : Изд-во «Аврора», 1971. – 64, 166, 3 с. : ил.
28. *Димитрій (Ярема), патріарх.* Іконопис Західної України XII–XV ст. / Патріарх Димитрій (Ярема). – Л. : Вид-во «Друкарські куншти», 2004. – 508 с. : іл.
29. *Драган М. Д.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / Михайло Драган. – К. : Наукова думка, 1970. – 204, (6) с. : іл.
30. *Драгоманов М. П.* Турецкие анекдоты в украинской народной словесности / М. П. Драгоманов // Киевская старина. – 1886. – Т. 14. – № 2. – С. 209–236; № 3. – С. 445–446.
31. *Дьяконов Н. В.* «Сасанидские» ткани / Н. В. Дьяконов // Труды Государственного Эрмитажа. – Ленинград : Советский художник, 1969. – Т. 10. – [Вып.] 7 : Культура и искусство народов Востока. – С. 81–98.
32. *Евсеева Л. М.* Афонская книга образцов XV в. / Л. М. Евсеева. – М. : Индрик, 1998. – 382 с. : ил.
33. *Забашта Р. В.* Образ оленя в христианському мистецтві на теренах України (Середньовіччя – ранній Новітній час) / Ростислав Забашта ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2014. – 176 с. : іл.
34. *Зарембский А.* История и техника ткачества украинских килимов / А. Зарембский // Материалы по этнографии. – Ленинград, 1926. – Т. 3. – Вып. 1. – С. 1–18.
35. *Затенацький Я. П.* Патріотичні ідеї картин «Козак-бандурист» («Козак-Мамай») / Я. П. Затенацький // Народна творчість та етнографія. – 1958. – Кн. 2. – Квітень – червень. – С. 93–97.
36. *Зінків І.* Бандура як історичний феномен / Ірина Зінків. – К. : ІМФЕ, 2013. – 448 с. : іл.
37. *Ивакин Г. Ю., Пуцко В. Г.* Киевский каменный рельеф с изображением Евстафия Плакиды / Г. Ю. Ивакин, В. Г. Пуцко // Российская археология. – М., 2000. – № 4. – С. 160–168.
38. Искусство Грузии // История искусства народов СССР. – М. : Изобразительное искусство, 1973. – Т. 2 : Искусство IV–XIII веков. – С. 173–254 с. : ил.
- 38 а. Исторические связи и дружба украинского и армянского народов. – Ереван : Изд-во АН Армянской ССР, 1971. – 378 с.
39. *Ивакин Г. Ю.* Нова знахідка вершника з території Михайлівського Золотоверхолого монастиря / Г. Ю. Ивакин // Візантія і Київська Русь : Каталог виставки. – К. : [б. в.], 1997. – С. 13–14.
40. Інвентарна книга З. Іконопису / Національний музей у Львові. – Фонди Національного музею у Львові, 333 арк.
41. *Керимов Л.* Азербайджанский ковер / Ляtif Керимов. – Баку : Гянджлик, 1983. – [Т.] 2. – 242, (2, 32) с. : ил.
42. Киевская Псалтырь из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде [ОЛДП F6]. – М. : Искусство, 1978. – 4, 6 с., 229 лист. : ил.
43. *Клуккерт Э.* Золото, свет и цвет: Конрад Виц / Эрнфрид Клуккерт // Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись. – [Б. г.] : Н. Ф. Ullmann, [2007]. – С. 437–438.
44. Козак Мамай. Альбом / автор вступ. статті С. Бушак, авт. каталогу В. та І. Сахарук. – К. : Родовід, 2008. – 304 с. : іл.
45. Конфесійні відносини обабіч українського Великого кордону (XIV–XVIII ст.) // *Дашкевич Я.* Майстерня історика. Джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни / Ярослав Дашкевич. – Л. : Літературна агенція «Піраміда», 2011. – С. 488–491.
46. *Косів Р.* Ікона на полотні «Св. Євстахій в житті» 1685 р. з церкви у с. Гринів на Львівщині: іконографія та атрибуція // Мистецтвознавчий автограф. – Л., 2013. – Вип. 6–8. – С. 138–148 (у друці).

## ІСТОРИЯ

47. *Крыжановский Б. Г.* Орнамент украинских и румынских килимов / Б. Крыжановский // *Материалы по этнографии.* – Ленинград, 1926. – Т. 3. – Вып. 1. – С. 19–44.
48. *Культурна спадщина Рівненського краю / ідея, автор проекту та фотограф О. Харват ; вступ. ст. О. Булига ; тексти статей, наукова атрибуція експонатів М. Бендюк.* – Рівне : У харватері истин, 2010. – 247 с. : іл.
49. *Курмани-Шварц Б.* Готические витражи / Бригитта Курмани-Шварц // *Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись / под ред. Р. Томана.* – [Б. г.] : Н. F. Ullmann, [2007]. – С. 468–483.
50. *Лазарев В. Н.* История византийской живописи : в 2 т. / В. Н. Лазарев. – М. : Искусство, 1948. – Т. 2. – 38, (2), 700 с. : табл.
51. *Лихачев Н. П.* *Материалы для Истории русского иконописания. Атлас / Н. П. Лихачев.* – С.Пб. : Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1906. – Ч. 1 : Таблицы I–ССХ. – VIII, ССХ с., ил.; Ч. 2 : Таблицы ССXI–ССССХIХ. – 18, ССVIII с. : ил.
52. *Логвин Г. Н., Міляєва Л. С., Свенціцька В. І.* Український середньовічний живопис / Григорій Логвин, Лада Міляєва, Віра Свенціцька. – К. : Мистецтво, 1976. – 26, 3, 218 с. : іл.
53. *Луконин В. Г.* *Искусство Древнего Ирана / В. Г. Луконин.* – М. : Искусство, 1977. – 232 с. : ил.
54. *Майская М. И.* *Пизанелло / М. И. Майская.* – М. : Искусство, 1981. – 209, 2, 84 с. : ил.
55. *Мармион, Симон* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Мармион,\\_Симон](https://ru.wikipedia.org/wiki/Мармион,_Симон).
56. *Миллер А.* Лотос в малорусском орнаменте / А. Миллер // *Труды XIV археологического съезда в Чернигове в 1908 г.* – М., 1911. – Т. 2. – С. 81–88, (1).
57. *Миллер Ю.* *Художественная керамика Турции / Ю. Миллер.* – Ленинград : Аврора, 1972. – 184 с. : ил.
58. *Міляєва Л. С.* Повернення до атрибуції рельєфу «Невідомого святого вершника» / Людмила Міляєва // *Родовід.* – 2002. – Чис. 1–2 (18–19). – С. 37–46.
59. *Міляєва Л. С.* Рельєф невідомого вершника XI ст. / Людмила Міляєва // *Київська старовина.* – 1999. – № 1. – С. 39–46.
60. *Музей волинської ікони / Александрович В. С., Валилевська С. І., Вигодник А. П., Єлісєєва Т. М., Карп'юк Л. А., Ковальчук Є. І., Міляєва Л. С., Силіук А. М.* – К. : АДЕФ-Україна, 2012. – 400 с. : іл.
61. *Никитенко Н. Н.* *Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. Историческая проблематика / Н. Н. Никитенко.* – К. : Слово, 2004. – 416 с. : ил.
62. *Нікалаеў М. В.* *Гісторыя беларускай кнігі / М. В. Нікалаеў.* – Мінск : Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 2009. – Т. 1 : Кніжная культура Вялікага Княства Літоўскага. – 423 с. : іл.
63. *Нікітенко Н. М.* *Свята Софія Київська : історія в мистецтві / Н. М. Нікітенко.* – К. : Академперіодика, 2003. – 330 с. : іл.
64. *Орлова М. А.* *Наружные росписи средневековых памятников архитектуры: Византия. Балканы. Древняя Русь / М. А. Орлова.* – М. : Наука, 1990. – 240 с. : ил.
- 64а. *Откович В., Пилип'юк В.* *Українська ікона XIV–XVIII ст. / Василь Откович, Василь Пилип'юк.* – Л. : Світло й тінь, 1999. – 96 с. : іл.
65. *Павлуцький Г.* *Історія українського орнаменту / проф. Г. Павлуцький.* – К. : 3 друкарні Української академії наук, 1927. – 27, (2) XII с. : табл.
66. *Памятники древнерусской литературы.* – Пг., 1916. – Вып. 2.
67. *Петров Н. И.* *Историко-топографические очерки древнего Киева.* – К., 1897. – 263 с. : план.
68. *Пещанський В.* *Давні килими України / інж.-архітект. В. Пещанський.* – Л. : 3 друкарні видавничої спілки «Діло»..., 1925. – 14, 2, 40, IX с. : іл. – (Збірки Українського національного музею у Львові).
69. *Письменные памятники истории Древней Руси. Летописи. Повести. Хождения. Поучения. Жития. Послания: Аннотированный каталог-справочник / под ред. Я. Н. Шапова.* – С.Пб. : Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 2003. – 383 с.
70. *Подобедова О. И.* *Миниатюры русских исторических рукописей : К истории русского лицевого летописания / О. И. Подобедова.* – М. : Наука, 1965. – 334 с. : ил.
71. *Половцев А. А.* *Заметки о мусульманском искусстве (по произведениям его в музее барона Штиглица) / А. А. Половцев // Старые годы.* – С.Пб., 1913. – Октябрь. – С. 2–18.
72. *Пугаченкова Г. А.* *Искусство Афганистана. Три этюда / Г. А. Пугаченкова.* – М. : Искусство, 1963. – 248 с. : ил.
73. *Пугаченкова Г. А., Галеркина О. И.* *Миниатюры Средней Азии в избранных образцах (из советских и зарубежных собраний) / Г. Пугаченкова, О. Галеркина.* – М. : Изобразительное искусство, 1979. – 207 с. : ил.
74. *Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И.* *Очерки искусства Средней Азии. Древность и средневековье / Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель.* – М. : Искусство, 1982. – 288 с. : ил.
75. *Путешествие антиохийского патриарха Макария в Украину в середине 17 века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским.* – К. : Типография Киево-Печерской Успенской лавры, 1997. – 158 с. : ил.
76. *Пуцко В. Г.* *Византийский стеатитовый рельеф с изображением Евстафия Плакиды / В. Г. Пуцко // Макариевские чтения. «Воинство земное – воинство небесное». Материалы 18 науч. конф., посвященные памяти Святого Макария. Можайск, 2011.* – Можайск, 2011.
77. *Савицкий П.* *Об украинской вышивке XVIII века и современное ее возрождение / П. Савицкий // Черниговская земская неделя.* – 1914. – № 24–25.
78. *Свенціцька В. І.* *Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. / Віра Свенціцька.* – К. : Наукова думка, 1966. – 153 с. : іл.
79. *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* *Спадщина віків : Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова / В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор.* – Л. : Каменярь, 1990. – 72, 64 с. : іл.

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ІКОНА «ВИДІННЯ СВ. ЄВСТАФІЯ ПЛАКИДИ»...

80. *Свенціцький І.* Іконопись Галицької України XV–XVI віків / І. Свенціцький. – Л. : [б. в.], 1928. – 100 с. : іл. – (Збірки Українського національного музею у Львові).
81. [Свенціцький І.]. Книга прироста Церковного Музея. 24 / 6 1909 р. – Національний музей у Львові. – 200 арк.
82. *Свенціцький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI віків / І. Свенціцький-Святицький. – Л., 1929. – XX с. : 142 табл. – (Збірки Українського національного музею у Львові).
83. *Свирин А. Н.* Древнерусская миниатюра / А. Н. Свирин. – М. : Искусство, 1950. – 150 с. : ил.
84. Северные двери собора Монреале, Сицилия, 1186 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ornament-i-stil.livejournal.com/243955.html>.
85. *Сидоренко Г. В.* О персонификации образа на вновь найденной шиферной плите на территории Михайловского монастыря в Киеве / Г. В. Сидоренко // Искусство христианского мира. – М., 2000. – Вып. 4. – С. 217–224.
86. *Сидоренко Г. В.* «Михайловские» рельефные плиты XI в.: О возможной алтарной преграде Дмитриевского собора в Киеве / Г. В. Сидоренко // Иконостас. – М., 2000. – С. 243–266.
87. Сказание об Евстафии Плакиде // Памятники литературы Древней Руси. XII век. – М. : Художественная литература, 1980. – С. 226–245.
88. *Соловка О.* Символіка квітів в церковному малярстві дрогибичьких храмів / Оксана Соловка // Сакральне мистецтво Бойківщини / Другі наукові читання пам'яті Михайла Драгана : Матеріали виступів 19–20 листопада 1997 року, м. Дрогобич. – Дрогобич : Відродження, 1997. – С. 132–137.
89. Східна торгівля Львова в другій половині XVI – першій половині XVII ст. : збірник документів / упоряд. В. П. Кривонос. – Л. : ЛНУ ім. Івана Франка, 2011. – 258 с. : іл.
90. Східні джерела іконографії «Козака Мамає» // *Дашкевич Я.* Майстерня історика. Джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни / Ярослав Дашкевич. – Л. : Літературна агенція «Піраміда», 2011. – С. 204–208.
91. *Таранушенко С. А.* Килими / С. А. Таранушенко // Історія українського мистецтва. – К. : АН УРСР ; головна редакція УРЕ, 1968. – Т. 3 : Мистецтво другої половини XVII – XVIII століття. – С. 364–372.
92. *Таранушенко С.* Українські килими / Стефан Таранушенко // Квіти і птахи в дизайні українських килимів. – [К.] : Родовід, [2014]. – С. 13–46.
93. *Тревер К. В., Луконин В. Г.* Сасанидское серебро. Собрание Государственного эрмитажа / К. В. Тревер, В. Г. Луконин. – М. : Искусство, 1987. – 158, 60 с. : ил.
94. Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники. – М. : Искусство, 1968. – 187, 218 с. : ил.
95. Украинско-армянские связи в XVII веке. Сборник документов / сост., авт. предисл. и коммент. Я. Р. Дашкевич. – К. : Наукова думка, 1969. – 166 с.
96. Україна на Великому кордоні // *Дашкевич Я.* Майстерня історика. Джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни / Ярослав Дашкевич. – Л. : Літературна агенція «Піраміда», 2011. – С. 478–486.
97. Україна на межі між Сходом і Заходом (XIV–XVIII ст.) // *Дашкевич Я.* Майстерня історика. Джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни / Ярослав Дашкевич. – Л. : Літературна агенція «Піраміда», 2011. – С. 462–477.
98. *Халимоненко Г. І.* Тюркізми у професійно-виробничій лексиці української мови / Г. І. Халимоненко. – К. : Ін-т українознавства, 1994. – Ч. 1 : Лексика рибальства. – 84 с.
99. Хатай // Традиционное искусство Востока : Терминологический словарь. – М., 1997. – С. 315–316.
100. *Хрушкова Л. Г.* Раннехристианские памятники Восточного Причерноморья (IV–VII века) / Л. Г. Хрушкова. – М. : Наука, 2002. – 500, (80) с. : ил.
101. Царські врата українських іконостасів. Альбом / упоряд. Ю. Юркевич; авт. вступ. ст. : Ю. Юркевич, М. Гелитович, Н. Олейнюк. – Л. : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2012. – 385 с. : іл.
102. *Щероцький К.* Очерки по истории декоративного искусства Украины. I. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем / К. Щероцький. – К. : Тип. С. В. Кульженко, 1914. – 141 с. : ил.
103. *Шлюмберже Д.* Эллинизированный Восток. Греческое искусство и его наследники в Несредиземноморской Азии / Даниель Шлюмберже. – М. : Искусство, 1985. – 206 с. : ил.
104. Шовкові пояси XVIII століття з колекції Музею українського народно-декоративного мистецтва. Каталог виставки / авт. вступ. ст. О. Новодережкіна. – К. : Родовід, 2003. – 22 с. : іл.
105. *Шукуров Ш. М.* Искусство средневекового Ирана. (Формирование принципов изобразительности) / Ш. Шукуров. – М. : Наука, 1989. – 248, (32) с. : ил.
106. *Щепкина М. В.* Миниатюры Хлудовской псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX века / М. В. Щепкина. – М. : Искусство, 1977. – 318 с. : ил.
107. *Щербаківський Д.* Козак-Мамає (народна картинка) / Д. Щ. // Сяйво. – 1913. – № 10–12. – С. 251–258.
108. *Щербаківський Д. М.* Український килим (попередні студії) / Д. М. Щербаківський // Український музей. – К. : 1927. – 36. 1. – С. 127–158.
109. *Эварницкий Д.* История запорожских казаков / Д. Эварницкий. – М., 1906. – Т. 1.
110. *Эварницкий Д. И.* Запорожье в остатках старины и преданий народа : в 2 ч. / Д. И. Эварницкий. – К. : Веселка, 1995. – 447 с.
111. Энциклопедия православной святости : в 2 т. – М. : Лик-Пресс, 1997. – Т. 1. – 398 с. : ил.
112. *Янковська Д.* Східні впливи в орнаментальному оформленні українських ікон XVII ст. / Дарія Янковська // Вісник Львівської академії мистецтв. – 2002. – Вип. 13. – С. 128–141.
113. *Янковська Д.* Еволюція рослинних форм в орнаментіці творів українського іконопису XVII ст. / Дарія Янковська // Народознавчі зошити. – 2003. – № 5–6. – С. 835–841.

## ІСТОРИЯ

114. Янковська Д. Орнаментальні схеми східного походження в оздобленні українських ікон кінця XVI–XVII ст. / Дарія Янковська // Вісник Львівської академії мистецтв. – 2003. – Вип. 14. – С. 137–149.
115. Янковська Д. Орнаментика тла українських ікон першої половини XVII ст. / Дарія Янковська // Сакральне мистецтво Бойківщини. П'яті наукові читання пам'яті М. Драгана. Зб. статей. – Дрогобич ; Л. : Логос, 2001. – С. 206–210.
116. Янковська Д. О. Східні впливи в орнаментальному оформленні українських ікон кінця XVI–XVII ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.16 / Д. О. Янковська ; Львівська національна академія мистецтв. – Л., 2005. – 20 с.
117. Ярема В., протопресвітер. Дивний світ ікон / протопресвітер Володимир Ярема. – Л. : Логос, 1994. – 73, (3, 40) с. : іл.
118. ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ – ΣΤ ΕΦΣΤΑΘΙΟΣ [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.eikonografos.com/album/displayimage.php?album=92&pos=330>.
119. Amprazogoula K. La vision de saint Eustathe dans la peinture post-bizantine / Katerina Amprazogoula // Зограф. – Београд, 2008. – № 32. – С. 163–172.
120. Arseven C. E. Les arts décoratifs turcs / Celal Esad Arseven. – Istanbul : Millî eğitim basımevi, [1940]. – 363 р., fig.
121. Barisano da Trani Scultore della seconda metà del XII secolo [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.traniviva.it/storia/scheda/barisano-da-trani/>.
122. Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich / Romuald Biskupski. – Warszawa : Wyd-wa artystyczne i filmowe, 1991. – 46, (151) s. : il.
123. BnF [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=8100137&E=87&I=25595&M=imageseule>.
124. Brentjes B. Mittelasiens Kunst der Islam / Burchard Brentjes. – [Leipzig] : VEB E. A. Seemann Verlag, [1983]. – 400 s. : Abb.
125. Cathédrale San Nicola Pellegrino, Trani [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.flickrriver.com/photos/magika2000/sets/72157622796885963/>.
126. Digitised Manuscripts Add MS 11870 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add\\_MS\\_11870](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_11870).
127. Drandaki A. Greek Ikons 14<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> century. The Rena Andreadis Collection / Anastasia Drandaki. – [Milano] : Skira, 2002. – 291 p. : il.
128. Encyklopedie umění středověku / Hlavní vydavatel René Huyghe. – Praha : Odeon, 1969. – 473, [34] s. : Il.
129. File: Saint Eustace. Cretan school, 17 c. jpg [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint\\_Eustace,\\_Cretan\\_school,\\_17\\_c.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Eustace,_Cretan_school,_17_c.jpg).
130. Full of Grace and Truth: St. Eustathius (Eustace) Placidus the Great Martyr with his wife and children [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://full-of-grace-and-truth.blogspot.com/2009/09/st-eustathius-eustace-placidus-great.html>.
131. Godar A. Umetnost Irana / Andre Godar. – [Beograd] : Jugoslavija, [1965]. – 412 s. : reprodu., crt.
132. Golden Light. Masterpieces of the Art of the Icon : Catalogue d'exposition, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. – Ghent, 1988.
133. Grube E. J. Islamské umenie / Ernst J. Grube. – [Bratislava] : Pallas, [1973]. – 193 s. : reprodu.
134. Hubert [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.gottlieb-tuns.com/hl\\_hubert.htm](http://www.gottlieb-tuns.com/hl_hubert.htm).
135. Icônes de Yougoslavie / Texte et catalogue Vojislav J. Djurić. – Belgrade : [Izd-ka ustanova «Naučno delo»], 1961. – 141, 3, 92 s. : pl.
136. Malarstwo gotyckie w Polsce / album ilustracji pod red. Adama S. Labudy i Krystyny Secomskiej. – Warszawa : Wyd-wo BiG, 2004.
137. Mańkowski T. Orient w polskiej kulturze artystycznej / Tadeusz Mańkowski. – Wrocław ; Kraków : Zakład narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1959. – 255 s. : il.
138. Mańkowski T. Polskie tkaniny i hafty XVI–XVIII wieku / Tadeusz Mańkowski. – Wrocław : Zakład imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1954. – XX, 180, [2], [110] s. : il.
- 138 a. Medieval folding chairs [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://thomasguild.blogspot.com/2011\\_12\\_01\\_archive.html](http://thomasguild.blogspot.com/2011_12_01_archive.html).
139. Nikolescu C. Rumänische Ikonen / Corina Nikolescu. – Bucureşti : Verlag Meridiane, 1976. – 64, (79) s. : Bildtaf.
140. Opere d'arte rubate tornano in Abruzzo [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ilcentro.gelocal.it/laquila/cronaca/2008/06/13/news/opere-d-arte-rubate-tornano-in-abruzzo-1.4543519>.
141. Pin by Liesbeth Smulders-Groot on Icons | Pinterest [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.pinterest.com/pin/163044448985022632/>.
142. Poutsko B. Un relief en steatite byzantin au musée de Vologda / B. Poutsko // Cahiers archéologiques. – Paris, 1970. – Vol. 20. – P. 77–79.
143. Rugs & Carpets of the World / edited by I. Bennet. – [London] : Grande books, 1996. – 352 p. : il.
144. Saltykov A. A. La vision de saint Eustache sur la stèle de Tsebelda / A. A. Saltykov // Cahiers archéologiques fin de l'antiquité et moyen âge. – 1985. – 33. – P. 5–17.
145. Saint Eustace [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://en.wikipedia.org/wiki/Saint\\_Eustace](http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Eustace).
146. Sanct-Eustachius [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.wga.hu/html/zgothic/stained/12c/08f\\_1150.html](http://www.wga.hu/html/zgothic/stained/12c/08f_1150.html).
147. Sarre F. Die Kunst des Alten Persien / Friedrich Sarre. – Berlin : Bruno Cassirer Verlag, 1922. – IX, 70, 150 s. : Abb., Taf. – (Die Kunst des Ostens; Band V).
148. St. Eustachius St. Denis [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://schuffel.home.xs4all.nl/heiligen/eustachius/denis.html>.

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ІКОНА «ВИДІННЯ СВ. ЄВСТАФІЯ ПЛАКИДИ»...



Іл. 1. Ікона «Видіння св. Євстафія Плакиди». Кінець XVI – початок XVII ст.  
с. Плазів (нині – у складі Підкарпатського воєводства Польщі). НМЛ

ІСТОРІЯ

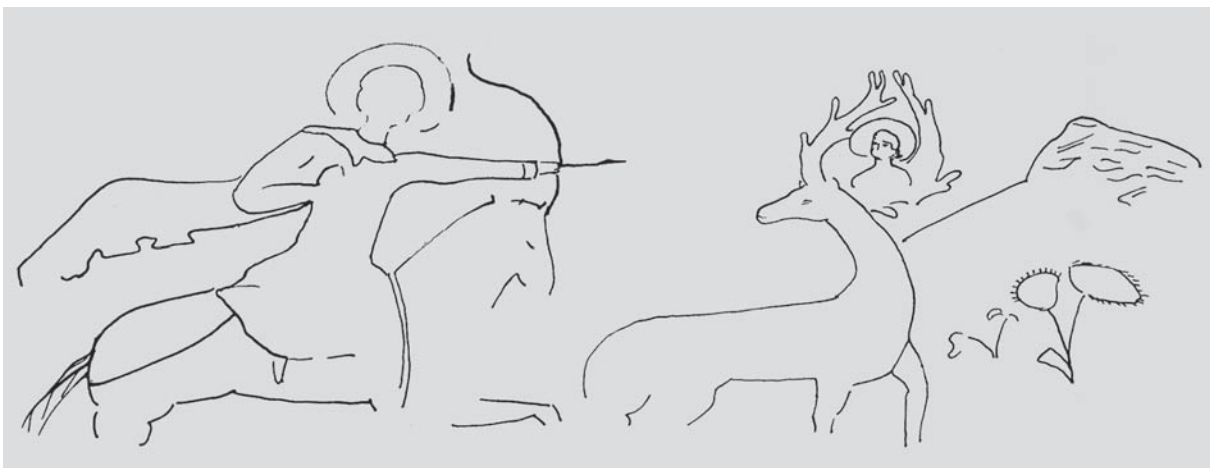


Іл. 2. Мініатюра «Полювання вавилонського царя Ніврода» з «Хроніки» Григорія Амартола. Початок XIV ст. Троїцький / Тверський список (за: Подобедова, 1965)

▼ Іл. 3. Стінописний образ «Видіння св. Євстафія Плакиди». XIV / кінець XV ст. Західний фасад церкви Святих Архангелів. с. Лаштхвері, Верхня Сванетія, Грузія (за: *Velmans*, 1985)



▼ Іл. 4. Стінописний образ «Видіння св. Євстафія Плакиди». XIV ст. Церква Святого Сави Освяченого монастиря Сап(ф)ара. Південно-Західна Грузія (за: *Velmans*, 1985)



РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ІКОНА «ВИДІННЯ СВ. ЄВСТАФІЯ ПЛАКИДИ»...



Іл. 5. Стінопис «Видіння св. Євстафія Плакиди». XVII ст. Інтер'єр церкви. с. Чукулі, Нижня Сванетія, Грузія (за: *Гладкова, Лукашевич, Герасименко, Чичинадзе*)



Іл. 6. *Джованні Боккати*. «Видіння св. Євстафія Плакиди» з пределли живописного поліптиха. 1469 р. Костел Святого Євстафія. м. Бельфорте-дель-К'енті, провінція Мачерата, регіон Марке, Італія (за: *Amprazogoula, 2008*)



▲ Іл. 7. Стінописна композиція «Видіння св. Євстафія Плакиди. Страта родини Євстафія в мідному бику» (фрагмент). 1542 р. Соборний храм монастиря Філантропін, Епір, Греція (за: *Amprazogoula, 2008*)

► Іл. 8. Ікона «Видіння св. Євстафія Плакиди». XVI ст. Монастир Лімонос на острові Лесбос, Греція. Музей монастиря (за: *Amprazogoula, 2008*)



ІСТОРІЯ



Іл. 9: а, б. Фітоморфні (деревоподібні) мотиви ікони «Видіння св. Євстафія Плакиди» з Плазова

► Іл. 10. Таріль (фрагмент). Перша половина – середина XVI ст. Ізник, Туреччина. ДЕ (за: Миллер, 1972)

► Іл. 11. Таріль (фрагмент). Перша половина – середина XVI ст. Ізник, Туреччина. ДЕ (за: Миллер, 1972)

► Іл. 12. Таріль. XVI–XVII ст. Дамаск, Сирія (за: Половцев, 1913)

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ІКОНА «ВИДІННЯ СВ. ЄВСТАФІЯ ПЛАКИДИ»...



▲ Іл. 13. Оксамитова тканина. XVI–XVII ст.  
Кашан (?), Іран (за: *Половцев*, 1913)

▼ Іл. 14. Мініатюра «Фердоусі в лазні»  
(фрагмент). XVI–XVII ст.  
Рукопис «Шах-наме». Іран  
(за: *Гюзальян, Дьяконов*, 1935)



ІСТОРИЯ



Іл. 15. Східна орнаментация тла ікон (фрагменти):

а – «Христос Научитель». Перша половина XVII ст. Волинь. МВІ (за: Волинська ікона, 2006);

б – «Христос Научитель». Перша половина XVII ст. Волинь. (за: Культурна спадщина Рівненського краю..., 2010);

в – Волинський іконописець 1630 року. «Богородиця Одигітрія». Перша половина XVII ст. Волинь. МВІ (за: Волинська ікона, 2006)

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ІКОНА «ВИДІННЯ СВ. ЄВСТАФІЯ ПЛАКИДИ»...

149. Talbotová Ricev T. Umn Středn Asie / Tamara Talbotová Ricev. – [Praha] : Odeon, [1973]. – 287 s. : vyobr.
150. Thierry N. Le culte du cerf en Anatolie et la Vision de saint Eustathe / Nicole Thierry // Monuments et mémoires. – [Paris], 1991. – T. 72. – P. 33–100.
151. Velmans T. L'glise de Zenobani et le thème de la Vision de saint Eustache en Géorgie / Tania Velmans // Cahiers archeologiques fin de l'antiquité et moyen âge. – 1985. – 33. – P. 18–49.
152. Walicki M. Malarstwo Polskie. Gotyk. Renesans. Wczesny manieryzm / Micha Walicki. – [Warszawa] : «Auriga» Oficyna wydawnicza..., 1961. – 350 s. : il.
153. Шевельов Ю. Исторична фонолог української мови / Юрй Шевельов. – Х. : Акта, 2002. – 1054 с. : карти.

## SUMMARY

The icon *The Vision of Saint Eustace Plakida* (dated the end of the XVIth–the beginning of the XVIIth century) from the former town Plaziv (nowadays a village in Podkarpackie Province, Poland), is now exhibited in the Lviv National Museum. It was introduced into scientific circulation by the savant I. Sventsitsky, who found this icon during the expedition in 1912 and published it in 1929 in his album *Icons of Galician Ukraine of the XVth – XVIth centuries*. Till today it remains the only publication dedicated to this artifact. It included the photo, some information about its origin (geographical coordinates of the place of its discovery) and also the date assumed by Sventsitsky. However, the iconographic and stylistic image type is marked for a unique identity as for the national artistic heritage.

The Plaziv's icon is one of the oldest embodiments (among those that survived and were found on the territory of Rus-Ukraine) which tells about the turning point in the life of Saint Eustace, namely the miraculous conversion into a new faith of the Roman stratelates and pagan Plakida (later baptized with the name Eustace). At the same time it is one of the oldest cult art works that shows the scene of hunting and chasing the deer, which became the preculmination point in the Plakida's conversion, besides it is perhaps the only example (among the survived and known) which presents the main hero as a cavalier and archer.

There is no concrete and absolute evidence which would testify the local origin of this iconographic type, at least art researchers are not aware of any similar example found on this territory (though it is known that the cult of this Saint appeared in Rus-Ukraine not later than XIth century). As far as compositional and iconographic type is concerned, the Plaziv's icon is the continuation of the early Medieval art church practice, which in turn represents an older artistic tradition (dated at least late antiquity times) of Central Asia (primarily) and Middle East regions. The ancient and firmly established local tradition of portraying St. Eustace the hunter as a cavalier and archer (present throughout the medieval times and the early modern times), as well as the relative closeness of this region to Rus-Ukraine allow to suppose that the attributed iconographic type was borrowed into the domestic iconographic practice (in particular, of the early modern times) from the East-Caucasus artistic tradition. However, the «Caucasian version» is not the only possible or the most convincing one. The iconographic type of the plot of *The Vision of Saint Eustace Plakida* with its character presented as a cavalier and archer who aims with his bow at a prophetic deer is well known in the art of Western Europe (since the XIIIth) and Greece (since the beginning of the XVIth century). The comparison of the both local iconographic practices shows some similarity between the Plaziv's icon and its later Greek analogues. The general compositional structure, iconographic motifs (in spite of some obvious local peculiarity of some images) and the stylistics of the shape make these analogues more similar to the Plaziv's sample.

Moreover, apart from the archaic for a local traditional practice the iconographic and compositional type, the image of *The Vision of Saint Eustace Plakida* from Plaziv is notable for the original nature of some iconographic motifs, primarily the tree elements of the landscape, which create an ornamental and decorative order. The complex silhouettes of the leafy

ІСТОРИЯ

crowns are rather special and they cannot be compared with any real trees and they have no correspondent motifs in the examples of Ukrainian or foreign art. They evoke some associations with flower and leaf motifs of the decorative and book art of the Muslim East, first of all, Turkish and Iranian (XVI–XVII ), performed in the so-called *hata-yi* style.

The icon from Plaziv is not a single example that uses the East plant motifs in the Ukrainian icon painting style of the XVIth – XVIIth centuries. A great number of church paintings, the backgrounds of which are engraved and decorated with the ornaments of East origin, prove this point. These artistic works indicate the existence in the Ukrainian art history of some tendencies to adopt the models of East painting traditions, which were *in fashion* at that time.

It is evident that the mentioned above features of the Plaziv's icon *The Vision of St. Eustace* and other icons with typically East elements are the result of the cultural interaction between the Christian European world and the Muslim East. In the context of the geopolitical situation of the Eastern Europe, these works of art can be considered as the result of the direct interaction and cooperation, which was caused by the near location of the local territories to the so-called Great border dividing the two different ethno-cultural worlds.

**Keywords:** Eustace Plakida, cavalier-archer, iconography, Byzantine, Greece, Georgia, Rus-Ukraine, stylistics, dendritic/flower motifs, ornaments, Muslim East, the Great border.

УДК 27-565.8ОДИ:7.04(477.86)

## ІКОНА «БОГОРОДИЦЯ ОДИГІТРІЯ» ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТТЯ МАЙСТРА ІКОНОСТАСА ІЗ ЦЕРКВИ СВЯТОЇ ВЕЛИКОМУЧЕНИЦІ ПАРАСКЕВИ В СЕЛІ КОСМАЧ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Любов Бурковська

У статті досліджено ікону «Богородиця Одигітрія» початку XVIII ст. із фондової збірки іконопису Національного музею народної архітектури та побуту України, яка належить до кола творів майстра іконостааса із церкви Святої Великомучениці Параскеви в с. Космач Івано-Франківської області. Пам'ятку розглянуто в контексті стилістичних особливостей живопису, семантики та іконографії цієї групи ікон.

**Ключові слова:** ікона, композиція, колорит, стиль, образ, живопис, іконографія, стилістична група ікон.

В статье исследуется икона «Богородица Одигитрия» начала XVIII в. из фондового собрания иконописи Национального музея народной архитектуры и быта Украины, которая принадлежит к кругу произведений мастера иконостааса из церкви Святой Великомученицы Параскевы в с. Космач Ивано-Франковской области. Памятник рассматривается в контексте стилистических особенностей живописи, семантики и иконографии этой группы икон.

**Ключевые слова:** икона, композиция, колорит, стиль, образ, живопись, иконография, стилистическая группа икон.

The article is devoted to the early XVIIIth century icon *Virgin Hodegetria* from the archival collection of icon paintings of the National Museum of Ukrainian Folk Architecture and Life, the author of which was a master of iconostasis at the Church of St. Great Martyr Paraskeva in the village Kosmach, Ivano-Frankivsk Region. The work is examined in the context of stylistic painting features, semantics and the iconography of the works created by the Kosmach master.

**Keywords:** icon, composition, colouring, style, image, painting, iconography, stylistic group of icons.

Майстер іконостааса із церкви Святої Великомучениці Параскеви в с. Космач Івано-Франківської області – яскравий представник народної течії українського мистецтва початку XVIII ст. Його творчість давно привернула увагу дослідників. Наприклад, у працях В. Свенціцької, В. Отковича, Н. Кожина, В. Мельника подається ґрунтовний мистецтвознавчий аналіз окремих творів художника, висвітлюються особливості стилістики живопису, наводяться дані про сучасне місцезнаходження пам'яток.

Ікон, що належать до кола доробку космацького майстра, збереглося небагато, тому виявлення й дослідження їх – завдання надзвичайно важливе й актуальне.

Збірка іконопису Національного музею народної архітектури та побуту України (далі – НМНАПУ) нараховує близько трьох тисяч давніх творів, з-поміж яких багато мають велику мистецьку вагу. Це, скажімо, «Богородиця Одигітрія» початку XVIII ст. (іл. 1) <sup>1</sup>. Пам'ятку з гуцульського села привезла наукова експедиція в перші роки формування музейної колекції. Походження ікони документально не підтвержене,

проте ціла низка художніх, іконографічних і технологічних особливостей дозволяє зачислити її до стилістичної групи, що належить пензлю іконописця, який увійшов в історію українського мистецтва як «майстер іконостааса з Космача».

На іконі представлено нижчепоясне зображення Богородиці з Немовлям-Ісусом на лівій руці. Марія одягнена в синій хітон і приглушеного червоного кольору мафорій. Тканина мафорію не однотонна, як зазвичай, а квітчаста – має оздоблення у вигляді чорних крапочок, які імітують квіти. На Ісусові – яскраво-вохристій хітон, стягнутий синім поясом. Два ангели коронують Богоматір вінцем, на голові Христа також помітні абриси корони. Досліджувану пам'ятку, за існуючою візантійською іконографічною системою, слід зарахувати до типу – Богородиця Одигітрія (грецькою – Провідниця) <sup>2</sup>. Водночас в її іконографії віддзеркалилися впливи латинської традиції <sup>3</sup>.

Твір написаний на вертикально витягнутій основі, яка складається з трьох ретельно обтесаних і відшліфованих з обох боків соснових дощок. Для його створення автор

## ІСТОРИЯ

застосовує звичний для тогочасних професійних майстрів технологічний процес – паволока, крейдяний ґрунт, тиснення на тлі і сріблення.

Пам'ятка збереглася фрагментарно – від нижчепоясного зображення Богоматері з Дитям збереглися лише їхні погруддя та фігурки ангелів. Також частково вціліло характерне за формою декоративне обрамлення образу, що складається з рельєфно вирізаного аркоподібного завершення з використанням мотиву «волові очка». Проте навіть у такому пошкодженому стані ікона справляє враження.

Значні втрати живопису, звісно ж, утруднюють наукове дослідження твору, однак найважливіша його частина збереглася.

Змалюванню ликів Марії і Христа майстер приділяє особливу увагу. У лику Марії (з асиметричними рисами, дещо важкуватим підборіддям, маленькими устами та глибоко посадженими очима) відчутна особлива одухотвореність і задушевність. Образ Богоматері немовби списаний із конкретного людського обличчя; він наповнений життєвою переконливістю та заворожливою, притягувальною силою. Лик малого Ісуса також цілком індивідуальний, неначе привнесений з реального оточення. Художник створив зворушливо-наївний дитячий портрет: майстерно й переконливо передано здивований погляд очей, своєрідної форми голову та пухке обличчя малої дитини. Невеличкі фігурки ангелів у верхніх кутах ікони змалювано надзвичайно пластично – округлі овали і живий вираз обличчя роблять їх схожими на пустотливих дітей. Головне, що характеризує образи Богородиці й Ісуса – невідстороненість та ієратичність, а щирість, емоційність і особлива ліричність.

Майстер надає важливого значення й енергійній графічній окресленості контурів: чорною чіткою лінією вималювано силуети і риси ликів; темним розтушованим контуром змодельовано овали обличчя; дещо різкіше підведено нижні повіки очей; делікатно сірою фарбою позначено носо-губні складки; легкими мазками надано м'яких форм бганкам мафорію.

У колориті ікони поєднано лише кілька фарб – різної інтенсивності вохристі, во-

дянисто-синя та чорна. Проте таке спрощення колірної гами зовсім не збіднює її, а навпаки, надає свіжості та емоційності. Лаконізм художніх засобів створює відчуття більшої дієвості живопису, посилює його вплив на вірян. Тло посріблене, покрите оліфою та декороване тисненим рослинним орнаментом, що складається з галузок узагальнених форм.

Незважаючи на наївну безпосередність образів, простоту композицій, монохромність фарб і лаконізм декоративних засобів у вирішенні тисненого тла й різьбленого обрамлення, майстер зумів надати «Богородиці Одигітрії» особливої урочистості та глибини змісту.

Пам'ятка має цілу низку близьких аналогій серед хрестоматійних творів космацького майстра. Зокрема, «Богородиця Одигітрія» з НМНАПУ майже ідентична з однойменною іконою (іл. 2) іконостасного ансамблю із храму Св. Параскеви (Івано-Франківський обласний художній музей; далі – ІФОХМ). Обидві виявляють очевидну спорідненість в іконографії, у трактуванні образів Марії та Ісуса, моделюванні їхніх ликів, червоно-вохристому колориті, декоративному оформленні та технології виконання. Досліджуваний образ також виявляє схожість з намісною храмовою іконою космацького іконостаса (іл. 3) «Великомучениця Параскева» (ІФОХМ) – майже аналогічні риси обличчя персонажів, теплі фарби колірної гами, декоративні завершення. Водночас удалося віднайти низку споріднених мотивів, окремих елементів декоративного оформлення та колористичних вирішень і на інших образах майстра. Наприклад, привертає увагу подібність малого Ісуса на іконі «Богородиця Одигітрія» зі скансена та Ісака з композиції «Жертвоприношення Авраама» (іл. 4), яка розміщувалася на одній з пределл космацького іконостаса (ІФОХМ).

Мистецтвознавчий аналіз ікони «Богородиця Одигітрія» початку XVIII ст. зі збірки іконопису НМНАПУ підтверджує, що вона створена саме космацьким малярем. На авторство цього художника вказують типологія образів, іконографія, стилістика, декоративні й технологічні характеристики,

ЛЮБОВ БУРКОВСЬКА. ІКОНА «БОГОРОДИЦЯ ОДИГІТТЯ» ПОЧАТКУ ХVІІІ СТОЛІТТЯ...

спільні для досліджуваної пам'ятки та збереженого комплексу творів.

Характерні прийоми моделювання лику, особливості зображення рис обличчя, стриманість колориту, статичність, площинність постатей та своєрідний типаж святих можна зарахувати до ознак, які об'єднують створені ним твори в окрему групу, характеризують індивідуальну манеру іконописця і слугують орієнтирами при їх атрибуції.

Космацький майстер застосовує різні технологічні процеси написання ікон. У більшості з них він використовує тиснене тло, рідше (як основу живопису) – лише тонкий шар клейового ґрунту. Відповідно по-різному накладені фарби: в одному випадку – корпусно й пастозно, в іншому – дуже делікатно, майже прозоро, проте сам малюнок завжди пластичний, наповнений енергією, виконаний упевненою рукою обдарованого художника.

Спільною рисою творів цього живописця є витягнутий по вертикалі формат іконних дощок. На творах космацького маляра постаті переважної більшості персонажів розміщені фронтально і також тяжіють до вертикальної видовженості.

Майже всі ікони мають декоративні завершення, часто у вигляді рельєфно вирізаних аркоподібних форм з використанням ренесансних орнаментальних мотивів оздоблення – «розеток», «гудзиків» «волових очок», накладних профільованих рам. Рослинні орнаменти тисненого тла дуже прості за формами – вони складаються з великих гнучких галузок з листям та пуп'янків.

Пам'ятки з Космача презентують цілком індивідуальний і самостійний шлях випрацювання майстром своєї художньої мови. Його творчість позначена яскравою індивідуальністю, свіжістю світосприйняття та ліризмом. Уміння згармонізувати композицію, віднайти неочікувані силуети, виявити пластичність лінії, надати безпосередності й щирості образам характеризує автора як одного з найталановитіших народних художників.

У сюжетних творах художник уникає складних багатофігурних композицій, намагаючись виявити, найсуттєвіше. «Успін-

ня Богородиці», «Розп'яття», «Жертвоприношення Авраама», «Покров Богородиці» відзначаються динамічністю композиції, що виявляється у вільному, часто асиметричному компонованні фігур та форм архітектурного краєвиду на площині, графічністю, виразною ритмікою вертикальних бганок одягу [4, с. 83]. Виразна й зрозуміла композиція виокремлює кожну дію і кожну деталь у знак, наповнений особливим змістом. Застосовані художньо-декоративні засоби прості й невибагливі, проте надзвичайно виразні й дієві. Диспропорції та анатомічні невідповідності у відтворенні постатей, які часто трапляються в його іконах, стають своєрідним засобом виразності образів, передачі їхнього особливого емоційного стану.

Наведені релігійні сюжети вирізняються індивідуальним, досить вільним трактуванням іконографічних приписів, а образи святих набувають такої правдоподібності, що здається, вони віднайдені в конкретному оточенні. У виразних рисах і зосереджених поглядах святих стільки характерного та індивідуального, що виникає відчуття майже портретного відтворення реальних народних типажів: у св. Миколи добрий, проникливий погляд; Богородиця, хоч і в пишних шатах та з короною на голові, подібна до земної жінки; Параскева П'ятниця зображена як молода дівчина з довгим пишним волоссям; спостережливість майстра наочно виступає в композиції «Успіння», де Марію зображено в скорботному оточенні апостолів; реальними рисами наділено також постать «невірною Авфонія» [4, с. 83]. У кожному образі пульсує живе почуття майстра, його емоційне сприйняття світу.

Основне зображальне навантаження покладається на лінію та локальну кольорову пляму. Художник позначав малюнок темною фарбою по графії, потім накладал фарби й після цього (на завершальному етапі) чорним, рідше – коричневим контуром різної інтенсивності наводив форми. Певної об'ємності відкритим частинам тіла надають легкі сірі тіні. Бганки одягу подавалися шляхом накладання прямих, здебільшого паралельних ліній темнішої фарби, без деталь-

## ІСТОРИЯ

ного світлотіньового опрацювання. Завдяки зазначеним прийомам зображення набували монолітності та особливої рельєфності.

У всіх іконах він послуговується своєю улюбленою монохромною кольірною гамою, яка будується на поєднанні сріблясто-синього, приглушеного чи більш гарячого вохристого та чорного кольорів. Жодна кольорова площина не дисонує, не порушує композиційної цілісності. Живопис пов'язаний в одне ціле міцним каркасом чорних ліній, якими окреслено кожну форму. Очевидно, брак живописних матеріалів змушував художників застосовувати прості та економні прийоми. Спрощеність композиції, узагальненість форм, стримана кольірна гама, відкидання всього другорядного сприяють надзвичайній виразності, що «базується на традиціях образотворчого фольклору» [3, с. 67].

Лаконізм композицій, виразна гама кольорів, узагальненість форм, імовірно, були зумовлені ще й необхідністю пов'язати в одне ціле живопис іконостаса та внутрішній простір церкви. Невеликий темний інтер'єр гуцульського храму вимагав особливої виразності кольірних вирішень, чітких силуетів, визначеності й простоти в побудові композицій, що входили до іконостасного ансамблю.

Образи, створені космацьким маляром, наділені такими самобутніми ознаками, що легко вписуються в комплекс пам'яток, пов'язаних одним стилем. У музеях України зберігаються ікони, об'єднані характерними типажми персонажів і композиційно-стилістичними ознаками живопису народного художника.

До творчої спадщини гуцульського майстра належить ансамбль іконостаса церкви Святої Великомучениці Параскеви в с. Космач та іконостас церкви с. Молодятин, що поблизу Коломиї.

Велику дерев'яну церкву в Космачі, яку давні легенди пов'язують з ім'ям ватажка опришків Олексою Довбушем, було споруджено в 1718 році коштом місцевого жителя Матвія Витаманчука [4, с. 92]. Поставлений згодом іконостас виконував свої функції до 1773 року, а після капітального ремонту храму його замінили на новий – професійної роботи [3, с. 70].

Про історію та обставини створення іконостаса із церкви с. Молодятин відомості відсутні.

Зачарований самобутньою творчістю живописця кінорежисер Сергій Параджанов на початку 60-х років ХХ ст. перевіз іконостасні ансамблі з храмів у с. Космач та с. Молодятин до Києва для студійних зйомок фільму «Тіні забутих предків». Після арешту режисера розрізнені частини цих іконостасів опинилися в Державному музеї українського образотворчого мистецтва (нині – Національний художній музей України; далі – НХМУ) [3, с. 70].

У 70-х роках ХХ ст. виникла ідея створення в легендарній церкві с. Космач народного музею. У 1974 році для відновлення інтер'єру храму групу ікон повернули до Івано-Франківська для реставрації [3, с. 70]. Проте церква в Космачі згоріла 1983 року внаслідок навмисного підпалу, а ікони залишилися в ІФОХМ<sup>4</sup>. Зазначені обставини спричинили те, що сьогодні невеликі групи чи поодинокі твори з обох іконостасів містяться в різних музейних і приватних збірках України.

Найбільший комплекс ікон майстра з Космача зберігається в ІФОХМ. Це образи, які входили до космацького іконостаса 1718 року, – «Богородиця Одигітрія», «Великомучениця Параскева», «Св. Миколай», «Апостоли» (три композиції по два образи на одній іконній дошці), «Благовіщення», «Спас Нерукотворний», «Жертвоприношення Авраама». Ікони «Богородиця Одигітрія», «Параскева Великомучениця» та «Св. Миколай» входили до намісного ряду іконостаса; три окремі композиції з образами апостолів – до деісусного; композиція «Жертвоприношення Авраама» розміщувалася на одній з пределл; зі сцени «Благовіщення» зберігся лише образ Марії, ця композиція мала вигляд картуша, що розміщувався на завершенні царських врат; образ «Спаса Нерукотворного» заведений у різьблений медальйон (зазвичай ця композиція вмонтовувалася в іконостас над царськими вратами). Експозицію НХМУ прикрашають «Моління», «Апостоли» (дві композиції з парними зображеннями), «Покров Богородиці», «Свята Варвара» (зображення з іконостасної пред-

ЛЮБОВ БУРКОВСЬКА. ІКОНА «БОГОРОДИЦЯ ОДИГІТРІЯ» ПОЧАТКУ ХVІІІ СТОЛІТТЯ...



Богородиця Одигітрія. Початок ХVІІІ ст.  
НМНАПУ



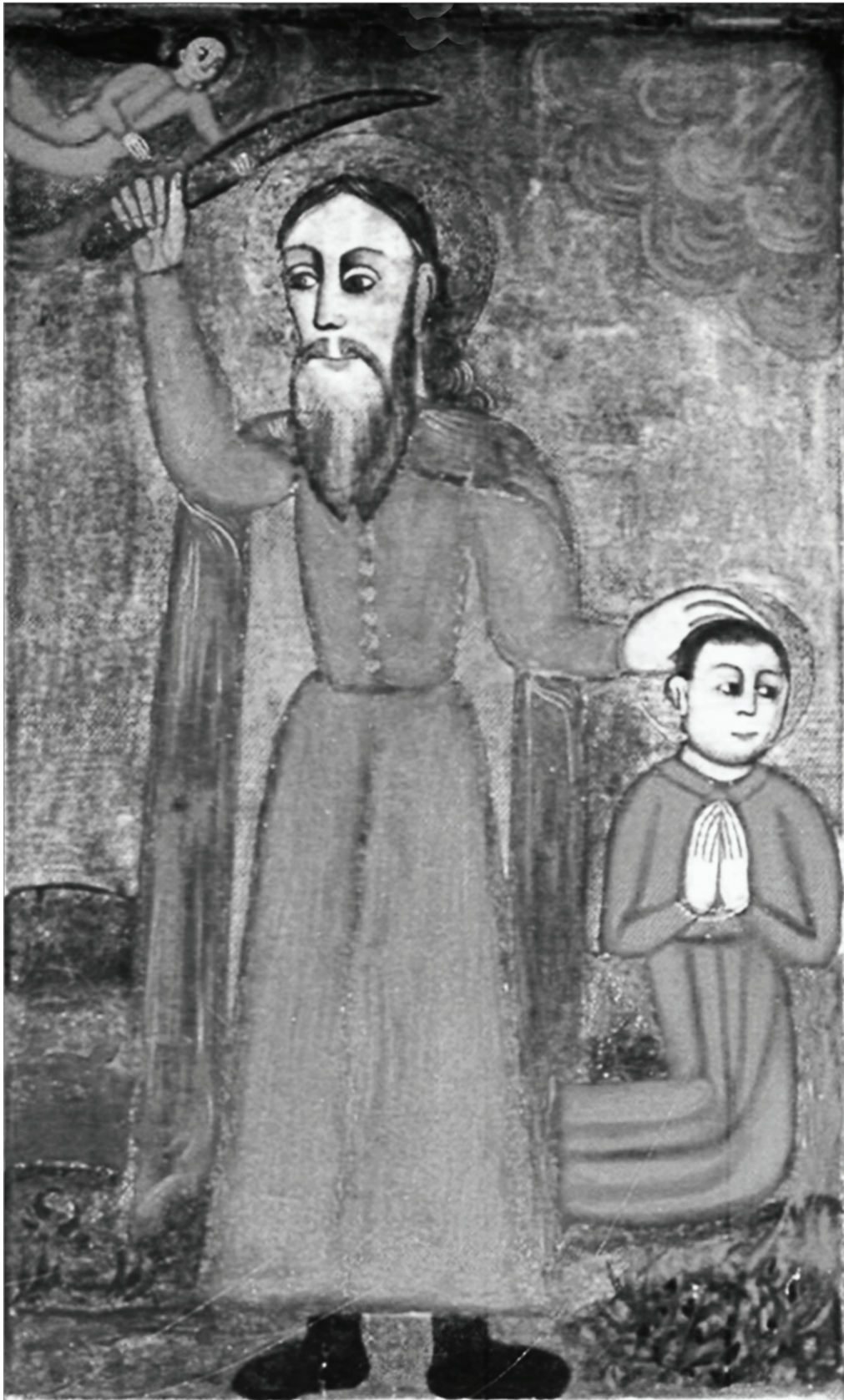
Богородиця Одигітрія. Близько 1717 р.  
ІФОХМ

ІСТОРІЯ



Параскева Великомучениця. Близько 1717 р. ІФОХМ

ЛЮБОВ БУРКОВСЬКА. ІКОНА «БОГОРОДИЦЯ ОДИГІТРІЯ» ПОЧАТКУ ХVІІІ СТОЛІТТЯ...



Жертвоприношення Авраама. Близько 1717 р. ІФОХМ

ІСТОРІЯ



Успіння Богородиці. Перша половина XVIII ст.  
НМЛ



Моління. Близько 1717 р. НХМУ



Юрій Зміборець. Початок XVIII ст.  
Колекція о. М. Сімкайла. м. Івано-Франківськ

## ЛЮБОВ БУРКОВСЬКА. ІКОНА «БОГОРОДИЦЯ ОДИГІТРІЯ» ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТТЯ...

елли), які належать до групи ікон із церкви Святої Великомучениці Параскеви з Космача. У Національному музеї ім. Андрея Шептицького у Львові експонується «Успіння Богородиці» [5, с. 23]. У збірці ікон Музею-заповідника «Олеський замок» (філії Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького) зберігається «Розп'яття». Композиція з пределли космацького іконостаса «Святий Миколай повертає батькам сина Василя» зберігається в Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини і Покуття (сцена розміщувалася під намісним образом святого Миколая) [2, с. 20].

Розрізнені фрагменти іконостаса із церкви с. Молодятин зберігаються в збірці Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини і Покуття та у фондах Івано-Франківського художнього музею. Ще дві ікони невідомого походження – «Покров Богородиці» та «Юрій Зміборець» (іл. 7), які також можна ідентифікувати з доробком митця з Космача, зберігаються в колекції о. М. Сімкайла з Івано-Франківська [3, с. 172].

До наведеного вище переліку його творів тепер слід додати ще одну пам'ятку – «Богородицю Одигітрію» початку XVIII ст. із фондової збірки іконопису НМНАПУ.

Ікони народної течії посідають вагоме місце в українському мистецтві XVII–XVIII ст. Вони презентують одну з граней самобутнього, надзвичайно різноманітного, потужного шару цього творчого напрямку, без усвідомлення суті якого неможливо скласти цілісну картину тогочасного мистецького життя України.

Очевидно, художник писав свої образи відповідно до еталону краси, яку міг споглядати в повсякденному житті, і намагався наблизити його до світу власних емоцій і духовних потреб простого люду.

Визначаючи роль і місце творчого спадку космацького маляра в українському іконописі XVIII ст., потрібно насамперед наголосити на тому, що лики, змальовані пензлем

місцевого самоука в далекій провінційній майстерні, віддзеркалюють естетичні цінності народного світосприйняття та характер релігійності українців; при цьому одухотворені образи створені за допомогою лаконічних простих засобів художньої виразності. Притягальна сила такого мистецтва – у його людській щирості та задушевності, у тому, що воно промовляє близькою і зрозумілою людині емоційною мовою.

## Примітки

<sup>1</sup> Інв. № Ж-1632, КВ-575/163; 99,5 x 61,2 см; соснова дошка, паволока, левкас, тиснення, темпера.

<sup>2</sup> Іконографічний тип виник ще в ранньохристиянський період в Палестині та Єгипті; іконографія Одигітрії відома у візантійському мистецтві з VI ст., особливого поширення набула від середини IX ст., а в мистецтві Київської Русі відома від XI ст. [1, с. 271–272].

<sup>3</sup> Різноманітні варіанти зображень коронованої Богородиці від XV ст. набули поширення в польському мистецтві, звідки потрапили до України.

<sup>4</sup> Ікони було відреставровано у Львівській міжобласній спеціалізованій науково-реставраційній виробничій майстерні Держбуду України в 1980–1981 роках.

## Джерела та література

1. Колпакова Г. С. Искусство Византии : в 2 т. / Галина Сергеевна Колпакова. – С.Пб. : Азбука-классика, 2004. – Т. 2 : Поздний период. – 320 с. : ил.

2. Кожин Н. А. Украинское искусство XIV – начало XX вв. Очерки / Николай Александрович Кожин. – Л. : Украинский полиграфический институт им. И. Федорова, 1958. – С. 248, XXXII с. ил. : ил.

3. Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею. Путівник-каталог / Віктор Мельник. – Івано-Франківськ : Вид-во Лілея-НВ, 2007. – 224 с. : ил.

4. Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII – XVIII ст. / В. П. Откович ; АН УРСР Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Львівське відділення ; відп. ред. М. І. Моздир. – К. : Наукова думка, 1990. – 96 с. : ил.

5. Українське народне малярство XIII – XX століть. Світ очима народних майстрів. Альбом / авт.-упоряд. : В. І. Свенціцька, В. П. Откович. – К. : Мистецтво, 1991. – 304 с. : ил.

## SUMMARY

The early XVIIIth century icon *Virgin Hodegetria* painted by the Kosmach master is kept at the archival collection of icon paintings of the National Museum of Ukrainian Folk Architecture

## *ІСТОРИЯ*

and Life. The icon has been preserved in fragments – from the original picture of Virgin Mary with the Child only the bust and the little figures of angels crowning Mary have remained. However, even in such a damaged condition this icon impresses with the expressiveness and ingenuousness of its images. The characteristic feature of the icon's images is not the uninvolved and hieratic nature of worshipping but the emotionality and peculiar lyricism. The main figurative message in the works of the Kosmach master is conveyed in the line and a local coloured spot. The colouring of the icon is based on the combination of subdued ochre, dark blue and black colours.

However, the external simplification of the painting does not impoverish it and, on the contrary, the terseness of the artistic means creates a greater effect and allows to instantaneously capture and convey the feelings. The master shapes his images focusing on the ethical and aesthetical values of the national consciousness and world-view. The religious motifs recreated by the artist are distinguished by the individual, rather free interpretation of the iconographic prescriptions. Moreover, the images of saints acquire such a verisimilitude that the master seems to have found them in his actual environment. The works of the Kosmach master present one of many facets of an original, highly diverse, massive sphere of the folk art, without which it is impossible to explain the Ukrainian artistic life of that time and to connect its various aspects with each other.

The pulling power of such an art consists in its candour and sincerity; it lies in the fact that this art uses the emotional language, which is intimate and comprehensible to human beings.

**Keywords:** icon, composition, colouring, style, image, painting, iconography, stylistic group of icons.

УДК 061.001.89:7.072.2(477-25)

## НАУКОВО-ДОСЛІДНА КАФЕДРА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА: ПОЧАТКОВИЙ ЕТАП ДІЯЛЬНОСТІ (1922–1924)

*Ірина Ходак*

У статті висвітлено початковий етап діяльності однієї з провідних українських мистецтвознавчих інституцій 1920-х років – Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, що функціонувала при Вищому (з 1926 року – Київському) інституті народної освіти. Крім розроблених Ф. Шмітом програми та основних напрямів діяльності установи, охарактеризовано мистецтвознавчі курси, екскурсії та семінари Київського археологічного інституту, який перебував у її підпорядкуванні впродовж 1922–1924 років.

**Ключові слова:** кафедра мистецтвознавства, інститут, семінар, екскурсія, доповідь, українське мистецтво.

В статье освещен начальный этап деятельности одной из ведущих украинских искусствоведческих институций 1920-х годов – Научно-исследовательской кафедры искусствознания, которая функционировала при Высшем (с 1926 года – Киевском) институте народного образования. Кроме разработанных Ф. Шмитом программы и основных направлений деятельности кафедры, охарактеризованы искусствоведческие курсы, экскурсии и семинары Киевского археологического института, который находился в ее ведении в 1922–1924 годах.

**Ключевые слова:** кафедра искусствознания, институт, семинар, экскурсия, доклад, украинское искусство.

The article deals with the initial stage in the activity of a prominent Ukrainian institution of art studies of the 1920s, namely the Research Department of Art Studies, which functioned at the Higher (since 1926 – Kyiv) Institute of Public Education. Apart from the programme elaborated by F. Schmit and major activities of the institution, the article characterizes the fine art study courses, excursions and seminars of the Kyiv Archeological Institute, which was subordinate to the Department during 1922–1924.

**Keywords:** the department of art studies, institute, seminar, excursion, paper, Ukrainian art.

Вагоме місце в історії вітчизняного мистецтвознавства 1920-х років поряд з підрозділами Всеукраїнської академії наук (далі – ВУАН) належить Науково-дослідній кафедрі мистецтвознавства (далі – НДКМ), що функціонувала при Вищому (з 1926 року – Київському) інституті народної освіти [46]. Упродовж 1922–1930 років тут не лише було розгорнуто вивчення українського, російського, західноєвропейського, ісламського, кавказького мистецтва, але й здійснювалася підготовка фахівців.

Донині не існує комплексного дослідження діяльності НДКМ, частково висвітлено лише історію її харківської секції, організованої 1926 року [53]. Щодо персоналістичних студій проблеми, тобто вивчення доробку керівників, членів, співробітників та аспірантів кафедри, то їхні автори здебільшого або цілковито ігнорують внесок своїх героїв у діяльність установи (наприклад, В. Афанасьєв [2, с. 62–63]), або обмежуються констатацією факту участі в її роботі (наприклад, С. Чистотінова<sup>1</sup> та С. Білокінь [4, с. 204]), або помилково отожднюють установу з кафедрами всесвітнього мистецтва (історії всесвітнього мис-

тецтва, згодом – загального мистецтвознавства) чи українського мистецтва (історії українського мистецтва) ВУАН (наприклад, О. Бонь<sup>2</sup> [6, с. 364–372]). При цьому деякі науковці, висвітлюючи викладацьку діяльність співробітників НДКМ у Київському археологічному інституті (далі – КАІ), не пов'язують її з розглядуваною установою (наприклад, О. Нестуля та С. Білокінь [47, с. 48–49; 4, с. 205–206]). Якщо НДКМ визнають окремою інституцією, то ініціативу її створення безпідставно приписують ВУАН (наприклад, Н. Студенець [65, с. 108]), або ж наполягають, що вона діяла при ВУАН (наприклад, О. Богдашина та О. Юркова [5, с. 225]). Як бачимо, помилковими твердженнями ряснують не лише статті та монографії, але й фундаментальні дослідження енциклопедичного характеру. Основна причина цього криється в нерозробленості інституційних аспектів розвитку вітчизняного мистецтвознавства першої третини ХХ ст., унаслідок чого в дослідницькому середовищі відсутнє розуміння специфіки академічних та науково-дослідних кафедр. Насамперед звернемо увагу на те, що, як уже констатували історики

ІСТОРИЯ

науки, на відміну від науково-дослідних кафедр Наркомату освіти УСРР, «академічні кафедри не були установами <...>, а лише репрезентували ту чи іншу галузь науки в АН»<sup>3</sup> [32, с. 14].

Мета статті полягає у висвітленні початкового етапу діяльності НДКМ на чолі з Ф. Шмітом (1922–1924), з'ясуванні її структури, програми діяльності та внеску в підготовку істориків мистецтва в КАІ.

Перші науково-дослідні кафедри були створені за ініціативою наукового комітету Головного комітету професійної і спеціальної освіти Наркомату освіти УСРР (далі – Головпрофосвіта) в другій половині 1921 року в Харкові з метою «советизації» наукової сфери [45, с. I–II]. З січня 1922 року центральна влада зайнялася їх організацією в Києві, але невдовзі передала повноваження створеній на місці комісії, до складу якої ввійшли неодмінний секретар ВУАН А. Кримський, уповноважений Наркомату освіти УСРР у справах ВУАН Л. Левитський і академік К. Воблий, а згодом – бюро Всеукраїнського наукового комітету, тобто Л. Левитському (голова), академікам А. Кримському і В. Плотникову, професорам С. Веселовському і Є. Черняхівському та В. Дем'янчукові [45, с. 158].

НДКМ було створено за розпорядженням Головпрофосвіти 1922 року в Києві [28; 17, арк. 1]. Згідно з «Положенням про науково-дослідні кафедри УСРР» завдання цієї установи, як і решти аналогічних кафедр, полягало в розробці під керівництвом найвидатніших учених наукових проблем, підготовці до наукової та педагогічної діяльності осіб, які виявили бажання займатися такою працею, мали необхідні знання й обдарування. Хоча науково-дослідні кафедри функціонували в системі Наркомату освіти УСРР, вони були зобов'язані координувати наукову діяльність з ВУАН, зокрема інформувати Академію про результати роботи, брати участь в організованих нею з'їздах і конференціях<sup>4</sup> [54, с. 112, 115].

Взаємопов'язаність діяльності академічних мистецтвознавчих підрозділів і НДКМ зумовлювалася як спільністю наукової проблематики, так і кадровим складом, адже кафедру очолювали академіки ВУАН –

Ф. Шміт (1922–1924) і О. Новицький (1924–1930). Крім того, НДКМ, при якій у 1922–1924 роках функціонував КАІ, а також діяла аспірантура, займалася підготовкою молоді генерації дослідників, які поповнювали установи ВУАН.

Розроблений Ф. Шмітом у січні 1922 року проект передбачав, що в складі НДКМ буде створено вісім секцій: 1) психології, соціології та стилістики, 2) античного образотворчого мистецтва, 3) українського образотворчого мистецтва, 4) візантійського, південнослов'янського і давньоросійського мистецтва, 5) середньовічного мистецтва та мистецтва Нового Сходу, включно з кавказьким, володимиро-суздальським і московським, 6) нового західноєвропейського й російського мистецтва, 7) української музики, 8) українського театру й танку. Проте під час фактичної організації кафедри, що розпочалася в липні 1922 року, Ф. Шміт обмежився секцією українського мистецтва, очолити яку запросив О. Новицького. Членами інституції було запропоновано затвердити С. Гілярова й В. Зуммера, науковим співробітником – Ф. Ернста, але 22 жовтня 1922 року Головпрофосвіта всіх трьох дослідників затвердила науковими співробітниками. Аспірантами на кафедрі планували залишити Л. Динцеса, В. Язловського й Г. Вишеславцева, також Ф. Шміт керував роботою О. Нікольської, К. Берладіної, М. Лейтер і Т. Івановської – аспіранток харківської Науково-дослідної кафедри історії європейської культури [50, арк. 1; 49, арк. 1].

Програма діяльності НДКМ, яка розгорнула роботу з осені 1922 року, включала як розробку питань, що, на думку її керівника, мали практичне державне значення, так і суто наукові студії історії мистецтва. Окреслюючи перший напрям досліджень, Ф. Шміт відзначав: «Необхідно розробити таку теорію мистецтва, яка відповідала б комуністичній державності та могла бути ґрунтом державно-художньої політики УССР. Необхідно вивчити психологію дитячої творчості для раціональної постановки справи виховання в єдиній трудшкoлі. Необхідно нарешті науково обґрунтувати керівничі принципи справи охорони пам'яток

старовини та мистецтва та музейної справи» [28]. Другий напрям передбачав студювання значного кола питань історії українського й зарубіжного мистецтва, насамперед усього видового спектра українського народного мистецтва, візантійського мистецтва в широкому розумінні цього поняття, тобто включно з пам'ятками давньоукраїнського мистецтва, різних видів (архітектура, малярство, пластика тощо) українського мистецтва Нового часу й сучасності [28; 17].

Запропоновану Ф. Шмітом програму діяльності фахівці сприйняли неоднозначно. Скажімо, О. Новицький слушно вважав, що установа, по-перше, бралася за розв'язання невластивих їй завдань, приміром охорони пам'яток культури, які належали до компетенції Археологічного комітету ВУАН, по-друге, схилилася до індивідуальних зацікавлень свого керівника в царині теорії мистецтва й психології дитячої творчості. До того ж у складі кафедри не було фахівців з народного та сучасного українського мистецтва, що не дозволяло розвивати низку задекларованих у програмі напрямів досліджень. Натомість деякі вчені установи виявили бажання студіювати монументальне мистецтво князівської доби, скажімо, О. Новицький планував поновити вивчення київського Софійського собору та разом з В. Зуммером дослідити церкву Спаса на Берестові й мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору. В. Зуммер також збирався закінчити вивчення Кирилівської церкви в Києві та фресок Остерської (Юр'євої) божниці, а С. Гіляров – відновити студії візантійської іконографії [49, арк. 2–3].

Брак фінансування завадив розгорнути дослідження монументальних пам'яток, тому, поза особистими зацікавленнями кожного науковця, інституція зосередилася на проблематиці психології дитячої творчості, яку її співробітники розробляли спільно з Кабінетом дослідження дитячої творчості ВУАН<sup>5</sup> (НДКМ надала Кабінету власне приміщення та зібрану колекцію малюнків), і діяльності КАІ<sup>6</sup> [49, арк. 2–3]. На засіданнях кафедри, що відбувалися майже щотижня, науковці не лише інформу-

вали колег про результати власних досліджень, але й регулярно розглядали звернення установ і приватних осіб щодо стану охорони пам'яток культури, наприклад про тріщину в соборі св. Софії в Києві, руйнацію Покровської церкви в Полтаві, знищення статуї з монумента О. Бобринському в Києві тощо. Також вони ухвалили план підготовки колективної праці «Технологія мистецтва» [28].

Згідно з розпорядженням Головопрофосвіти від 15 листопада (за іншими відомостями – 8 грудня) 1922 року, КАІ, у якому посаду ректора з лютого 1922 року обіймав Ф. Шміт, був закріплений за НДКМ в статусі археологічних курсів [28; 34, с. 122]. Персональний склад кафедри, перебравши на себе функції колишньої ради навчального закладу, ліквідував археографічний відділ, що, на його думку, не відповідав профілю установи, та чимало часу приділив складанню навчальних планів і програм мистецтвознавчого, археологічного й етнографічного відділів.

Навчальна програма КАІ на час його підпорядкування кафедрі включала значну кількість курсів. Так, у першому півріччі 1922 року двадцять п'ять викладачів прочитали сорок курсів, що загалом уклалися в двісті дев'ять годин. Специфіка викладання курсів з історії мистецтва полягала в тому, що вони нерідко торкалися якогось вузького питання й обмежувалися однією-двома лекціями, навіть великі курси вкладалися в п'ять-вісім лекцій. Наприклад, у вказаний період В. Зуммер прочитав курси «Російське мистецтво» з шести й «Історія іконопису» з п'яти лекцій, Г. Павлуцький – «Нове мистецтво» з чотирьох лекцій, Д. Щербаківський – «Історія українського народного мистецтва» з семи лекцій, Ф. Шміт – «Історія візантійського мистецтва» з восьми лекцій. Викладачі курсів «Графіка» та «Українське мистецтво» – В. Кульженко й Г. Павлуцький відповідно – обмежилися однією лекцією, тоді як курсам «Іспанські художники» А. Дахновича відвели п'ять лекцій, «Стили київського мистецтва» В. Зуммера – дві, «Пракситель» і «Мікеланджело» Г. Павлуцького – по одній, «Імпресіонізм» Ф. Шміта – чотири лекції [22, арк. 8].

## ІСТОРИЯ

У другому півріччі 1922 року на відділі мистецтвознавства запровадили такі курси: «Антична кераміка» С. Гілярова, «Візантійське мистецтво» Ф. Шміта, «Стилістика малярства італійського відродження» А. Дахновича, «Російське мистецтво» В. Зуммера, «Історія українського мистецтва» Г. Павлуцького, «Геральдика» В. Базилевича, «Палеографія слов'яно-російська» С. Маслова [22, арк. 8].

У весняному триместрі 1923 року (тобто після підпорядкування закладу НДКМ) на цьому самому відділі, як зазначав Ф. Ернст, Ф. Шміт читав курс «Теорія мистецтва», С. Гіляров – «Класична скульптура», А. Дахнович – «Стилістика фламандського малярства», В. Зуммер – «Пам'ятники Києва», Ф. Ернст – «Українське будівництво XVII–XX ст.», О. Раєвський – «Колективна психологія» [22, арк. 8]. У звіті НДКМ за перший рік існування реєстр курсів дещо різняться від наведеного: «Вступ до мистецтва» Ф. Шміта, «Еллінська скульптура класичної доби» С. Гілярова, «Українська архітектура XVII–XVIII ст.» Ф. Ернста, «Технологія українських народних виробів» Д. Щербаківського, «Малярство Венеції доби Ренесансу» А. Дахновича, «Пам'ятки Києва» В. Зуммера [28]. Згідно з цим документом у той самий час на археологічному відділі академік П. Тутковський викладав курс «Льодова доба на Україні», В. Пархоменко – «Культурна історія княжої Русі-України», Л. Динцес – «Трипільська культура», В. Ляскоронський – «Нумізматика», професор Іваницький – «Історія археологічних знахідок на Близькому Сході», а на етнологічному відділі можна було прослухати курси «Антропологія» П. Тутковського<sup>7</sup>, «Історія української музики» К. Квітки, «Нова українська література» П. Филиповича, «Загальна етнологія» А. Лободи, «Теорія музики» С. Вільконського [28].

В осінньому триместрі 1923 року на відділі мистецтвознавства передбачали викладати курси «Музеєзнавство» Ф. Шміта, «Елементи художньої індустрії» С. Гілярова, «Теорія мовної інтонації» Б. Навроцького, «Історія України» В. Романовського, а також запровадити семінар з українського мистецтва (керівники – Ф. Ернст і В. Зум-

мер). Щодо археологічного відділу, то його слухачі мали змогу прослухати курси «Вступ до археології» Н. Полонської, «Методи розкопок» В. Козловської, «Історична географія України з XIV ст.» В. Ляскоронського, «Генеалогія» В. Базилевича, «Історія євреїв на Україні» І. Галанта, «Трипільська культура» Л. Динцеса, «Історія України» В. Романовського, «Історія Східної Європи» (включно із семінаром) В. Пархоменка, а слухачі етнографічного відділу – «Етнологія України» А. Лободи, «Антропологія» А. Носова, «Українське народне мистецтво» Д. Щербаківського [28].

Поряд з лекціями важливою складовою навчального процесу стали науково-дослідні екскурсії. Якщо 1922 року слухачі інституту під керівництвом В. Базилевича, В. Зуммера, Н. Полонської, Ф. Шміта, Д. Щербаківського, Ф. Ернста, Л. Динцеса та М. Георгієвського регулярно оглядали пам'ятки Києва [22, арк. 8], то після підпорядкування закладу НДКМ їхні маршрути пролягли далеко за межі міста, наприклад, 1923 року вони побували в Каневі, Чернігові, Переяславі, Ніжині [18; 23].

Згадані екскурсії мали характер наукових експедицій, адже тогочасна система підготовки істориків мистецтва першочергове місце відводила роботі з речовим матеріалом – художньою пам'яткою. До кожної з мандрівок долучалося від двадцяти до п'ятдесяти осіб. Зазвичай напередодні екскурсії викладачі або інші фахівці виступали перед слухачами інституту з лекціями, присвяченими відповідній проблематиці, а після повернення з екскурсії її учасники виголошували доповіді за результатами польових досліджень. Про характер екскурсій відомо насамперед з хронікальних заміток Ф. Ернста [18; 23] та іронічно-жартівливого звіту слухачів про мандрівку до Чернігова<sup>8</sup>. Так, у двох чотириденних екскурсіях до Чернігова, одна з яких була організована в червні 1923 року Інститутом пластичних мистецтв, друга – КАІ, взяли участь не лише студенти обох навчальних закладів, але і їхні викладачі та інші науковці й мистці Києва, серед них – М. Бойчук, Ю. Крамаренко, В. Кричевський, А. Дахнович, В. Зуммер, М. Макаренко, А. Середа,

Ф. Ернст, В. Базилевич, В. Міяковський, В. Романовський, П. Смирнов, І. Моргілевський, П. Курінний.

На натурних матеріалах (городища, кургани, могили, збірки місцевих музеїв) учасникам екскурсії було прочитано кілька лекцій про доісторичне минуле краю директором Музею мистецтв ім. Б. і В. Ханенків ВУАН М. Макаренком, професором П. Смирновим та директором Уманського музею П. Курінним. Найбільше зацікавлення екскурсантів викликали п'ять чернігівських храмів XI–XII ст., детальні пояснення про архітектурні форми й будівельні прийоми яких під час першої мандрівки надав І. Моргілевський, другої – В. Зуммер. Учасникам першої екскурсії навіть вдалося розгледіти під шаром вапна в Успенському соборі Єлецького монастиря сліди давніх фресок, що спонукало порушити питання про необхідність їх розкриття найближчим часом. Не залишилися поза увагою киян і культові та світські пам'ятки бароко (насамперед Троїцький собор, Катерининська церква, так званий будинок Мазепи) та класицизму, які вони оглядали під керівництвом Ф. Ернста. Одночасно молодь мала змогу спостерігати за тим, як В. Кричевський проводив дослідження міщанських будинків Чернігова.

Учасників екскурсій цікавили не лише архітектурні форми будівель, а й пам'ятки іконопису, різьбарства, сніцарства, які там зберігалися. Особливо їх вразили царські врата Борисоглібського собору та образ «Єлецької Богоматері». Продовжити вивчення станкових пам'яток вони мали змогу в п'яти музеях міста, що саме перебували в стані реорганізації. Також екскурсанти оглянули печери, викопані жінками в 1917–1919 роках поблизу Троїцького собору. На думку Ф. Ернста, оздоблені оригінальною рельєфною орнаментикою та розписом підземні церкви та коридори потребували ретельного опису та фотофіксації. Наприкінці експедиції відбулося спільне засідання чернігівської філії Українського наукового товариства й КАІ, на якому з доповідями про історію, мистецтво, архіви краю виступили П. Смирнов, П. Курінний, В. Зуммер, Ф. Ернст, В. Базилевич [23].

Підготовлені за результатами екскурсій 1923 року доповіді слухачів, викладачів КАІ та деяких інших дослідників віднотовані у звіті НДКМ за перший рік діяльності (з 1 жовтня 1922 року до 1 жовтня 1923 року) [28]. У документі зазначено, що впродовж року відбулося сорок вісім засідань кафедри, на яких заслухали сімдесят дев'ять доповідей<sup>9</sup> з різних питань історії та теорії мистецтва, археології, музеєзнавства, власне історії, архівознавства тощо. Найбільше доповідей – тридцять три – було присвячено історії українського мистецтва. Значно менше дослідників зосередилося на історії російського (чотири доповіді), візантійського й західноєвропейського (по дві доповіді), античного (одна доповідь) мистецтва, теоретичних питаннях мистецтвознавства й проблемах дитячої творчості (по три доповіді), музеєзнавстві й археології (по сім доповідей) [28]. Отже, незважаючи на те, що формально на початковому етапі НДКМ мала лише секцію українського мистецтва, її фахівці та слухачі КАІ не обмежувалися дослідженнями вітчизняних пам'яток.

Історію українського мистецтва впродовж року висвітлювали доповіді «Пам'ятник Румянцева в Києво-Печерській лаврі», «Адам Церникау – будівничий церкви св. Трійці в Чернігові», «Архітектурні пам'ятки Чернігова XVII–XIX ст.» Ф. Ернста, «Чергові завдання дослідження церкви Спаса на Берестові», «Великокнязівські храми Чернігова», «Спаський собор Чернігова», «Борисоглібський собор у Чернігові», «Канівська Георгіївська та Києво-Кирилівська церкви» В. Зуммера, «Садиба Репніних в Яготині та її пам'ятки» Л. Динцеса, «Буковинські церкви» В. Леонтовича, «До бібліографії про Левицького» й «Композиційні мотиви творчості Левицького» В. Язловського, «Про Остерські та Переяславські церкви», «П'ятницька церква» та «Успенський храм в Переяславі» А. Ханникова, «Реконструкція св. Софії Київської»<sup>10</sup> О. Новицького, «Архітектура Бердичева» М. Георгієвського, «Дерев'яна церква в с. Кривому Розі Уманського повіту» Артоболевського, «Борисоглібський собор» і «Великокнязівські будівлі Канева та Переяслава» Якимова, «Символічні ікони Чернігівського музею»

ІСТОРИЯ

Н. Коцюбинської, «Нові печери в Чернігові» М. Новицької, «Вознесенський монастир у Переяславі» М. Вязьмітіної та Н. Коцюбинської, «Замкова церква в м. Ніжині» й «Старі надгробки ніжинського грецького цвинтаря» Л. Линко, «Благовіщенський собор Ст. Яворського в м. Ніжині» й «Ніжинський інститут народної освіти та його збірки» М.(?) Мацнева, «Микільський собор у Ніжині» П. Кульженко, «Ніжинські греки та їх церкви» й «Покровська церква в Переяславі» Р. Гельман(а?)<sup>11</sup>, «До питання про будівничого київського Софійського собору» В. Пархоменка, «Михайлівська церква в Переяславі» В. Єршової<sup>12</sup>, «Деревляне будівництво в Переяславі» Л. Кістяківського, «Іконостаси переяславського Вознесенського монастиря» Бутника<sup>13</sup>.

Результати студіювання російського мистецтва знайшли відображення в доповідях В. Зуммера («Ескізи О. Іванова до запрестольного образу “Воскресіння Христове”» й «Біблійні ескізи Іванова»<sup>14</sup>), Брунова<sup>15</sup> («Покриття московських церков») та Ф. Шміта («Робота Мацулевича про Володимирські рельєфи»<sup>16</sup>). До цієї категорії керівник кафедри зарахував і доповідь Д. Айналова «Аліпій Печерський», яку ми відносимо до української тематики<sup>17</sup>.

Одна з доповідей С. Гілярова була присвячена проблематиці античного мистецтва («Мистецтво Еллади в освітленні [...]»), дві доповіді Ф. Шміта – візантійському мистецтву («Спомин про Жерфаньона»<sup>18</sup> і «Про книгу Вульфа “Geschichte d. Byz. Kunst”»<sup>19</sup>), доповіді Г. Вишеславцева («“Орфей та Еврідіка” Ясоро del Sellaio у Музеї Ханенків»<sup>20</sup>) й В. Язловського («Пам’ятник Іпсіланті роботи Канови в Києві») – творчості західноєвропейських мистців.

Питання дитячої творчості знайшли відображення у двох доповідях Л. Кістяківського («Прозорий будиночок у дитячих малюнках» і «Зародження музею дитячої творчості в Чернігові») та в рецензії М. Новицької на друге видання класичної праці Жоржа Рума «Графічна мова дитини» [73], у якій автор детально відтворив еволюцію дитячого рисунка.

Ф. Шміт виклав своє бачення розвитку музейної справи в доповідях «Соціальний

музей»<sup>21</sup> та «Музейні справи в Києві», а Поспехов поінформував про стан розвитку деяких місцевих музеїв у доповідях «Музей побуту у Чернігові» та «Музей Переяслава».

Питанням теорії мистецтва були присвячені доповіді «Розв’язання проблем образних елементів», «Про книжку Вольценбурга “Бібліографія образного мистецтва”»<sup>22</sup>, «Технологія мистецтва» Ф. Шміта, «Вельфлін<sup>23</sup> як істолкователь мистецтва» В. Язловського, «Про книгу Віппера “Проблема та філософія натюрморту”»<sup>24</sup> С. Гілярова.

Доповіді «Релігія та суспільство трипільської доби» й «Трипільська старовина Полтавського музею» Л. Динцеса, «Археологічні збірки Канева» Криворучка, «Археологічні збірки Переяслава» Л. Линко, «Археологічна старовина Чернігівського музею» та «Археологічні знахідки на берегах Дніпра від Києва до Канева» П. Курінного, «Городища та могили Чернігівської губернії» Н. Венгрженевської порушували археологічну проблематику. Також на засіданнях заслухали доповіді «Революційний плакат» Л. Динцеса, «Пам’яті Анучина»<sup>25</sup> О. Новицького, «Фотографія як мистецтво» Ф. Шміта, «Книжка “Мир искусства в образах поэзии”»<sup>26</sup> Г. Вишеславцева, «Старий Чернігів та Чернігівське княжіння» П. Смирнова, «Чернігів за литовсько-руського періоду» й «Від Києва до Канева»<sup>27</sup> В. Романовського, «Історична топографія Чернігівщини» В. Ляскоронського, «Історія Канева та Переяслава» П. Смирнова й В. Базилевича, «Ст. Яворський і заснований ним монастир у Ніжині» С. Маслова [28]. Очевидно, у звіті Кафедри наведено не повний реєстр доповідей, адже в хронікальній замітці, підготовленій, гадаємо, для журналу «Наше минуле», видання якого мали намір поновити 1923 року, згадується доповідь Ф. Ернста «Реорганізація бувшого Церковно-археологічного музею на Подолі в новий Всеукраїнський музей культурів» [17, арк. 2], а в одній з публікацій – доповіді (лекції) «Заснування Переяслава» В. Пархоменка, «Поховання Т. Шевченка в Каневі» В. Міяковського, «Переяслав після Переяславської ради 1654 року» В. Базилевича, «Пам’ятки мистецтва м. Переяслава XVI–

XIX віків», «Пам'ятки мистецтва м. Ніжина» і «Попередні підсумки екскурсії КАІ до Ніжина» Ф. Ернста, «Про старовину Ніжина та його околиці» О. Грузинського [18].

Як бачимо, значна частина доповідей викладачів і студентів інституту була виголошена за результатами екскурсій і присвячена переважно пам'яткам культової архітектури. Кілька збережених в архіві Ф. Ернста доповідей засвідчують, що слухачі не обмежувалися натурним обстеженням храмів, а ретельно студіювали літературу з обраної теми та церковні літописи, які дозволяли встановити час заснування (будівництва), імена фундаторів, дату та обсяг проведених ремонтних (реставраційних) робіт, віднотувати інші, важливі для історії пам'ятки події. Скажімо, у доповіді про Михайлівський собор у Переяславі В. Єршова й Л. Терпиловська не тільки зазначили, що храм був поновлений полковником Федором Лободою на давніх руїнах 1649 року, але й навели відомості Лаврентіївського літопису про його заснування в 1089 році [25]. Р. Гельман у доповіді про Покровську церкву в Переяславі на підставі церковного літопису, що зберігався в храмі, подав відомості про його будівництво в 1704–1709 роках та імена фундаторів – полковника Івана Мировича та його дружини Пелагеї, додавши, що після смерті полковника та від'їзду з Переяслава його дружини будівництвом опікувалася їхня донька Федора з чоловіком Яковом Лизогубом. На підставі того самого літопису він описав характер проведених у середині XVIII ст. та на початку XIX ст. ремонтних робіт, припустивши, що форма бань храму зазнала трансформації під час останнього ремонту, коли намагалися усунути наслідки пожежі 1809 року [13, арк. 1–2 зв.].

Після екскурсу в історію заснування й поновлення пам'ятки слухачі зазвичай описували конструкцію та план споруди, її декоративне оздоблення, відзначаючи архітектурні особливості. Зокрема, Р. Гельман зауважив нахил західної стіни переяславської Покровської церкви, який студент помітив у ще одному храмі міста – дерев'яній Свято-Преображенській церкві. Жодних власних гіпотез щодо чинників запровадження

цього прийому він не навів, обмежившись згадкою про висловлене В. Щербаківським припущення, ніби в такий спосіб будівничі дерев'яних церков прагнули створити ілюзію більшої висоти споруди [13, арк. 2 зв.].

Наприкінці слухачі перераховували найбільш цікаві твори, що зберігалися в тій чи іншій церкві. Так, В. Єршова й Л. Терпиловська стверджували, що поновлений іконостас Михайлівського собору не становив особливої цінності. Однак при цьому виокремили цікавий живопис його зворотного боку, що, на їхню думку, нагадував фрескове зображення «Страшного суду», а також царські врата з «Лествицею Іакова», типовий для українських церков запрестольний образ «Христа-виноградаря» [25]. У Покровській церкві Р. Гельман особливо увагу звернув на копію ікони «Покрова Богородиці», оригінал якої, за його версією, Т. Кибальчич вивіз з храму наприкінці XIX ст. й подарував великому князю Володимирі Олександровичу [13, арк. 3 зв. – 4]<sup>28</sup>. Позаяк церковний літопис ще 1711 року фіксував наявність цього образу в храмі, Р. Гельман схилився до думки, що його замовником був Іван Мирович. Зважаючи на історію поновлення пам'ятки, він убачав у зображеному на іконі ієрархові не Феофана Прокоповича<sup>29</sup>, а Захарія Корниловича – переяславського єпископа, причетного до відбудови Михайлівського собору<sup>30</sup> [13, арк. 3 зв.–4].

Поряд з лекційними курсами та загальноінститутськими екскурсіями вагоме місце в процесі підготовки істориків мистецтва відводилося спеціальним семінарам, зокрема з українського мистецтва Ф. Ернста й В. Зуммера (після від'їзду 1923 року В. Зуммера до Баку керівником семінару залишився Ф. Ернст), з українського народного мистецтва Д. Щербаківського, зі стилістично-історичного аналізу пам'яток С. Гілярова й А. Дахновича.

Заняття на семінарі з українського мистецтва Ф. Ернста і В. Зуммера були побудовані так, що його учасники щосуботи збиралися на лекцію котрогось із керівників або доповідь спеціально запрошених фахівців, слухачів інституту, а в неділю вирушали на тематичні екскурсії до пам'яток Києва.

ІСТОРИЯ

Упродовж осіннього триместру 1923 року на семінарі відбулися лекції «Житіє Аліпія Печерського як джерело», «Стилістика київського мистецтва», «Мілле й Діль про київські пам'ятки»<sup>31</sup>, «Нові дослідження про перспективу в малярстві (про працю Бакушинського "Лінійна перспектива й реальне сприйняття простору"<sup>32</sup>)» В. Зуммера, «Скульптор І. Мартос», «Кріпосні оркестри на Україні»<sup>33</sup>, «Будинок Киселівського в Києві на Подолі», «Лаврські пам'ятки, знищені духовенством лаври наприкінці ХІХ ст. та полеміка навколо них» Ф. Ернста, «Ритм в народному орнаменті» М. Новицької та Н. Коцюбинської<sup>34</sup>, «Народні українські килими, переважно Полтавської губернії» і «Старовинні козацькі пояси на Україні»<sup>35</sup> Б. Жука, «Ікона Іллінської Богоматері та її срібний кіот-шата» М. (?) Мацнева, «Георгіївська церква в Києві» В. Базилевича, «Експурсійна справа в Москві та Петербурзі» Ульмана, «Браслет у лаврському музеї та його паралелі в рукописах ХІІІ–ХІV ст.» Гущина<sup>36</sup>, «Пам'ятки гончарного мистецтва й гончарі м. Ніжина» і «Гончарні вироби та гончарі м. Ічні Борзенького повіту на Чернігівщині» Є. Спаської, «Руйнівники мистецтва в Києві наприкінці ХІХ ст. (духовенство лаври і знищення давнього малярства у Великій церкві)»<sup>37</sup> Є. Кузьміна, «Розкопки та обміри Спаського собору в Чернігові влітку 1923 року» П. Македонського, «Католицькі костели Києва» Бухаріна, «Триптих гетьмана Івана Самойловича» М. Шиповича<sup>38</sup> [41, арк. 1–1 зв.].

Важливу складовою навчального процесу в КАІ загалом і семінару Ф. Ернста – В. Зуммера зокрема було рецензування нових видань з історії мистецтва, краєзнавства тощо. Так, у розглядуваний період члени семінару заслухали рецензії Н. Коцюбинської на перший путівник по Криму радянського часу<sup>39</sup>, Р. Комарова на книжку В. Нікольського про Збройову палату в Москві [48], М. (?) Мацнева на працю О. Сидорова про російських портретистів ХVІІІ ст.<sup>40</sup> [41, арк. 1–1 зв.].

Щодо екскурсій, то восени 1923 року учасники семінару взяли участь у тематичних екскурсіях до барокових споруд Софійського і Михайлівського Золотоверхого

монастирів, церкви Спаса на Берестові, Києво-Печерської лаври (включно з Троїцькою надбрамною церквою, Микільським монастирем, Економічною брамою, Успенським собором та Великою лаврською дзвіницею, муром, баштами тощо), фортечних споруд та інших пам'яток (т. зв. Великий і Малий Микільські собори, Аскольдова могила, будинок Іпсіланті та ін.), цивільних будівель на Липках (Царський і Кловський палаці, Інститут шляхетних панянок та ін.), пам'ятника Богданові Хмельницькому, а також відвідали відділ «Старий Київ» Першого державного музею та Музей мистецтв ВУАН ім. Б. і В. Ханенків, де вони ознайомилися з «українікою» в збірці закладу [41, арк. 1–1 зв.].

У весняному триместрі 1924 року на семінарі заслухали такі доповіді: «Порцеляна фабрики М. Миклашевського» Бернікер і Пашинської, «Видання художньо-історичного провідника по Києву», «Історичні і національні межі українського мистецтва», «Іконостас б[увшої] університетської церкви, виконаний В. І. Беретті і зруйнований адміністрацією ВІНО<sup>41</sup> в кінці лютого м[ісяця] 1924 р.», «Праця над словником діячів українського мистецтва», «Г. Г. Павлуцький»<sup>42</sup>, «Контракти і контрактний будинок у Києві»<sup>43</sup> Ф. Ернста, «Великокнязівські барельєфи м. Києва» М. Новицької<sup>44</sup>, «Новоодкритий родовий склеп (крипти) роду Лизогубів з муміфікованими погребіннями в м. Седневі біля Чернигова» І. Моргілевського, «Старовинні меблі в київських приватних збірках» О. Гальбурт, «Пам'ятки мистецтва м. Бердичева» М. Георгієвського, «Творчість архітектів В. І. та О. В. Беретті в Києві» П. Альошина<sup>45</sup>, «Скульптор і маляр Мікешин і його твори на українські теми» Л. Мулявки, а також доповіді Т. Аронсон та О. Козлової про старовинні меблі, що зберігалися в київських приватних збірках. Крім того, Л. Лінко прорецензувала розділ мистецтва доісторичної доби, а П. Кульженко – мистецтва Х–ХVІІ ст. у «Начерку історії українського мистецтва» М. Голубця [14], О. Гуцин – працю І. Свенціцького «Галицькі рукописи ХVІ–ХVІІ віків» (1922)<sup>46</sup>, Ф. Ернст – присвячену київській архітектурі книжку Г. Лукомського [40].

Відбулися екскурсії на влаштовану в залі Вищого інституту народної освіти виставку образотворчого мистецтва Спілки робітників мистецтва, до Київської картинної галереї та Першого державного музею, у яких слухачі оглянули меблі XVIII–XIX ст., та екскурсія «Контрактові будівлі в м. Києві й контрактовий ярмарок» під керівництвом Ф. Ернста [41, арк. 2].

Переважна частина лекцій і так званих демонстрацій на семінарі в літньому триместрі 1924 року була пов'язана з екскурсіями до Трипілля (25 травня) й Новгород-Сіверського (17–18 червня (?)), серед них – «Трипілля у князівську добу» В. Пархоменка, «Трипілля у литовсько-польську добу» В. Романовського, «Дрібні нотатки про Трипілля нових часів» В. Базилевича, «Павло Алепський про Трипілля» й «Деревляна Введенська церква по “Древностям України”», «Деревляна Введенська церква в Трипіллі, городище, литовський замок (фундаменти), особливості містечкових будов» Ф. Ернста, «Площадки та знахідки трипільської культури» Л. Динцеса, «Сіверянська колонізація: Новгород-Сіверський у князівську добу» В. Пархоменка, «Новгород-Сіверський (історичні нотатки)» В. Базилевича, «Археологічний нарис Сіверського краю» Н. Полонської-Василенко, «Історичний нарис Новгород-Сіверського» В. Романовського, «Новгород-сіверська та чернігівська друкарні XVII–XVIII ст.» С. Маслова, «Слово о полку Ігоревім» і Новгород-Сіверський» М. Грунського, «Художні пам'ятки Новгород-Сіверського» Ф. Ернста. Одночасно члени семінару під керівництвом Ф. Ернста продовжували вивчати монументальні пам'ятки та музейні колекції Києва: 11 травня відбулася екскурсія київським Подолом (церква Різдва Христового, поштова станція, Набережно-Хрещатицька вулиця, хлібний магазин, бугайовські бані), 17 травня – доповіді «Церква Миколи Доброго на Подолі» Липської та Н. Воронець, «Старовинні меблі Київської картинної галереї і збірки С. Глеваського» О. Гальбурт, 7 червня – доповідь «Монумент князю Володимирі в Києві» Уманської, 14 червня – «М. Ге та його твори у київських музеях (з нагоди 30-ліття з дня смерті, †1.VI.1894)»

А. Іванової-Артюхової, а 10 травня керівник семінару зачитав рецензію на міланське видання книжки Г. Лукомського про київську архітектуру XI–XVIII ст. Крім того, упродовж триместру на семінарі було виголошено доповіді «Музеї та пам'ятки мистецтва м. Таганрога» О. Гущина, «Пам'ятки мистецтва м. Умані» М. Сенячевського, «Українські народні пряники» Л. Динцеса, «Спомини про М. М. Ге»<sup>47</sup> Є. Кузьміна, «Архітектурні пам'ятки Азербайджану»<sup>48</sup> В. Зуммера [41, арк. 6].

Як бачимо, більшість доповідей на семінарі слухачі КАІ присвячували київським пам'яткам або тим архітектурним та іншим артефактам, які вони безпосередньо оглядали під час експедицій. Теми, які Ф. Ерст і В. Зуммер пропонували для самостійного опрацювання членам семінару були присвячені переважно пам'яткам архітектури, малярства, скульптури, гравюри та декоративно-ужиткового мистецтва Києва чи київських колекцій: «Будівельні ритми св. Софії», «Собор Успіння на Подолі», «Михайлівська церква Видубицького монастиря», «Трьохсвятська церква в Києві», «Католицькі костьоли в Києві», «Будівлі XVII–XVIII ст. у Видубицькому монастирі», «Монастирські трапезні в Києві», «Грецький монастир у Києві», «Будівлі архітектора А. Меленського в Києві», «Будівлі архітекторів Беретті в Києві», «Барельєфи великокнязівської доби в Києві», «Надгробок Костянтина Острозького в Лаврі», «Старовинні надгробки київських кладовищ», «Монумент Богдана Хмельницького в Києві», «Монумент князя Володимира в Києві», «Київські євхаристії», «Іконостаси св. Софії в Києві», «Іконостаси рококо в Києві», «Страсні та євхаристійні фрески св. Софії», «Богородичне коло в малому вівтарі св. Софії», «Київські розписи епохи класицизму», «Українці-передвижники», «Проблеми візантійського стилю: Солнцев, Врубель, Васнецов», «Кашельні оздобы київських церков», «Фаянс Межигірської фабрики», «Порцеляна фабрики Миклашевського», «Сучасні виробы межигірської майстерні», «Гравюра на дереві київської школи», «Штихи Григорія Левицького», «Розписні шафи XVIII віку в Києві» [41, арк. 9].

ІСТОРИЯ

Семинар Д. Щербаківського з українського народного мистецтва, як і лекції вченого, відбувався в етнографічному (народного мистецтва) відділі Першого державного музею, принаймні в останні роки існування КАІ [71, арк. 4]. До семінару керівник допускав зазвичай тих слухачів мистецтвознавчого й етнографічного відділів, які прослухали його лекційний курс і здали іспит, тобто були підготовлені до самостійної дослідницької роботи. Щоправда, траплялися й винятки. Наприклад, Є. Спаська, яка вступила в КАІ в останній рік його існування, завдяки своїй наполегливості й оперативності змогла переконати вчителя, що вміє збирати матеріал, добре його відчуває та ілюструє, а також має необхідну дослідникові впертість і завзяття [62, с. 274–276]. У той самий час долучитися до семінару вчений дозволив студентці Київського художнього інституту Л. Левитській, яка найкраще підходила для виконання замальовок пам'яток народного мистецтва.

На підставі недатованого звіту про роботу семінару (вірогідно, в 1923–1924 навчальному році) можемо стверджувати, що Д. Щербаківський прагнув ознайомити студентів з літературою з різних галузей народного мистецтва, навчити самостійно збирати матеріал і науково описувати його, а також привчити їх до самостійного опрацювання накопичених артефактів, тобто до наукового дослідження [71]. Для досягнення необхідного результату він сформував три групи тем, які кожен студент розробляв самостійно. Учений пропонував їм підготувати насамперед огляд історії дослідження якогось із видів народного мистецтва (хатнього будівництва, церковної архітектури, шитва, кераміки, тканини, скла, золотарства, писанкарства тощо) [71, арк. 4]. Реферати, які збереглися в архіві Д. Щербаківського, – «Огляд літератури по українському шитву» М. Мушкет, «Огляд літератури про писанку» С. Шамраїва, «Огляд літератури про українську хату» М. Бойка, «Огляд літератури по деревляному різьбарству» М. Новицької, «Огляд розробки питання про український народний орнамент» К. Ярошевського – засвідчують, що студенти не лише ретель-

но студіювали історіографію питання, але й визначали нагальні завдання майбутніх досліджень [57].

Тематика другої групи доповідей обумовлювалася тими матеріалами, які кожен студент зібрав власноруч, переважно на малій батьківщині під час канікул чи свят<sup>49</sup>. Скажімо, в останній рік роботи КАІ Н. Коцюбинська виголосила доповідь «Одежа селянок в с. Степашках<sup>50</sup> Ушицького повіту на Поділлі», Л. Левитська – «Настінне малювання в хатах с. Соснівки на Чигиринщині», А. Терещенко – «Різьба по дереву в Золотоніському повіті і полтавські назви орнаментів», Волобуєва – «Техніка настінного малювання на Остерщині Чернігівської губернії», Є. Спаська – «Ічнянські гончарі і кахляні печі»<sup>51</sup>. При цьому Д. Щербаківський намагався передати учням власний досвід збирацької діяльності, який називав «збирацько-дослідницьким» методом праці [62, с. 282–283]. Він постійно наголошував, що «збирання є вже дослід», а успішна експедиція – «наполовину пророблена робота» [42, арк. 1]. Цей підхід дозволяв реалізовувати один із засадничих принципів вченого – вивчати твори в середовищі їх побутування. Проте він чітко розрізняв підходи й завдання власне історика, етнографа чи історика мистецтва, що унаочнює усвідомлення ним специфіки кожної галузі науки [42, арк. 8].

Напередодні канікул чи свят, коли студенти КАІ вирушали в експедиції або проводили стаціонарні дослідження у себе на батьківщині, Д. Щербаківський присвячував кілька лекцій методам збирацької роботи [62, с. 276]. Він наголошував, що дослідник мусить бути добрим психологом, дипломатом і уважним слухачем, аби зуміти розпитати власників речей чи майстрів про нюанси роботи. Під час експедицій радив не покладатися на пам'ять і одразу занотувати зібрані відомості, застерігав від пізнішого виправлення польових записів. Звісно, дослідник мистецтва не міг обмежитися вербальними відомостями, тому Д. Щербаківський зазначав: «Тут же, на місці, треба вміти все зафіксувати, і не лише записати якнайповніше усі назви, усі вирази, а ще краще – замальовувати чи зафотографувати

усе <...>. Неодмінно треба привезти до музею з собою ще й “язика” – точно паспортовані речі, такі потрібні для сучасних музейних збірок <...>» [62, с. 282]. Також учений наполягав на тому, що збирати потрібно за певним планом, вибірково й розумно, ґрунтовно підготувавшись до експедиції. Лише під час воєн чи інших катаклізмів музейник, як пожежник, мусив рятувати все, що гинуло перед його очима [62, с. 280].

Третя група тем була пов’язана з дослідженням ритміки орнаментики. Зважаючи на недостатню розробленість суто мистецтвознавчої методології, Д. Щербаківський надавав їй особливе значення, доручивши в 1923–1924 навчальному році М. Новицькій і Н. Коцюбинській підготувати доповідь «Ритм в орнаменті (за методами студій над ритмом в музиці й поезії)». Також М. Новицька виступила з доповіддю «Ритми на орнаментах божниці», А. Терещенко – «Орнамент українських ярем і його ритміка», Скрипченко – «Еволюція головних форм української кераміки (посуд)» [71, арк. 4 зв.]

Деякі дослідники безпідставно стверджують, ніби великі групи студентів КАІ (по двадцять-п’ятдесят чоловік) на чолі з Д. Щербаківським у 1920-х роках регулярно здійснювали екскурсії на Київщину, Полтавщину, Волинь, Полісся [58, с. 117]. Насправді про регулярні тривалі поїздки, та ще й у віддалені від Києва регіони, у той час можна було хіба що мріяти. Наразі відомо лише про одну колективну поїздку, що відбулася влітку 1924 року [16]. 5 червня Д. Щербаківський разом з вихованцями виїздив до містечка Борисполя поблизу Києва, аби наочно продемонструвати методи експедиційної роботи. Хоча подорож тривала всього один день, вона залишила в слухачів незабутні враження. Як засвідчують підготовлені її учасниками семінарські доповіді, зокрема «Бориспільські цехи» М. Тарасенка, «Живопис м. Борисполя» М. Вязьмітіної, «Писанки» П. Кульженко, «Записи з матеріального побуту. (Огонь, його добування та уживання. Приладдя до вибійки)» і «Чоловічі та жіночі одяги, покриття голови, взуття та прикраси» Н. Заглади, «Єврейське кладовище в Бо-

рисполі» М. Вязьмітіної та М. Новицької, «Церкви м. Борисполя» П. Кульженко та М. Вязьмітіної, «Різьба по дереву» А. Терещенка й студента Київського архітектурного інституту А. Гвоздецького, об’єктом їхньої уваги стали пам’ятки і матеріальної, і духовної культури, які вони намагалися максимально повно описати, а також замалювати [16].

Якщо Д. Щербаківський в основному орієнтував учасників своїх семінарів на студювання пам’яток з колекції Першого державного музею (з 1924 року – Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка), у якому завідував історичним і етнографічним відділами, то для членів семінару зі стилістично-історичного аналізу пам’яток (керівники – С. Гіляров і А. Дахнович) важливою речовою базою став Музей мистецтв ім. Б. і В. Ханенків ВУАН. Саме в його залах студенти, а також деякі викладачі КАІ та інші особи виголошували доповіді за результатами дослідження окремих пам’яток чи груп експонатів закладу. Скажімо, композитор і музичний критик М. Шипович, крім доповіді про так званий «Деїсус» Івана Самойловича, у Музеї мистецтв виголосив три доповіді, присвячені пам’яткам давньоруського станкового малярства, точніше, новгородської школи іконопису<sup>52</sup>. Студент В. Богословський досліджував стиль новгородських ікон і поясні бронзові бляхи кабанського типу з музейних вітрин, Є. Спаська – кахльову грубу російської роботи XVIII ст. у приміщенні бібліотеки музею<sup>53</sup>, Мамишева – копію «Мадонни дель Магніфікат» Сандро Ботічеллі та алегоричну композицію школи Тиціана, Уманська – композицію «Орфей і Еврідіка» майстра флорентійської школи Якопо дель Селлайо, П. Македонський – італійські кессоне, П. Кульженко – рельєфні образи мадонн доби Ренесансу, Н. Венгрженовська – античну теракоту, випускник Інституту Л. Динцес – скитське золото, а Ф. Ернст – портрет О. Дмитрієва-Мамонова роботи Д. Левицького. Як зазначав С. Гіляров, чимало студентських робіт були виконані на досить високому рівні й заслуговували на публікацію в музейному збірнику, який тоді сподівалися започаткувати [27, с. 21].

## ІСТОРИЯ

1924 рік став поворотним у долі НДКМ. У травні її очільник і ректор КАІ Ф. Шміт, зрікшись більшості посад у Києві, виїхав до Москви, де став завідувачем відділу велико-князівських старожитностей Історичного музею, членом Науково-дослідного інституту мистецтвознавства й археології Російської асоціації науково-дослідних інститутів суспільних наук, професором Першого московського державного університету та ін. Остаточно діяльність у Києві науковець згорнув наприкінці 1924 року у зв'язку з призначенням його директором Державного інституту історії мистецтв у Ленінграді [2, с. 68–70; 68, с. 81–82]. Слідом за наставником до Північної Пальмири подалася низка вихованців КАІ.

У серпні 1924 року Київський губернський відділ народної освіти заклав КАІ, кваліфікувавши його діяльність як спробу реставрувати тип старого університету. Відчайдушні намагання професорів реформувати заклад чи поновити його діяльність у статусі Вищих археологічних курсів при Всеукраїнському археологічному комітеті, Вищому інституті народної освіти чи Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка успіху не мали. Проте реструктуризована новим керівником – О. Новицьким – НДКМ все ж знайшла можливість продовжити підготовку молодшої генерації фахівців завдяки інституту аспірантури, а згадані викладачі та керівники семінарів КАІ невдовзі стали її дійсними членами й керівниками аспірантських семінарів.

Аналіз початкового етапу діяльності НДКМ (1922–1924) переконує, що поза індивідуальними зацікавленнями своїх членів і співробітників та співпрацею з Комісією дослідження дитячої творчості ВУАН, інституція зосередилася на забезпеченні навчального процесу в КАІ. Крім низки загальних і вузькоспеціальних курсів, важливу роль у навчальному процесі на мистецтвознавчому відділі цього закладу відігравали науково-дослідні екскурсії (експедиції) та спеціальні семінари, зокрема з українського мистецтва (керівники – Ф. Ернст і В. Зуммер), українського народного мистецтва (керівник – Д. Щербаківський), стилістично-історичного аналізу пам'яток (керівники –

С. Гіляров і А. Дахнович). Основну увагу керівники екскурсій і семінарів приділяли формуванню у слухачів навичок безпосереднього (натурного) дослідження речового матеріалу (насамперед пам'яток архітектури Києва, Чернігова, Канева, Переяслава та Ніжина, станкових творів мистецтва, головню українського, з музейних колекцій і храмів, різних видів народного мистецтва в ареалі їх побутування), а також роботі з літературними джерелами, пошуку архівних і фіксації усних джерел. Перспектива дослідження початкового етапу діяльності кафедри пов'язана з подальшим виявленням і введенням у науковий обіг архівних матеріалів, насамперед текстів доповідей, виголошених на засіданнях установи.

## Примітки

<sup>1</sup> Російська дослідниця хоч і відзначила, що Ф. Шміт з липня 1922 року керував розглядуваною установою, помилково назвала її Кафедрою мистецтвознавства Науково-дослідного інституту мистецтвознавства [68, с. 75].

<sup>2</sup> Нам уже доводилося вказувати досліднику на безпідставність ототожнення академічних кафедр з НДКМ, зокрема на конференції «Федір Ернст і пам'яток охорона справа в Україні» (24–25 листопада 2011 року), на якій він виголосив доповідь «Федір Ернст і Київська кафедра мистецтвознавства». О. Бонь у підготовленій на основі доповіді статті, хоча й наголосив на окремішності академічної Кафедри українського мистецтва та НДКМ, у викладі матеріалу часто плутає ці установи [7].

<sup>3</sup> Безпосередніми дослідженнями за відповідними напрямками у ВУАН займалися співробітники таких установ, як кабінети, музеї, секції, комітети.

<sup>4</sup> Під час організації мережі науково-дослідних кафедр Наркомат освіти УСРР порушив питання про узгодження роботи ВУАН зі створюваними установами і навіть намагався передати відповідні академічні структури до складу кафедр, що спонукало Спільне зібрання ВУАН звернутися до уряду із заявою-протестом [32, с. 16–17].

<sup>5</sup> Про діяльність Кабінету дослідження дитячої творчості ВУАН детальніше див. статтю І. Ходак [67].

<sup>6</sup> Про історію цього закладу детальніше див. розвідки Л. Константінеску та І. Матяш [34; 43].

<sup>7</sup> У нотатках Ф. Ернста викладачем курсу «Антропологія» вказаний не П. Тутковський, а М. Туницький [22, арк. 8].

<sup>8</sup> Цей звіт нещодавно було опубліковано, на жаль, без відповідних коментарів, які б мали розкрити згадані в ньому персоналії [64].

<sup>9</sup> У звіті навели назви лише сімдесяти семи доповідей.

<sup>10</sup> Над цією темою О. Новицький працював наступні десять років, але політична ситуація стала на заваді виданню монографічного дослідження. Єдиною публікацією академіка залишилася стаття в першому томі «Записок Всеукраїнського археологічного комітету» [48].

<sup>11</sup> Рукописи обох доповідей Р. Гельман(а?) збереглися в архіві Ф. Ернста [12; 13].

<sup>12</sup> В архіві Ф. Ернста зберігся рукопис доповіді «Михайловський собор», авторство якої належить В. Єршовій і Л. Терпиловській [25].

<sup>13</sup> Автором доповіді, очевидно, був слухач КАІ Борис Степанович Бутник-Сіверський (3/16.03.1901–5.11.1983).

<sup>14</sup> Тези однієї із цих доповідей збереглися серед матеріалів Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка [30]. В. Зуммер звернувся до творчості О. Іванова ще в студентські роки. Під час навчання в Київському університеті він виїздив до Москви, де на матеріалах Румянцівського музею дослідив зв'язки так званих біблійних ескізів художника з книгою німецького філософа й релігієзнавця Давида Фрідриха Штрауса «Життя Ісуса Христа в критичній обробці». Його розвідку опублікував київський журнал «Искусство в Южной России» [29], по тому вона вийшла окремим виданням, а 1924 року в Азербайджанському університеті (Баку) автор захистив дисертацію «Ал. Иванов, материалы и исследования» [35, с. 41]. Попри те, що після переїзду до Баку дослідник зосередився на сходознавчій проблематиці, до творчості О. Іванова він звертався впродовж усього життя, залишивши низку публікацій у наукових збірниках, журналах, газетах.

<sup>15</sup> Очевидно, ідеться про відомого російського історика архітектури, доктора мистецтвознавства Миколу Івановича (Николая Ивановича) Брунова (13/25.11.1898 – 25.11.1971), який на час виголошення доповіді, щойно закінчивши відділення історії мистецтва історико-філологічного факультету Московського університету й здавши магістерський іспит, обіймав посаду наукового співробітника Інституту археології та мистецтвознавства Російської асоціації науково-дослідних інститутів суспільних наук.

<sup>16</sup> Ф. Шміт, напевно, рецензував розвідку російського мистецтвознавця, доктора мистецтвознавства, члена-кореспондента Академії наук Грузинської РСР Леоніда (Леонида) Антоновича Мацулевича (7.11.1886 – 22.05.1959), що з'явилася 1922 року [44].

<sup>17</sup> На цю невідповідність у звіті свого часу вказав Д. Щербаківський [70, арк. 2].

<sup>18</sup> Доповідь, напевно, була присвячена французькому вченому-єзуїту П'єру Гійому де Жерфаньону (G. de Jerphanion), якому, зокрема, належить відкриття 1907 року печерних церков Каппадокії та авторство багатотомної праці «Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce» («Нова провінція візантійського мистецтва. Печерні церкви Каппадокії»), що виходила в світ у Парижі впродовж 1925–1942 років.

<sup>19</sup> Можливо, у доповіді розглядалася праця історика й теоретика мистецтва, зберігача Музею кайзера

Фрідриха в Берліні Оскара (Костянтина) Вульфа (Oscar Wulff) (1864–1946) «Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmalern: eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I Jahrtausend».

<sup>20</sup> Доповідь збереглася серед матеріалів Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка [9].

<sup>21</sup> Рукопис Ф. Шміта «Про соціальний музей» зберігається в архіві Інституту історії матеріальної культури Російської академії наук [63, с. 300].

<sup>22</sup> Два випуски укладеної петроградським бібліографом Оскаром Вольценбургом (4.03.1886 – 19.01.1871) російськомовної бібліографії образотворчого мистецтва побачили світ 1923 року [11].

<sup>23</sup> Генріх Вельфлін (Heinrich Wölfflin) (21.06.1864 – 19.07.1945) – швейцарський письменник, історик, мистецтвознавець, автор класичних праць «Ренесанс і Бароко» (1888), «Класичне мистецтво» (1899), «Основні поняття історії мистецтва» (1915) та ін.

<sup>24</sup> Насправді розглядувана праця Б. Віппера мала дещо іншу назву [8].

<sup>25</sup> З часу заснування КАІ російський географ, антрополог, етнограф, археолог, музеєзнавець Дмитро Миколайович (Дмитрий Николаевич) Анучин (27.08/8.09.1843 – 4.06.1923) був його почесним членом [34, с. 111].

<sup>26</sup> Рукопис рецензії Г. Вишеславцева на укладену Є. Боричевським книжку «Мир искусств в образах поэзии: архитектура, скульптура, живопись, танец, музыка» (М., 1922) зберігся серед матеріалів Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка [10].

<sup>27</sup> Ф. Ернст назвав авторами цієї доповіді В. Лякоронського й В. Романовського [18, с. 282].

<sup>28</sup> Дослідники XIX ст., зокрема О. Лазаревський, стверджували, що оригінал ікони був піднесений 1886 року преосвященним Іоанном великому князю Миколі Миколайовичу [39, с. 455].

<sup>29</sup> Переказ про зображення на іконі Петра I, Катерини I, гетьмана Мазепи й Феофана Прокоповича зафіксував А. Терещенко в середині XIX ст. [66, с. 1022].

<sup>30</sup> Дискусія про час постання ікони та зображених на ній осіб триває донині як серед мистецтвознавців, так і власне істориків. Скажімо, останнім часом С. Плохій (дослідник виходив із беззаперечності ідентифікації царя та цариці з Петром I та Катериною I, зображення яких могло постати в 1712–1725 роках) висловив припущення, що ікону замовив генеральний хорунжий Іван Суліма, який з 1716 до 1721 року одночасно був наказним полковником у Переяславі [52].

<sup>31</sup> У доповіді йшлося про знаних французьких візантологів Габрієля Мілле (Gabriel Millet) (1867–1952) і Шарля Діля (Charles Diehl) (1859–1944).

<sup>32</sup> Рецензована стаття відомого російського мистецтвознавця, теоретика й практика естетичного виховання, музейника, дослідника психології творчості Анатолія Васильовича Бакушинського (Анатолія Васильевича Бакушинского) (28.04.1883 – 9.01.1939), який на час її написання працював у Цвєтковській галереї в Москві, мала трохи іншу назву [3].

<sup>33</sup> Згаданий проблематиці Ф. Ернст присвятив дві статті [20; 24].

## ІСТОРИЯ

<sup>34</sup> Про доповіді М. Новицької див. статтю Н. Студенець [65, с. 104].

<sup>35</sup> Борис Касьянович Жук (13.05.1878–22.11.1960), у колекції якого зберігалися козацькі пояси, згодом опублікував статтю з означеного питання [26].

<sup>36</sup> Автором доповіді, напевно, був слухач КАІ, у майбутньому – доктор мистецтвознавства, професор, організатор і декан факультету історії та теорії мистецтва Ленінградської академії мистецтв Олександр Сергійович Гушин (23.11.1902 – 4.11.1950), який продовжував розробляти проблематику декоративно-ужиткового мистецтва Давньої Русі в наступні роки, присвятивши їй, зокрема, дисертацію «Давньоруський звириний стиль» (1928) та одну з монографій [15].

<sup>37</sup> Є. Кузьмін опублікував кілька статей з цього питання ще на початку ХХ ст. [37; 36].

<sup>38</sup> Доповідь М. Шиповича збереглася серед матеріалів Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка [69].

<sup>39</sup> Одним з ініціаторів і авторів цього путівника [55] був рідний брат Ф. Ернста – співробітник Центрального музею Тавриди, секретар Таврійського товариства історії, археології та етнографії Микола Ернст (5.10.1889 – 20.03.1956).

<sup>40</sup> Ідеться про книжку відомого радянського мистецтвознавця, бібліофіла, члена-кореспондента Академії наук СРСР (1946), агента КГБ на прізвисько «Старий» Олексія Олексійовича (Алексея Алексеевича) Сидорова (1/13.06.1891 – 30.06.1978) [59].

<sup>41</sup> Вищий інститут народної освіти.

<sup>42</sup> В архіві вченого зберігся розширений варіант [21] опублікованого некрологу Г. Павлуцького – його вчителя та одного із засновників КАІ [72].

<sup>43</sup> Одночасно Ф. Ернст опублікував однойменну книжку [19].

<sup>44</sup> Дослідження М. Новицької було опубліковано вже по її смерті, та й то за кордоном [65, с. 104].

<sup>45</sup> Статтю про творчість В. і О. Беретті тодішній Київський губернський архітектор і професор Київського архітектурного інституту Павло Федотович Альошин (16/28.02.1881 – 6.10.1961) опублікував майже через півтора десятиліття [1].

<sup>46</sup> Очевидно, ідеться про статтю І. Свенціцького «Прикраси рукописів Галицької України XVI-ого віку» [31].

<sup>47</sup> Спогади про художника Є. Кузьмін опублікував 1914 року [38].

<sup>48</sup> Про публікації В. Зуммера з проблематики мистецтва ісламу загалом і Азербайджану зокрема детальніше див. у монографії Ю. Кочубея і Е. Циганкової [35].

<sup>49</sup> Д. Щербаківський також залучав слухачів до вивчення музейних колекцій, зокрема, вони підготували кілька доповідей за матеріалами виставки українських килимів, організованої вченим у київському музеї 1924 року, серед них – «Композиція українських килимів» Н. Чекіна та «Ритміка орнаменту полтавських килимів» Е. Ізюміна [57].

<sup>50</sup> Можливо, ідеться про село Степанки Ушицького повіту Подільської губернії (нині Мурованокуріловецького району Вінницької області) або село Сте-

пашки Гайсинського повіту Подільської губернії (нині Гайсинського району Вінницької області).

<sup>51</sup> Згодом Є. Спаська підготувала цілий цикл статей (етюдів) про чернігівське гончарство, а згадана доповідь з роками трансформувалася в аспірантську роботу [60]. До цієї групи також можна зарахувати доповіді Є. Спаської за результатами подорожі до Ніжина на Різдво 1923 року та «Жіноча одіж с. Красносілки на Черкащині» Л. Мулявки [57].

<sup>52</sup> З відгуку на одну з доповідей М. Шиповича, що зберігся серед матеріалів Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка, відомо, що вона була присвячена двом іконам новгородського письма XVI ст., напевно, образам «Святі князі Давид, Костянтин та Федор» та «Святі Михаїл Чернігівський, Симеон та Федор».

<sup>53</sup> Один примірник датованої 24 травня 1925 року розвідки Є. Спаська передала в бібліотеку Музею мистецтв ВУАН [61], а другий – надіслала до Музею етнографії народів СРСР в Ленінграді, у якому зберігалась аналогічна піч.

## Джерела та література

1. *Альошин П.* Батько і син Беретті. (З архітектурної спадщини) / П. Альошин // Архітектура Радянської України. – 1938. – № 3. – С. 39–50.
2. *Афанасьев В. А.* Федор Иванович Шмит / В. А. Афанасьев. – К.: Наукова думка, 1992. – 216 с.: ил.
3. *Бакушинский А.* Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства / А. Бакушинский // Искусство. – 1923. – Т. 1. – С. 213–261.
4. *Білокінь С.* В обороні української спадщини: історик мистецтва Федір Ернст / Сергій Білокінь. – К., 2006. – 355 с.
5. *Богдашина О. М.* Науково-дослідний інститут історії української культури імені академіка Д. Багалія / О. М. Богдашина, О. В. Юркова // Енциклопедія історії України. – К.: Наукова думка, 2010. – Т. 7: Мл – О. – С. 225–226.
6. *Бонь О. І.* Олекса Петрович Новицький / Бонь О. І. // Зневажена Клію: зб. – К., 2005. – С. 359–389.
7. *Бонь О.* Федір Ернст та його діяльність у наукових мистецтвознавчих осередках у 1920–1930 роках / Олександр Бонь // Краєзнавство. – К., 2012. – № 3. – С. 161–169.
8. *Виппер Б.* Проблема и развитие натюрморта. (Жизнь вещей) / Б. Виппер. – Казань: Молодые силы, 1922. – [1], 168 с., 10 с. ил. – (Вопросы искусства).
9. *Вишеславцев Г.* «Орфей и Эвредика», итальянская картина XV в. в собр[ании] Ханенко». Доповідь. 1923 рік. – Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – АНФРФ ІМФЕ), ф. 43, спр. 330, арк. 1–8.
10. *Вишеславцев Г.* Рецензія на книжку «Мир искусств в образах поэзии: архитектура, скульптура, живопись, танец, музыка» (М., 1922). 1923 рік. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 43, спр. 331, арк. 1–6.
11. *Вольценбург О. Э.* Библиография изобразительного искусства: указатель литературы на русском

ІРИНА ХОДАК. НАУКОВО-ДОСЛІДНА КАФЕДРА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА...

- язьке по вопросам теории, истории и практики изобразительных искусств: архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства / О. Э. Вольценбург. – Пб. : Книжный угол, 1923. – Ч. 1 : Отдельные издания. – Вып. 1 : Общая теория искусства. – 87 с.; Вып. 2 : Общая история искусства. Археология искусства. – 187 с.
12. *Гельман Р. Б.* Грецькі церкви м. Ніжина. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 226, арк. 1–2 зв.
13. *Гельман Р. Б.* «Доклад о Покровской церкви г. Переяслава». 9 серпня 1923 року. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 225, арк. 1–4 зв.
14. *Голубець М.* Начерк історії українського мистецтва / Микола Голубець. – Л. : Накладом фонду «Учітеся, Брати мої», 1922. – Ч. 1. – VIII, 262 с. : іл.
15. *Гущин А. С.* Памятники художественного ремесла Древней Руси X–XIII вв. / А. С. Гущин. – [Moscou ; Leningrad] : Гос. соц.-эконом. изд., Ленинград. отд., 1936. – 82, [5] с., 34 л. ил.
16. Екскурсія КАІ до Борисполя. 1924 рік. – Науковий архів Інституту археології НАН України (далі – НА ІА НАНУ), ф. 9, спр. 79, 53 арк, 54 мал.
17. *Ернст Ф.* Дослідча кафедра мистецтвознавства. Хронікальна замітка. 1923 рік. – Інститут рукопису Національної бібліотеки ім. В. Вернадського НАН України (далі – ІР НБУВ), ф. X, спр. 18970, арк. 1–2.
18. *Ернст Ф.* Експедиції для студіювання української старовини / Ф. Ернст // Червоний шлях. – 1923. – № 8 (Листопад). – С. 282–284.
19. *Ернст Ф.* Контракти та контрактний будинок у Києві. 1798–1923 : культурно-історичний етюд / Федір Ернст. – К. : Друк. ВУАН, 1923. – 96, IV с. : іл.
20. *Ернст Ф.* Кріпацькі капели на Україні / Ф. Ернст // Музика. – 1924. – Чис. 1–3. – С. 33–38.
21. *Ернст Ф.* Некролог Г. Павлуцького. 1923 рік. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 272, арк. 1–4.
22. *Ернст Ф.* Перелік курсів Київського археологічного інституту. 1922–1923 роки. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 326, арк. 8–8 зв.
23. *Ернст Ф.* Студіювання пам'яток м. Чернигова / Ф. Ернст // Червоний шлях. – 1923. – № 6–7 (Вересень – Жовтень). – С. 228–230.
24. *Ернст Ф.* Ще про кріпацькі капели на Україні / Ф. Ернст // Музика. – 1924. – Чис. 4–6. – С. 48–49.
25. *Єршова В., Терпиловська Л.* «Михайловская церков [в Переяславе]». Доповідь. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 274, арк. 1–2 зв.
26. *Жук Б.* Пояси східного походження на Україні / Б. Жук // Записки Всеукраїнського археологічного комітету. – К., 1930. – Т. 1. – С. 287–300.
27. Звідомлення Української академії наук у Києві за 1924 рік. – У Києві : 3 друк. УАН, 1925. – 93 с.
28. Звіт про діяльність НДКМ з 1 жовтня 1922 до 1 жовтня 1923 року. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 224, арк. без паг. – 21 зв.
29. *Зуммер В.* Система библейских композиций А. А. Иванова. Анализ 13-ти сложных сюжетных циклов / Вс. Зуммер // Искусство в Южной России. – 1914. – № 7–12. – С. I–XXXVII, I–XXIV, 1–111.
30. *Зуммер В.* «Эскиз „Воскресения Христова“ Ал. Иванова». Тези доповіді. 30 січня 1923 року. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 43, спр. 328, арк. 1–2.
31. Іларіон Свенціцький : бібліограф. покажчик / [уклад. Л. Панів]. – Л. : [б. в.] 2008. – Вид. 2-е, доп., розшир. – 677 с. : іл. – (Українська бібліографія, Нова серія ; чис. 27).
32. Історія Національної академії наук України. 1918–1933 : науково-довідковий апарат / [редкол. : О. С. Онищенко (відп. ред.) ; упоряд. : О. О. Колобов, В. А. Кучмаренко, О. Г. Луговський та ін.]. – К. : НБУВ, 2002. – 448 с. – (Джерела з історії науки в Україні).
33. Каталог картин / Музей мистецтв Всеукр. акад. наук ; склав С. О. Гіляров. – К. : ВУАН, 1931. – XVI, 72, [2] с., XLVIII табл.
34. *Константинеску Л.* Традиційна археографія в курсах Київського археологічного інституту : інформативне повідомлення / Людмила Константинеску // Матеріали ювілейної конференції, присвяченої 150-річчю Київської археографічної комісії, Київ, Седнів, 18–21 жовтня 1993 р. – К., 1997. – С. 103–122.
35. *Кочубей Ю. М.* Орієнтальне мистецтвознавство в Україні в 20–30 рр. XX ст. В. М. Зуммер (1885–1970) / Кочубей Ю. М., Циганкова Е. Г. – К. : [Стилос], 2005. – 316 с. – (Серія «Наукова спадщина сходознавців»).
36. *Кузьмин Е.* Еще о памятниках старинного искусства в Киево-Печерской лавре / Е. М. Кузьмин // Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность». – 1901. – № 11–12 (Март). – С. 184–192.
37. *Кузьмин Е.* Несколько соображений по поводу уничтоженных и уцелевших памятников старины в Киево-Печерской лавре / М. Е. Кузьмин // Искусство и художественная промышленность. – 1900. – № 17 (Февраль). – С. 223–240.
38. *Кузьмін Є.* Микола Ге : спогади в 20 роковини з дня смерті / Євг. Кузьмін // Сяйво. – 1914. – Чис. 5–6. – С. 148–150.
39. *Лазаревский А.* Заметки о портретах Мазепы. (К рисунку) / А. Л. // Киевская старина. – 1899. – № 3 (Март). – С. 453–462.
40. *Лукомский Г. К.* Киев : церковная архитектура XI–XIX века, византийское зодчество, украинское барокко / Г. К. Лукомский. – Мюнхен : Орхис, 1923. – 54 с, 123 с. іл., [6] с. – (Красивые города и местности Востока ; т. 1).
41. Матеріали педагогічної роботи Ф. Ернста в галузі історії мистецтва (плани, завдання, звіти, заяви, замітки). 1923–1933 роки. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 13, 36 арк.
42. Матеріали семінару з українського народного мистецтва Д. Щербаківського. 1926 рік. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 43, спр. 315, 31 арк.
43. *Матяш І.* Перший український осередок фахової підготовки архівістів : до 80-ліття Київського археологічного інституту / Ірина Матяш // Київська старовина. – 1998. – № 6. – С. 53–73.
44. *Мацулевич Л. А.* Хронология рельефов Дмитровского собора во Владимире Залесском / Л. А. Мацулевич // Ежегодник Российского института истории искусств. – Пг., 1922. – Т. 1. – Вып. 2. – С. 253–299.
45. Наукові записки : орган Київських науково-дослідних кафедр. – К. : Друк. ВУАН, 1923. – Т. 1. – II, 168 с.

ІСТОРИЯ

46. Науково-дослідча кафедра мистецтвознавства // Наукові установи та організації УСРР. – Харків : [б. в.] 1930. – С. 258.
47. *Нестуля О.* Понад усе ставив істину (Ф. І. Шміт) / О. О. Нестуля // Репресоване краєзнавство (20–30-і роки). – К. : Рідний край ; Хмельницьк. ред.-вид. відділ, 1991. – С. 37–55.
48. *Никольский В.* Музей декоративного искусства : Оружейная палата / Виктор Никольский. – Пг. ; М. : Гос. изд-во, 1923. – 32, [1] с., [5] л. ил. – (Искусство / ред. П. П. Муратов).
49. *Новицький О.* Звіт про діяльність Катедри мистецтвознавства в Києві з початку її існування. – ІР НБУВ, ф. 279, спр. 868, 9 арк.
50. *Новицький О.* Короткий огляд роботи Науково-дослідчої катедри мистецтвознавства за весь час її існування. [1927]. – ІР НБУВ, ф. 279, спр. 867, 7 арк.
51. *Новицький О.* Спроби реконструкції Київської Софії / О. Новицький // Записки Всеукраїнського археологічного комітету. – К., 1930. – Т. 1. – С. 247–260.
52. *Плохий С.* Переяславська Покрова / Сергій Плохий // Україна : культурна спадщина, національна свідомість, державність. – К., 2006–2007. – Вип. 15. – С. 384–391.
53. *Побожій С. І.* Харківська секція кафедри мистецтвознавства : з історії мистецтвознавчих осередків України 20–30-х років / С. І. Побожій // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. – К., 1994. – Вип. 1. – С. 118–124.
54. Положение о научно-исследовательских кафедрах УССР // Наука на Украине. – 1922. – № 1. – С. 111–116.
55. Путеводитель по Крыму. Симферополь – Бахчисарай – Севастополь – Южный берег / под ред. А. И. Маркевича, А. И. Полканова, Н. Л. Эрнста. – Симферополь : 1-я гос. тип. Крымполиграфтреста, 1923. – IV, 100 с., 2 л. ил., карта.
56. Реферати слухачів КАІ М. Мушкет, С. Шамраїва, М. Бойко(а?), М. Новицької, К. Ярошевського з оглядом історії дослідження видів народного мистецтва. 1923 рік. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 135, 15, 18, 11, 30 арк.
57. Реферати та щоденники подорожей слухачів КАІ та Київського архітектурного інституту Н. Чекіна, Е. Ізюміна, Е. Спаської, Л. Мулявки, М. Торчинського, Г. Вишневського та ін. 1923–1924 роки. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 136, 14, 13, 17, 5, 4, 7 арк.
58. *Сержант Л.* Педагогічна діяльність Данила Щербаківського / Людмила Сержант // Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ століття : зб. наук. пр. / за ред. М. Р. Селівачова. – К. : Златограф, 2004. – С. 113–118.
59. *Сидоров А. А.* Русские портретисты XVIII века / А. А. Сидоров. – Пг. ; М. : Гос. изд-во, 1923. – 41 с., 5 с. ил. – (Искусство / под ред. П. П. Муратова ; вып. 15).
60. *Спаська Є.* Ганчарські кахлі Чернігівщини XVIII–XIX ст. : 4-й етюд з циклу «Чернігівське ганчарство» / Євг. Спаська. – Київ. краєвий с.-г. музей та ППП виставка, 1928. – 30, [4] с., 5 арк. іл.
61. *Спаська Є.* «Изразцовая печь в библиотеке музея Ханенко в Киеве». Стаття. 24 травня 1925 року. – Науковий архів Музею мистецтв ім. Б. І. В. Ханенків, оп. 1, од. зб. 46, спр. 26, 59 арк.
62. *Спаська Є.* Спогади про мого найсуворішого вчителя Данила Щербаківського / Євгенія Спаська ; публ. С. Білоконя // Україна. Наука і культура : щорічник. – К., 1990. – Вип. 24. – С. 272–286.
63. Список печатных работ Федора Ивановича Шмита (1877–1941) / сост. П. Ф. Шмит // Византийский временник. – 1976. – Т. 37. – С. 297–299.
64. *Сторчай О.* Практика мистецтвознавчих екскурсій у Київському археологічному інституті в 1920-х рр. : публікація документа / Оксана Сторчай // Мистецтвознавство України. – К., 2012. – Вип. 12. – С. 313–322.
65. *Студенець Н.* Марія Новицька : життєвий шлях і наукова діяльність : до 110-річчя з дня народження / Наталя Студенець // Студії мистецтвознавчі. – 2005. – Чис. 3. – С. 103–114.
66. *Терещенко А.* Малороссийское предание об образе Покрова Божией Матери и падении гетмана Мазепы пред Покровской церковью в Переяславе / А. Терещенко // Русский архив. – 1865. – Вып. 9. – С. 1120–1124.
67. *Ходак І.* Кафедра всесвітнього мистецтва Всеукраїнської академії наук: інституції, персоналії, основні напрями досліджень / Ірина Ходак // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2014. – № 4–5. – С. 115–122.
68. *Чистотинова С.* Федор Иванович Шмит / С. Чистотинова. – М. : Дело, 1994. – 205 с. – (Забутые страницы культуры ; вып. 1).
69. *Шипович М. А.* «Украинский триптих “Деисус”, собр. Б. И. Ханенко в Киеве». Попереднє повідомлення на НДКМ. 19 грудня 1923 року. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 43, спр. 329, арк. 1–2 зв.
70. *Щербаківський Д.* Відзив про звіт діяльності дослідчої кафедри мистецтвознавства за 1922–1923 роки (з 1 жовтня до 1 жовтня). Чернетка. 1923 рік. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 224, арк. 1–7.
71. *Щербаківський Д.* Звіт про роботу семінару з українського народного мистецтва в 1923–1924 навчальному році. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 179, арк. 4–5.
72. *Эрнст Ф.* Григорий Григорьевич Павлуцкий : [некролог] / Ф. Эрнст // Среди коллекционеров. – 1924. – Май – июнь. – С. 58–59.
73. *Rouma G.* Le Langage Graphique de l'Enfant / Georges Rouma. – Paris : Félix Alcan & Lisbonne ; Bruxelles : Misch & Thron, 1913. – 283 p., 70 tabl.

## SUMMARY

The Research Department of Art Studies was established in 1922 at the Higher (since 1926 – Kyiv) Institute of Public Education. The project elaborated by F. Schmit was designed to include eight sections for studying psychology, sociology, and history of plastic art – from the antique up to the modern Ukrainian art as well as music, theatre and dancing. However, during the actual organization of the department, which began in July 1922, F. Schmit confined himself to forming the section of Ukrainian art, which was headed by O. Novytskyi. S. Hiliarov, V. Zummer and F. Ernst became the first research workers. The activities programme of the institution comprised the development of the issues of the action-oriented state significance (theory of art as the foundation of the public art policy, psychology of children’s creative activities and protection of cultural heritage) and purely scientific studies of the history of art. The analysis of the initial stage in the activity of the Department (1922–1924) shows that beyond individual preferences of the staff and cooperation with the Cabinet of Children’s Crafts Studies of the Ukrainian Academy of Science, it focused on the ensuring the academic process at the Kyiv Archeological Institute, which was subordinate to the Department in late 1922. Apart from numerous general and specific courses, an important role in the preparation of art historians in this institution played scientific and research excursions (expeditions) and seminars, particularly, in the Ukrainian art (supervisors – F. Ernst and V. Zummer), the Ukrainian Folk Art (supervisor – D. Shcherbakivskyi), the stylistic and historical analysis of works (supervisors – S. Hiliarov and A. Dakhnovych). The supervisors of excursions and seminars paid most of their attention to generating the skills of direct exploration (field full-scale investigation) of the artefacts (first of all, the architecture monuments of Kyiv, Chernihiv, Kanev, Pereiaslav and Nizhyn, easel works of art mainly of Ukrainian origin, the museum collections and churches, various folk arts in the household ambience) and to working with literary sources, exploring archives as well as documenting oral sources.

**Keywords:** the department of art studies, institute, seminar, excursion, paper, Ukrainian art.

## Рецензії Reviews



**Косів Р.** Літургійні покрови на чашу й дискос (із каталогом творів із фігуративними зображеннями зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького) / Роксолана Косів. – К. : Майстер книг, 2013. – 208 с. : іл. – ISBN 978-966-2578-48-5

Сьогодні одною з нагальних потреб нашого мистецтвознавства є опублікування музейного матеріалу – величезної скарбниці духовної спадщини України. Назріла потреба в каталогізації фондів українського мистецтва в музеях, приватних збірках, церквах, монастирях, у створенні єдиного фонду мистецьких творів в Україні та за її межами, у виході на загальноєвропейську мережу. Це копітка і скрупульозна робота, що вимагає від науковця глибоких знань, широкої обізнаності з мистецтвознавчою літературою, проблематикою того чи іншого виду мистецтва, розуміння особливостей музейної справи. Саме

такі моменти є в науковому доробку Р. Косів – кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв, яка викладацьку роботу поєднує з науковою працею в Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького. Р. Косів уходить до колективу авторів багатотомної «Історії декоративного мистецтва України», її розділи присвячені художнім особливостям і розвитку стилістики українських хоругв упродовж історії. Монографія дослідниці «Українські хоругви» (К., 2009) стала значною подією в українському мистецтвознавстві, привернувши увагу фахівців сакрального мистецтва і всіх тих, хто цікавиться історією української церкви. У виданні авторка яскраво демонструє, що українські хоругви – це важлива складова вітчизняної художньої культури. У них віддзеркалені смаки та вподобання кожної епохи, політичні події та релігійні настанови свого часу. Вони були символами незалежності та віри, з якими наші предки ходили у військові походи, відстоювали вірність Церкви.

Нова книга Р. Косів про літургійні гаптовані покрови з колекції збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького стала помітним явищем в українському мистецтвознавстві. І не лише тому, що це глибоке і на сьогодні ґрунтовне дослідження з маловідомої галузі української культури, але й передовсім тому, що вона слугує прикладом наукової книги з вичерпною бібліографією щодо окресленого питання, ретельним опрацюванням пам'яток, дослідженням історії їх походження, а головне – з глибоким мистецтвознавчим аналізом. Монографія розпочинається передмовою ректора Українського католицького університету владика Бориса Гудзяка, що, безперечно, уносить високу ноту до видання. Він шанобливо зауважив, що книга «...виходить у рік столітнього ювілею від Акту дарування Митрополитом Андреем Шептицьким Національного музею у Львові

ТЕТЯНА КАРА-ВАСИЛЬЄВА. РЕЦ.: КОСІВ Р. ЛІТУРГІЙНІ ПОКРОВИ НА ЧАШУ Й ДИСКОС...

українському народові (с. 5), навівши його слова (на відкритті Музею 13 грудня 1913 р.) про те, що пам'ятки мистецтва – це святощі культури, жива основа національної культури на майбутні століття, які будуть збережені для наступних поколінь за умови їх охорони і подальшого вивчення. Доробок Р. Косів і є прикладом дослідження літургійних покровів на широкому тлі розвитку української культури, у першу чергу в контексті розвитку рукописних та друкованих Службників XVII–XIX ст., іконопису та малярської спадщини.

У виданні подано історію формування колекції, проаналізовано походження назв, уживання та символіку літургійних предметів у контексті Божественної літургії, зміну їх значення в різні історичні часи, особливості використання в українських храмах, а головне – проаналізовано іконографію, художні особливості й технічні засоби виконання, які вагомо впливають на стилістичний характер цих виробів. Теоретична частина монографії дуже змістовна, вона в концентрованому вигляді насичена великою кількістю історичних відомостей, має огляд спеціальної літератури не лише з богословсько-історичних, але й мистецтвознавчих питань, уміщує новітні дослідження із цієї галузі інших науковців. Мистецтвознавчий аналіз пам'яток означений широтою аналогій і паралелей з пам'ятками гаптованих плащаниць, антимінсів, творів живопису та іконопису. Докладно проаналізовано сюжети «Покладення до гробу», «Оплакування». Варто зауважити на особливій ретельності Р. Косів в опрацюванні цих пам'яток: опис, іконографічні прототипи й паралелі, наукова атрибуція, широка і вичерпна бібліографія заслуговують найвищої оцінки. До видання введено «Словник спеціальних назв і термінів», який популярно роз'яснює складні богословські поняття, а «Варіанти технік гаптування “в прикріп за лічбою”» стануть у пригоді сучасним митцям, які сьогодні відроджують традиції церковного мистецтва.

Кожний твір мистецтва – чи то покривець, чи плащаниця – Р. Косів проаналізувала на основі ретельного вивчення самих творів. Відбувся діалог музейного дослідника і власне твору, що є важливим досягненням на шляху вивчення історії мистецтва. Адже

наукове опрацювання музейних колекцій – це фундамент, на якому має ґрунтуватися процес осягнення музейних фондів. І такий шлях розпочав Національний музей у Львові: Р. Косів створено каталоги про українські хоругви, мальовані плащаниці, М. Гелітович – про гаптовані плащаниці музею, атрибуції О. Сидор–Ошуркевич. У книзі авторка додала до аналогій ще й каталог В. Зайченко про гапти XVII–XIX ст. з колекції Чернігівського історичного музею ім. Тарнавського, що значно розширює коло українських пам'яток.

Каталог літургійних покровів на чашу й дискос укладено за всіма ознаками музейних критеріїв і підходів. У ньому докладено описані стан збереження, історію надходження, подано літературу і відомості про публікації, зроблено іконографію та проведено атрибуцію на основі порівнянь як аналогічних пам'яток, так і розписів у храмах, аналізу ікон тощо. Усе це є свідченням широкої ерудиції Р. Косів як науковця, її глибокої обізнаності з історією мистецтва. Особливо цікава атрибуція № 22 воздуха «Христос у чаші» 1697 року із церкви Архангела Михаїла у Волі Висоцькій на Львівщині, розпис якого приписують жовківському малярному осередку, зокрема середовищу малярів Івана Рутковича (с. 66–67), воздух середини XVII ст. атрибутований як робота відомого львівського маляра Миколи Петраховича (с. 65). Важливо зауважити, що, аналізуючи пам'ятки, авторка групує їх за стилістичною подібністю, частину з них відносить до майстерні Києво-Вознесенського монастиря. Вона виокремила малий хрещатий покривець із авторським підписом ігумені Анастасії, яка в XVII ст. була однією з провідних гаптувальниць і пов'язана з діяльністю матері І. Мазепи (с. 60).

Загалом позитивно оцінюючи доробок Р. Косів і її внесок у дослідження українського літургійного гаптарства й малярства, висловлюю щиру радість із приводу виходу книги. Монографія видана на високому поліграфічному рівні, її художній макет зроблено зі смаком і трепетним ставленням до кожної роботи. Гадаю, що видання стане належним підґрунтям у вивченні українського, зокрема церковного, мистецтва.

Тетяна Кара-Васильєва

## *Про авторів* *Information About Authors*

---

**Бурковська Любов Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Ганзенко Лариса Георгіївна** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Горбачов Дмитро Омелянович** – кандидат мистецтвознавства, професор.

**Срмоленко Юлія Едуардівна** – завідувач відділу «Меморіальний будинок-музей Т. Г. Шевченка» Національного музею Тараса Шевченка.

**Забашта Ростислав Васильович** – науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна** – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМУ, завідувач відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Наумова Надія Григорівна** – провідний науковий співробітник Національного музею Тараса Шевченка.

**Соломарська Олена Олександрівна** – кандидат філологічних наук, професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Ходак Ірина Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

## **Вимоги до наукових статей \*, що подаються в журнал «Студії мистецтвознавчі»**

### **Оформлення**

Стаття подається в електронному вигляді в редакторі Word for Windows 6.0 і вище, а також роздруковується на папері формату А 4 шрифтом Times New Roman, кеглем 14 (малюнки, таблиці також кеглем 14) з інтервалом 1,5 без переносів. Сторінки обов'язково мають бути пронумеровані (унизу сторінки, праворуч).

Розміри полів:

- ліве – 30 мм;
- праве – 15 мм;
- верхнє – 20 мм;
- нижнє – 20 мм.

### **До статті обов'язково додаються:**

- розгорнуте резюме обсягом 2 сторінки (українською та англійською мовами);
- коротка анотація (українською, російською та англійською мовами);
- ключові слова (українською, російською та англійською мовами);
- інформація про автора: прізвище, ім'я та по батькові (повністю), вчене звання (якщо є), посада (де і ким працює), телефон (моб.), електронна адреса, коло наукових зацікавлень;
- література, оформлена згідно з вимогами ВАКу (див.: Введення в дію нового стандарту з бібліографічного опису. ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Основні відмінності від ГОСТ 7.1.–84. Нові правила бібліографічного опису. [http://www.ukrbook.net/DSTU\\_pabl.htm](http://www.ukrbook.net/DSTU_pabl.htm)).
- рецензія з підписом рецензента.

Стаття має відповідати вимогам наукового стилю викладу та правилам чинного правопису. За достовірність поданої в статті інформації, зміст, правильність написання власних назв (прізвища, імена, географічні назви, назви закладів тощо) та висновки повну відповідальність несе автор (автори).

Докладніше див.: <http://www.etnolog.org.ua>

\* Обсяг статті в межах 0,5–1 друкований аркуш.

Наукове видання

**Студії мистецтвознавчі**  
**Архітектура. Образотворче та**  
**декоративно-вжиткове мистецтво**

Число 2 (46)

Упорядкування і наукове редагування:	<i>Ростислав Забашта</i> <i>Надія Ващенко</i>
Обкладинка:	<i>Ростислав Забашта</i>
Редактор-координатор:	<i>Олена Щербак</i>
Комп'ютерна верстка та обробка ілюстрацій:	<i>Людмила Настенко</i>
Літературне редагування і коректура:	<i>Надія Ващенко</i> <i>Лариса Ліхньовська</i> <i>Наталія Литвинчук</i> <i>Лідія Щириця</i>
Редактор англomовних текстів	<i>Тетяна Бохняк</i>

Підписано до друку 17.03.2014. Формат 60 x 84.

Обл. вид. арк. 12,52. Умов. друк. арк. 8,28.

Наклад 100 прим.

**На першій сторінці обкладинки:**

*Т. Шевченко. Пожежа в степу. 1848 р.*

**Журнал зареєстровано Держкомінформом України**  
**Свідоцтво про реєстрацію: серія KB № 6784 від 16.12.2002 р.**

**Адреса редакції**

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
(редакція журналу «Студії мистецтвознавчі»), вул. Грушевського, 4, м. Київ – 01001

Тел. 278-34-54, [www.sm.etnolog.org.ua](http://www.sm.etnolog.org.ua)  
e-mail: [etnolog@etnolog.org.ua](mailto:etnolog@etnolog.org.ua)