



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 4 (48)

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 4 (48)

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2014

Редакційна колегія:

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

Н. В. Владимірова	О. С. Найдєн
В. М. Гайдабура	О. М. Немкович
С. Й. Грица	В. А. Овсїйчук
І. М. Дзюба	Л. О. Пархоменко
І. Ф. Драч	В. І. Рожок
А. П. Калениченко	Т. П. Руда
О. Ю. Клековкін	Г. Г. Стельмащук
Л. П. Корній	Д. В. Степовик
Н. М. Корнієнко	В. М. Фоменко
О. В. Лагутенко	І. М. Юдкін

Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Чис. 4 (48) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2014. – 122 с.
ISSN 1728–6875

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 10 від 28.10.2014 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, спогади про колег, бібліографічні огляди та рецензії.

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

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

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

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

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

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 (частина третя)**
Solomarska Olena, Horbachov Dmytro. Shevchenko as an Aesthete and Spiritual Aristocrat (part III) 7
- Ходак Ірина. Дослідження Федора Ернста «Шевченкова картина «Невільник»»**
Khodak Iryna. Investigation by Fedir Ernst Shevchenko's Painting «The Slave» 25
- Ернст Федір. Шевченкова картина «Невільник»**
Ernst Fedir. Shevchenko's Painting The Slave 33

ІСТОРИЯ

History

- Ганзенко Лариса. Ізборник Святослава 1073 року: художні, історичні та догматичні акценти ілюстративного ряду**
Hanzenko Larysa. Sviatoslav's Miscellany of 1073: Artistic, Historical and Dogmatical Accents of Illustrative Row 41
- Студенець Наталя. Колекція зразків хатніх розписів Східного Поділля у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва**
Studenets Natalia. Collection of the Examples of Home Paintings on Eastern Podillia in the Funds of the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art 61
- Чегусова Зоя. Особливості художньої трансформації та інтерпретації національних традицій образотворення у професійній кераміці України періоду 1990–2010-х років**
Chehusova Zoya. Peculiarities of Artistic Transformation and Interpretation of National Traditions of Image-Creating in Professional Ceramics of Ukraine in the 1990s–2010s 79

АРХІВ

Archives

Смолій Юлія. Художник і час: життєпис Євгенії Прибыльської

Smoliy Yuliya. An Artist and Time: The Biography of Yevheniya Prybylska 99

Прибыльская Евгения. ЖИЗНЕОПИСАНИЕ

Pribylskaya Yevgeniya. The Biography 104

НЕКРОЛОГИ, СПОГАДИ

Obituaries, Reminiscences

Слово про Валентину Рубан

A Word on Valentyna Ruban 114

ПРО АВТОРІВ

Information about Authors 120

До 200-ліття Тараса Шевченка

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

УДК 821.161.2.09(092)

ШЕВЧЕНКО ЯК ЕСТЕТ І АРИСТОКРАТ ДУХУ*

Частина третя

Олена Соломарська, Дмитро Горбачов

У третій частині нарисів ідеться про повість Тараса Шевченка, що свідчить про значне зростання його майстерності як белетриста, «Несчастный», у якій поряд з непересічною мистецькою ерудицією автора і глибинним психологізмом помітні новаторські прийоми включно з елементами «потoku свідомості».

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

В третьей части очерков анализируется повесть Тараса Шевченко, свидетельствующей о значительном росте его мастерства как беллетриста, «Несчастный». В ней, 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 third part of the essays is devoted to the tale *The Miserable* by Shevchenko, which affirms a significant improvement of 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 mosaicity, innovations.

«Несчастный»

У двох повістях Шевченка – «Несчастный» і «Близнецы» з'являється досить оригінальний для світової літератури типаж – фігура «несчастливого», що ніби передвіщає майбутнього всесвітньо відомого «Ідіота» Ф. Достоєвського. Хоч виведені двома письменниками персонажі вельми віддалені один від одного, тим не менше, як свідчать коментатори Достоєвського, за попереднім задумом письменника його «ідіот» мав бути досить наближеним до персонажів, що їх ми бачимо в повістях Шевченка, з якими, на жаль, Достоєвський не був знайомий, хоч він і зустрівся з їхнім автором і був присутній на похороні поета

в Петербурзі. Отож, за свідомством самого Достоєвського, герой його спершу мав бути таким: «Последняя степень проявления гордости и эгоизма», «Делает подлости со зла и думает, что так и надо», «Беспредельная гордость и беспредельная ненависть» [1, с. 701], і це дуже наближало б його до зображених Шевченком «несчастливых» – Іполита і Зосима. Ми знаємо, що потім романіст докорінно змінив свій задум і вирішив: «изобразить вполне прекрасного человека», тобто повну протилежність згаданим персонажам повістей Шевченка.

Однак для того, щоб зрозуміти витoki цієї, можна сказати, спочатку спільної ідеї, звернімося до словника В. Даля, з яким Шевченко не міг бути знайомий (I видання – 1863), а Достоєвський, може, і був:

«Несчастный – злосчастный, злополучный, бедовой, бедственный, неудачный,

* Продовження статті. Перші дві частини див.: Студії мистецтвознавчі. – 2013. – Чис. 1/2. – С. 7–13; 2014. – Чис. 2. – С. 7–33.

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

несчастными народ вообще зовет всех, ссылаемых в Сибирь».

Отож, Шевченко не читав цього словника, але його вухо етнографа не могло не розрізнити особливого відтінку слова «нещасний», яке він, так само як і його оповідач, почув на засланні і яке, до речі, він приміряв і на себе, оскільки «нещасними» у війську звали конфірмованих, тобто відданих до війська за якийсь проступок осіб, здебільшого з дворян.

У своєму «Журналі» він виводить постать конфірмованого дворянина, якого віддала до війська рідна мати:

«Странное и непонятное для меня явление этот отвратительный юноша. Где и когда успел он так глубоко заразиться всеми гнусными нравственными болезнями? Нет мерзости, низости, на которую он не был бы способен. Романы Сю с своими отвратительными героями – пошлые куклы перед этим двадцатилетним извергом. И это сын статского советника, следовательно, нельзя предполагать, чтобы не было средств дать ему не какое-нибудь, а порядочное воспитание. И что же? Никакого ...

До прибытия моего в Орскую крепость я и не воображал о существовании этих гнусных исчадий нашего православного общества. И первый этого разбора мерзавец меня поразили своим злобным существованием. Особенно когда мне сказали, что он тоже несчастный, такой же, как и я, разжалованный, и следовательно, мой товарищ по званию и по квартире, т. е. по казармам. Слово «несчастный» имело для меня всегда трогательное значение, пока я не услышал его в Орской крепости. Там оно для меня оплошело, и я до сих пор не могу возвратить ему прежнего значения, потому что я до сих пор вижу только мерзавцев под фирмою несчастных».

Очевидно, враження від побаченого було настільки сильним, що Шевченко-новеліст не міг не вивести цю постать у своїх повістях, змалювавши два несхожі персонажі – Іполита в «Нещасному» і Зосима в «Близнюках». Можна уявити собі, якою відразу сповнювала Шевченка думка, що його самого занесено до розряду «розжа-

луваних», яким народ милосердно надав звання «нещасних».

Етнографізм автора, як і завжди, виявляється з першої ж сторінки повісті «Несчастный»:

«Редко можно встретить подобную бесхарактерную местность: плоско и плоско. Для киргиза, конечно, это ничего не значит – он сроднился с этим пейзажем, но каково для человека, привыкшего в окружающей его природе видеть красоту и грацию, очутиться вдруг перед суровым однообразным горизонтом неисходимой, бесконечной степи? Удивительно, как неприятно такой пейзаж действует на одинокую душу новичка».

Цей невеличкий вступ свідчить, що його автор ще й тонкий психолог, який виходить не лише з власних естетичних уподобань. Він здатний поділити і протилежну точку зору, розуміючи, що корінні жителі цих степів – киргизи – можуть любити свій рідний пейзаж, попри всю його монотонність.

Саме в такому безрадісному оточенні вражає слух оповідача (безумовно, тут він ототожнений із самим автором) гучна музика:

«Я увидел идущую толпу солдат с балалайкою и бубном. Толпа против лачуги остановилась, из толпы образовался кружок, грянула лихая песня с бубном и присвистом, и из толпы послышалось:

– Ай да помещик! Ай да дворянин! Орел! Просто орел!

... толпа расступилась, и впереди ее явился в разорванной рубахе статный белокурый юноша и, ловко подбоченясь, пошел вприсядку.

Меня поразила наружность этого юноши. Что-то благородное было в нем и что-то низкое, отталкивающее».

Розпитуючи про цього юнака в солдатів, оповідач неодноразово чує від них слово «нещасний»:

«Слово «несчастный» странно как-то было произнесено солдатом. Мне показалось, что он этим словом называет какое-то сословие, а не то, что оно собственно выражало».

Познайомившись ближче з «нещасним», оповідач дає йому таку характеристику:

«Это было что-то вроде идиота. Трезвый, он упорно молчал, от одной рюмки он пьянел и начинал проклинать мать свою, самого себя и все, что его окружает. Одна пляска для него имела еще какую-то прелесть. А больше ничего.

Я попробовал его со стороны образования, и он мне такую чепуху загородил, что лучше было б и не пробовать. Однажды приходит он ко мне навеселе и видит у меня развернутую книгу на столе. – Что это вы почитываете? – спрашивает он. – “Мертвые души”. – А, это сочинение Эжена Сю. – Точно так, – ответил я».

Вражає перша фраза, де середній рід і займенник «щось» остаточно перетворюють людину на бездушний механізм, усі дії якого стають абсолютно автоматичними.

Звернімося до характеристики іншого «нещасного» – Зосима Сокири з повісті «Близнецы». Тут її надає брат-близнюк Зосима, Саватій, що працює лікарем у фортеці:

«С больною головою явился я сегодня к коменданту, а от него пошел познакомиться к собрату по науке. Собрат по науке показался мне чем-то вроде жердели спелой и после обоюдных приветствий сказал мне, в виде комплимента, что я чрезвычайно похож на одного несчастного, недавно сюда присланного из Астрахани. Я спросил его, что значит слово “несчастный”. Он пояснил мне, и я, простившись с ним, пошел искать баталионную канцелярию.

– Можно ли мне прочитать его конфирмацию?

– Можно-с.

И я прочитал вот что: “По конфирмации военного суда, за разные противозаконные и безнравственные поступки, наказывается в Отдельный Оренбургский полк рядовым Зосим Сокирин, с выслугою”.

... услужливый писарь привел меня в казармы.

Я не описываю вам нечистоты и смрада, возмущающих душу и вечно сущих во всех казармах ... На нарах в толстой, грязной рубахе сидел Зося и, положив голову на колени, как “Титан” Флаксмана, пел какую-то солдатскую нескромную песню».

Порівнявши обидві характеристики, ми бачимо майже їхню ідентичність. Але цікаво, що навіть змальовуючи повне зубожіння людського духу, сам Шевченко не може абстрагуватися від того культурного шару, яким він, здається, жив і дихав на засланні. В обидві характеристики майстерно вплетені літературно-художні ремінісценції, що ще посилюють «убогість духу» зображуваних персонажів. Слід також зауважити, що чи не єдиним проявом людяності в обох «нещасних», що практично втратили будь-які ознаки особистості, є те ж таки мистецтво: перший є завзятим танцюристом, а другий співаком.

Тим часом у повісті «Близнецы» ми зустрічаємося і з абсолютно протилежним образом «нещасного», у якому читач не може не побачити самого Шевченка, що підсилює парадоксальність опису і якийсь його подекуди мало не містичний характер, адже там вигаданий персонаж Ватя описує свого автора Шевченка, згадуючи абсолютно реальні подробиці з життя останнього:

«В одном из своих листков описывает он (тоже в юмористическом тоне) земляка своего, находившегося при описанной экспедиции на Аральском море и возвратившегося в укрепление с широчайшей бородою, где уральские козаки (не исключая и офицеров) приняли его за своего расстригу-попа, за веру пострадавшего (земляк-то, видите, был из числа несчастных), – и он, знай благословляет их большим крестом да собирает посильное подаяние натурою, т. е. спиртом.

И эта комедия продолжалась до тех пор, пока ротный командир не приказал ему сбрить бороду, с бородой, разумеется, и поклонения, и приношения прекратились. Впрочем, он пишет, что это человек неглупый, с которым он сошелся весьма близко, так близко, что если бы не словоохотный и образованный земляк, то он мог бы назваться самым неистовым камедулом, и что этот счастливый земляк (счастливым он его называет потому, что, несмотря на его гнусное положение, настоящее и будущее, – ему уже за пятьдесят лет, – он не слышал от него в самой откровенной беседе ни малейшего ропота на судьбу

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

свою ...) и что (пишет он) этот счастливый земляк сообщил ему самые дельные сведения о берегах и островах Аральского моря, – такие сведения (в геологическом отношении), за сообщение которых сам Мурчисон сказал бы спасибо».

Поруч із гумористичними деталями ми знаходимо тут сповнену почуття власної гідності і самоповаги автохарактеристику письменника. Та все ж гірким сарказмом просякнутий епітет «щасливий», не лише в поєднанні з «нешасним», а й як згадаєш, що майже кожний лист письменника із запланування закінчується так: «не забувай сірому», «не забувай безталанного». Або ж: «Не дайте задохнуться от отчаяния в этой безвыходной пустыне» і тому подібне.

Аналізуючи повісті Шевченка, можна дійти висновку про майже однакову «мозаїчну» їхню структуру. На відміну від класицистів, Шевченко не визнає правил «єдності місця і часу». Залишаючись поетом і в прозовій своїй творчості, він вільно перелітає з одного краю неосяжної Російської імперії до іншого, з теперішнього в минуле, а з минулого провіщує майбутнє.

Отож, розпочавши свою повість «Нешасний» практично з кінця, він потім вільно повертається до передісторії, до «одной из центральных губерний нашего неисходимого отечества», де за три десятки років потому матиме місце основна частина подій у його повісті. І розпочинає він цю передісторію, як і годиться, з етнографії:

«а) Посередине села церковь с высоким шпиком колокольни, довольно затейливой архитектуры и б) мало свидетельствующая о вкусе зодчего, а может быть, и самого ктитора.

а) Около церкви была когда-то ограда, о чем свидетельствуют полуразрушенные каменные столбики, не в дальнем один от другого расстоянии и кругом запачканные грязью, б) надо думать, свиньями во время почесыванья.

а) И церковь, и село, и полунагие закопченные дети – словом, все являет из себя вид весьма живописный, б) совершенно во вкусе Ван-Остада наших подающих надежды *tableaugen'истов*».

Спробуємо окреслити структуру цього пасажу. Перше речення – а) об'єктивний опис побаченого; б) суб'єктивне судження автора. Друге речення – а) об'єктивний опис побаченого; б) суб'єктивно-іронічний коментар автора. Третє речення – а) об'єктивний опис побаченого; б) іронічно-естетський коментар автора.

На цьому невеличкому простому прикладі, що є типовим для стилістики повістей Шевченка, можна показати майже з науковою точністю довершену поетичну архітектоніку повісті. Тут очевидним стає той синтез літературних напрямів, про який можна з повною відповідальністю сказати, що він є унікальним у світовій літературі першої половини ХІХ ст., а саме: етнографічного реалізму – об'єктивний опис дійсності, – сентименталізму або романтизму – суб'єктивний погляд на предмет опису – та естетства, яке, імовірно, характеризує такі течії вже ХХ ст., як символізм, імажинізм чи акмеїзм.

Опис поміщицького парку, що йде далі, зроблено пародійно, у дусі готичних романів: «страшная тишина»; «отсутствие чело века»; «заколдованный парк».

Отож, інтродукцію вклинено, без усякого посилання на віддаленість у часі, до самого серця оповідання, коли увагу читача вже прикуто до загадкового «нешасного» – чи то в повному словниковому значенні цього слова, чи то в тому значенні, що йому було надано народом.

До того ж ця інтродукція – віддалена, як ми про це дізнаємося в подальшому, на три десятки років від описуваних основних подій – ще й сама перебивається авторським відступом, написаним уже з позицій майбутнього:

«О, если б я знал тогда, что когда-то придется мне писать историю обывателей этого роскошного уединения – я бы тогда не ограничился одним поверхностным взглядом, а постарался бы проникнуть и в хоромы, и всюду, куда только можно проникнуть, всюду бы заглянул, и, может быть, тогда моя история была бы и полнее и круглее. Но прошлого не воротишь. Ограничимся тем, что теперь имеем».

Тут знову зустрічаємо улюблений наскрізний прийом автора – опис через за-

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

перечення, який одночасно розбурхує цікавість читача, а також попереджає про те, що історія не буде «повною та круглою», тобто непомітно повертає увагу до готики, яку аж ніяк круглою не назвеш.

Але і це не вичерпує арсенал літературних натяків, що їх напівжартома, напівсерйозно, але завжди із надзвичайною невимушеністю використовує Шевченко. Так, життя ротмістра Хлюпіна (звернімо увагу на промовисте прізвище, яке дуже точно характеризує цю байдужу й нерішучу людину), батька нещасного юнака, описується у притчовому дусі, імітуючи народні, і що характерно, не українські, а саме російські казки!

«Но ротмистр, как он вообще не имел расположения к семейной жизни, взявши птенцов своих – сироток, с причтом нянек и мамок, отправился в Питер. Долго ли коротко ли он вел там холостую жизнь, не знаю. Только, как он ни близорук был в отношении детей, увидел, однако ж, что детям нужна мать, т. е. необходимо жениться.

С такою-то благою мыслью однажды он вышел со двора. Идет он по Литейной, выходит на Невский, глядь, навстречу ему, словно заря алая, словно лебедь белая так и выплывает по тротуару. Замерло ретивое у старого гусара. И во сне ему не снилася такая красавица, какую он теперь увидел.

– Что ж, – думает гусар и отец семейства, – попытка не шутка, спрос не беда, – попробуем!»

Після цієї самодостатньої новели, що вона, як і годиться в казках, закінчується весіллям, іде інша новела – історія дружини ротмістра. Але й вона починається не безпосередньо з оповіді, а з відступу, у якому коротко переповідається історія її батьків (історія в історії!) – батька-прапорщика і матері, молодої жінки, яка повторила долю багатьох знедолених жінок і, зокрема, долю дружини Зосима Якилини в «Близнецах»:

«Три или четыре года бедная прапорщица с ребенком шлялася за своим прапорщиком или, лучше сказать, за ротою, пока, наконец, от недостатка, горя и всяческих лишений не впала в чахотку и умерла».

І тут Шевченко робить ліричний авторський відступ, у якому вже вкотре виявляє своє негативне ставлення до армії:

«Безумная и трижды безумная девушка, решающаяся влюбляться и выходит замуж за армейского – не только за прапорщика, за поручика даже, если только он не ротный командир. За ротного командира и то много нужно решимости, чтобы идти замуж. Тут должна быть истинная, настоящая любовь. По-моему, это такая великая со стороны женщины жертва, что мало-мальски порядочный мужчина не должен бы ее не только помогать, но даже и желать».

Так само і в «Близнецах»:

«О, моя бедная Якилино! 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».

Не просто нелюбов, а страшена відраза до «благородних офіцерів» є однією з констант Шевченкової творчості, як прозової, так і поетичної. І це на тлі загального на той час захоплення, особливо жіночої статі, усім армійським – адже квартирування полку в якомусь губернському чи повітовому місті було найвизначнішою подією в житті обивателів, а особливо жінок. Так, наприклад, у Гоголя:

«Городок Б. очень повеселел, когда начал в нем стоять кавалерийский полк. А до того времени было в нем страх как скучно. ... но как начал стоять в уездном городке Б. кавалерийский полк, все переменялось...» («Коляска»).

А от пізніше як, правда, не без іронії, пише про це Іван Франко:

«А може, вам се незвісно, так знайте, що військовий мундур має на жіночі серця дивний, магнетичний вплив. Попросту витолкувати собі того не можу. Та сама жінка – все одно, замужня чи незамужня, – котра не погляне на вас, коли ви йдете попри неї в цивільному, напевно всміхнеться або бодай зробить солодкі очі, коли ви йдете в мундурі і з достаточною безсоромністю глянете їй у очі. Супроти серйозної атаки з вашого боку майже ні одна не встоїть».

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Напівграмотна напівповія Маша, дочка згаданого прапорщика, кинута напризволяще черговим коханцем, зуміла оженити на собі простакуватого ротмістра. І отут, ставши вже Марією Федорівною і виїхавши до села, вона «вступила в роль провінціальної барыни-хозяйки»:

«Но кто прежде всех в доме почувствовал ее влияние, так это сам ротмистр. Он до того сузился перед нею, что стал больше походить на лакея, нежели на барина».

Звернімо увагу на надзвичайно оригінальне і водночас надзвичайно психологічно точне дієслово: «сузился», яке принагідно пояснює і нехить Шевченка до інституту лакейства: лакей – це людина, особистість якої штучно звужено, загнано до рамок, з яких вона не сміє вийти, і не важливо, до якого майнового стану вона належить, недарма в «Журналі» фігурує такий визивний (оксюморонний) епітет: «лакейско-боярское сословие».

Далі тональність повісті знову нагадує роман жахів. Хазяйка поволі починає перетворюватися чи то на вампіра, чи то на відьму, зловісну вдачу її відчуває чоловік, який просто замикається у флігелі, де він дуже «плідно» проводить час:

«Большую часть дня он проводил или на псарне, или на конюшне, или же упражнялся в благородном занятии – стрельбнии из пистолета в цель», – з іронією відмічає автор.

А на дітей ротмістра від першого шлюбу, хлопчика і дівчинку, присутність мачухи діє абсолютно казково:

«После первых припадков беременности, как я уже сказал, она начала обращать внимание на мужниных детей ... Большого попечения родная мать своим детям оказывать не может, а странно, дети ее не любили и даже боялись. ... Они смотрели настоящими сиротками, особенно мальчик. И девочка, сначала такая резвая, заметно побледнела и присмирела с той поры, как за нею начали так заботливо ухаживать».

Далі знову йде коментар автора, дуже для нього характерний:

«Есть люди, которых всё любит и всё к ним ласкается; даже, говорят, их и бешеные собаки не кусают.

К числу таких людей принадлежал и знаменитый Вальтер Скотт. А есть опять люди, которые ко всем ласкаются, а их все или ненавидят, или боятся и ненавидят. К числу таких людей принадлежит и моя Марья Федоровна».

Здавалося б, до чого тут Вальтер Скотт? Але ж Шевченко не був би Шевченком, якби він хоч на мить відірвався від того культурного середовища, що складало основу його внутрішнього буття, яким би тяжким не було буття реальне.

Так само, як у народних казках, мачуха робить усе можливе на шкоду дітям:

«Лето проходило, близилась осень. Дети давно уже ходили, а летом их не выпускали в сад побегать, бояся простуды: пруд, дескать, близко, сыро. Настала осень, и детей стали посылать в сад гулять, потому что теперь воздух холоден и пруд не может иметь влияния никакого, по физике Марьи Федоровны. А по физике ротмистра – совершенно все равно, лишь бы его борзые не хворали, потому что скоро начнется травля зайцев, а до детей ему какое дело? На то у них есть мать».

Якби Шевченко узявся малювати підступну жорстокість мачухи суцільною чорною фарбою, він уже не був би собою. Вражає його вміння точно, «як в аптеці», дозувати пропорції, уміло збалансовуючи дозу сентименталізму адекватною дозою іронії, яка тут утілюється не лише змістовно – у зрівнянні в правах дітей та собак, але й, здавалося б, у недоречному в пародійному контексті вживання «наукового» слова «фізика», що надає тексту характеру пародійності.

Казковий елемент посилюється, мачуха набуває рис справжнісінької відьми, особливо тоді, коли удавано піклується про дітей:

«Полуодетые дети и нянька с ними играли в жмурки, то есть они прятались, а слепой Коля их искал. Когда вошла в комнату Марья Федоровна, няньки остолбенели, а маленькая Лиза схватила слепого брата за руку и шепнула ему: – Мама! – Коля задрожал и стал прятаться за сестру, а сестра, в свою очередь, за брата».

Страшним дисонансом звучить у цьому пасажі слово «мама», що наганяє тако-

го жаху на дітей. Подальший опис манери спілкування мачухи з дітьми нагадує епізоди «Червоного капелюшка» Ш. Перро, де вовк намагається прикинутися лагідною бабусею:

«Марья Федоровна быстро оглянула комнату и едва заметно улыbnулась, потом, обратясь к детям, проговорила:

– Не бойтесь меня, мои крошечки, я вам гостинца принесла.

И она вынула по леденцу из ридикюля. Подавая Коле леденец, она хотела заплакать и, улыbnувшись, сказала:

– Бедное создание!».

Аж от у родину приходиться страшна біда – віспа, від якої «нежному родителю и в голову не приходило» прищепити дітей. Захворіли й діти, і мачуха. І тут Шевченко знову вдається до чистої води чорного гумору і з суто англійським спокоєм повідомляє:

«Бедный ротмистр чуть с ума не сошел. Наконец все кончилось благополучно. Только мальчик ослеп, потому что у него и прежде глаза краснели и гноились. А девочка ничего, выходилась, хоть и попорченною немного. – Но это ничего, – говорила нянька шопотом, – зарастет; слава Богу, что сама барыня захворала, а то и она бы осталась без очей, как вот барчонок».

Таке «благополучне» закінчення хвороби вражає сильніше, аніж би автор почав бідкатися над нещасною долею «бідних сиріт», як це зробив би, наприклад, Карамзин. А тепер спробуймо «повірити алгеброю гармонію» і розібратися, як саме письменник досягає такого ефекту. Отож, маємо з одного боку: «все кончилось благополучно» – ця фраза підводить ризику під драматичними подіями. Але за нею слідує обмеження: «только». Чого ж тут можна б очікувати? Якогось невеличкого уточнення, невеличкої неприємності, а тут маєш тобі: «только мальчик ослеп». (Це вже просто як у відомій на весь світ французькій пісеньці «Tout va très bien, Madame la Marquise»). Далі знову заспокійливе твердження: «а девочка ничего, выходилась» – ух! – зітхає полегшено читач, хоч ця врятувалася. Та де там! Далі знову невеличкий допустовий зворот: «хоть и попорченною немного», тобто

знову ложка дьогтю в бочці меду. Але й це ще не все – нянька потішає: «но это ничего, зарастет». Знову, здавалося б, можна перепочити, тим паче, що далі йде вигук: «слава Богу». Після такого побожного вислову логічно було б сподіватися на якусь радісну звістку, аби розрядити напругу, і ось тут Шевченко повною мірою використовує свій улюблений засіб даремного сподівання, який повністю, якимось навіть садистично заглиблює читача у світ, де добро вже важко відрізнити від зла – адже наведені слова належать няньці, яка добре ставиться до дітей. Так от за що саме слід хвалити Бога: «Слава Богу, что сама барыня захворала, а то и она бы (дівчинка) осталась без очей, как вот барчонок».

Слід зауважити, що сам автор чітко розрізняє поняття «добро» і «зло» на основі християнської етики, тому такі пасажі, як наведений, завжди мають не лише трохи пародійний характер, але й не повністю належать до авторського тексту, відтворюючи пряму мову одного з персонажів.

Той самий вислів: «наконец все кончилось благополучно» – без жодних змін повторюється в наступному абзаці, де йдеться про пологи Марії Федорівни. Навряд це можна вважати стилістичним недоглядом автора. Імовірно, це дослідження того, як можуть змінювати своє значення ті самі слова, уміщені в різні контексти:

«А между тем роды близились. В доме всё ходило на цыпочках, разумеется, кроме акушерки-профессорши, уже месяца три распорядившейся как в своем собственном доме. Всё молчало и трепетало, а благоверный ротмистр, в ожидании, лягавого щенка дрессировал. Наконец всё кончилось благополучно. Марья Федоровна разрешилася сыном, который и был по святом крещении наречен Ипполитом».

І тут майже драматична оповідь перебивається фарсовою деталлю. До речі, звернімо увагу на трикратне повторення слова «всё», що двічі прикладається до людей і лише востаннє вживається у своєму прямому значенні. Ми вже пересвідчилися, що Шевченко любить вживати займенник середнього роду, коли йдеться про людей, які зводяться до рівня неживих істот.

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Так само, як і в попередньому абзаці, цей універсальний займенник кожного разу звужується якимись обмежуваннями: «всё ходило на цыпочках – кроме акушерки-профессорши»; «всё молчало и трепетало, а благоверный ротмистр, в ожидании, лягавого щенка дрессировал». І лише останнє «всё» тимчасово не зазнає обмежень, та вже трохи згодом читач довідується про страждання Марії Федорівни – не фізичні, а моральні:

«Она страдала нравственно, и именно потому, что была в доме особа, которая распоряжалась совершенно всем и даже ею самою. Это была акушерка. А для Марии Федоровны не было хуже, как повинываться кому бы то ни было».

Знову невеличкий психологічний штрих, який глибше розкриває натуру цієї тиранічної жінки.

Усе оповідання складається з таких, на перший погляд, незначних деталей, на тлі яких розгортається справжня драма.

Звернімо увагу на те, як крізь повість проходить тема «дурня», що трансформується в тему «нещасного», або ж «ідіота». По-перше, це визначення стосується самого ротмістра, чоловіка Марії Федорівни, що й справді не вирізняється великим розумом, незважаючи на претензії на світськість.

Уперше ця характеристика з'являється опосередковано, коли ротмістр лише готується підняти бунт проти двох «квазімодо», як він називає страхолюдних і безсердечних (хоч остання деталь його зовсім не обходить) няньок своїх дітей, яких підшукала їм дружина:

«До самого почти обеда ходил он по кабинету, залажа руки за спину или оставливаясь перед мишенью, и складывал руки на груди à la Napoléon и даже позицию принимал Наполеона, и в этом положении был невыразимо смешон. Центр мишени, казалось, поглощал всего его, – так он пристально вперял в него свои серенькие бессмысленные глазки».

Поєднання «сереньких бессмысленных глазок» з позою «à la Napoléon» не просто створює комічний ефект, а повністю розкриває всю нікчемність натури людини,

яка, «аллах ведает почему», як зауважує автор, зараховує себе до вищого світу.

Отже, дружині, що незважаючи на повне своє невігластво, є набагато розумнішою, нічого не варто обдурити чоловіка, розігравши сцену відданої жінки.

Не переказуючи тексту, подивимось, як автор характеризує ротмістра:

«После этого всё, что тлело в маленьком сердце ротмистра, совершенно погасло ... Это окончательно уничтожило бедного ротмистра».

«Придя домой, он, не раздеваясь, перцеловал всех щенят в восторге, а о детях даже не подумал».

З іншого боку, Марія Федорівна не плекає жодних ілюзій стосовно чоловіка:

«Убаюкавши таким образом на первый раз своего мужичка-дурачка...».

«Ей какое дело было до любопытных походов своего пустоголового мужа?»

Малюючи образ Марії Федорівни, Шевченко не ховає всю свою відразу до «сатани», як він називає її в одному з авторських відступів. Здається, у цьому персонажі вміщуються усі негативні риси, що тільки можуть існувати у світі, – це справді сатана в спідниці. В одному їй не можна відмовити – це в хитрості, підступності, ба навіть у розумі, хоча й спрямованому лише на зло та на власну користь. Проте звернімо також увагу, що Шевченко багаторазово настійно підкреслює, що його героїня є практично неграмотною. Якщо автор охоче вибачає цю «ваду», коли йдеться про простих людей (хоча й по можливості намагається цьому зарадити, наприклад, навчивши грамоті свого слугу Трохима в «Прогулянці»), то в тих колах, що претендують на шляхетство, він цього не вибачає. Мимоволі постає питання: чи невігластво, обмеженість інтересів не є, за Шевченком, одним із чинників людської жорстокості, чи розум, скерований на зло, не є своєрідною паралеллю до розумової відсталості – адже, урешті-решт, обидва подібні типи особистості приречені на поразку?

Жорстокість Марії Федорівни виявляється не лише у її ставленні до пасербів, це той випадок, коли автор не шкодує чор-

ної фарби, хоча й пояснивши коротко, як відсутність батьківського піклування та поганий вплив можуть зіпсувати симпатичну дівчинку, якою вона була колись:

«Она, действительно, была девочка красивая, умная и бойкая, хоть и мальчику ее лет, так впору. На горе, он (отец) привез с собою еще в виде няньки какую-то старушонку, безобразную и довольно распутную. Так что когда они, бывало, подгуляют вдвоем с нянькою, то Маша убежит в женатые казармы да там и ночует. Бедное дитя! Ее какой-то солдат и грамоте выучил».

Один-єдиний раз вживає автор свій улюблений епітет «бедная» по відношенню до дівчинки Маші, бо дорослій Марії Федорівні він уже не дарує нічого, мабуть тому, що один із найстрашніших гріхів у його очах – це кривдити дітей. Цього він не вибачав нікому і в реальному житті, навіть пошанованим ним людям, записуючи у своєму «Журналі»:

«Кончил сегодня портреты М. А. Дороховой и ее воспитанницы Нины, побочной дочери Пушина, одного из декабристов. Удивительно милое и резвое создание. Но мне как-то грустно делается, когда я смотрю на побочных детей. Я никому, и тем более заступнику свободы, не извиняю этой безнравственной независимости, так туго связывающей этих бедных побочных детей».

Пояснюючи, як сформувалася натура Марії Федорівни, цієї страшної жінки, Шевченко не оминає можливості ще раз висловити свою відразу до війська й усього, що з ним пов'язане, уже вкотре на перше місце висувуючи проблему освіти:

«Кто не видал этих степных укрепленный, тому советую прилежно молиться Богу, чтобы и не видать их никогда. Кроме отчуждения от всего, что хоть маленький имеет намек на образование, теснота и лишения всевозможные, о нравах и говорит нечего».

Аж ось її чоловік раптово помирає, забившись на полюванні. Смерть пустоголового ротмістра описано майже в біблійних тонах, хоча й не без іронії щодо «гусарської душі»:

«...на третий день, перед вечером, благословив своих несчастных детей и пору-

чив их наблюдению и заступничеству Марьи Федоровны, послал он свою гусарскую душу на лоно Авраамле».

Повним дисонансом до вищеописаного звучить стислий, але дуже діловий опис занять ніжної дружини протягом трьох днів хвороби чоловіка:

«Как ни кратковременна была его болезнь, однако ж Марья Федоровна успела сделать все форменно, что нужно было для обеспечения своей будущности и своего сына, т. е. он третий наследник общего имения, а она и опекунаша, и полная хозяйка во всем».

Повністю забезпечивши себе таким чином, Марія Федорівна на людях виявляє свої непересічні сценічні здібності (а Шевченко свій хист пародиста):

«Марья Федоровна похоронила своего обожаемого супруга в тени березовой рощи, близ прозрачного пруда, и при похоронах выказала необыкновенные сценические способности. Она так сыграла роль неутешной вдовы, что самые равнодушные соседки, глядя на нее, рыдали».

Удавання мачухю невтішного горя після втрати чоловіка набуває під пером Шевченка справді гротескових рис, наприклад, зігнавши кріпосних жінок на подвір'я:

«... она, вся в черном и в слезах, повела их на могилу своего незабвенного ротмистра и повелела (подобно Ольге над Игорем) сыпать курган. ... морозы уже доходили до 10-ти градусов, а они, бедные, выходили на работу, как говорится, в чем Бог послал, и на все это чувствительная, неутешная Марья Федоровна смотрела совершенно равнодушно».

Блюзнірське авторське зауваження «подобно Ольге над Игорем» є типовим для стилістики Шевченка поєднанням сарказму з особливостями ментальності автора, що й сторінки не може написати без культурницьких ремінісценцій. Звернення до епосу плюс удавано-ущипливе співчуття до вдови: «вся в черном и в слезах, чувствительная, неутешная Марья Федоровна» – невблаганно наштовхуються на «смотрела совершенно равнодушно». Письменник-сентименталіст, мабуть, не вжив би таких епітетів, а замість слів «дивилася байдуже»

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

вжив би, мабуть, прямолінійне: тішилася, раділа з їхнього нещастя.

Шевченко ж доводить до абсурду цю, за його словами, курйозну трагікомедію жалоби, завершуючи її словами:

«Она, действительно, ходила по ночам, несмотря ни на какую погоду, ходила на курган и там, не скажу, плакала, а во всеуслышание выла.

Так она ходила выть на могилу до тех пор, пока сердобольные соседки, утешая, не сказали ей, что Лизе и Коле уже по осьмому пошло.

Тут-то она как будто опомнилась. – Проклятые приятельницы, – подумала она, – будто я не знаю, что делаю. – Делать нечего, нужно было переменить роль и из нежной супруги сделаться нежной матерью».

У зображенні долі двох нещасних дітей, особливо сліпого Колі, Шевченко стає нарівні з Діккенсом. До речі, вражає схожість їхніх стилістичних манер. Порівняймо:

Діккенс:

«В течение следующих восьми или девяти месяцев Оливер был жертвой системы вероломства и обманов. ... О голодном малютке-сироте, лишенном самого необходимого, власти работного дома доложили надлежащим образом приходским властям. Приходские власти с достоинством запросили властей работного дома о том, нет ли какой-нибудь особы женского пола, проживающей в доме, которая могла бы доставить Оливеру Твисту утешение и питание, столь для него необходимые. На это власти работного дома отвечали, что такой особы нет. Тогда приходские власти великодушно и человечно порешили, что Оливера следует поместить "на ферму", ... где от 20 до 30 других нарушителей закона о бедных копошились по целым дням на полу, не страдая от избытка пищи или одежды, под материнским надзором пожилой особы ...

Всем известна история философа, который измыслил знаменитую теорию о том, что лошадь может существовать без пищи, и столь успешно доказал ее, что довел ежедневную порцию пищи, получаемой его собственной лошадей, до одной соломинки; несомненно он сделал

бы ее чрезвычайно горячим и резвым животным, если бы она не пала за сутки до того дня, как ей предстояло перейти на отменную порцию воздуха. К несчастью для экспериментальной философии той женщины, чьим заботам и покровительству был поручен Оливер Твист, к таким же результатам обычно приводило применение ее системы»

(Ч. Диккенс «Оливер Твист»).

Шевченко:

«Когда Лизу увезли в Петербург, тогда слепой Коля совершенно осиротел и положение его сделалось еще хуже. Тогда, бывало, или сестра или ее нянька ему, бедному, хоть что-нибудь оставят съесть. А теперь приносят ему оглодки из дому, да и те прожорливая нянька истребляет, а сама запрет его в комнате, да и уйдет на целый день в село на посиделки ...

В короткое время он, бедный, так исхудал и пожелтел, что даже Марья Федоровна испугалась, когда его однажды случайно увидела. Но она только испугалась, а положения его все-таки не улучшила. Правда, прислала ему новый демикотонный сюртучок, на вырост сшитый, и такие же брючки.

В этой-то великолепной обновке нянька повела его в село...»

(Т. Шевченко «Несчастный»).

Або ж іще:

«– Насилу-то выбрались! – так встретила Марья Федоровна своего ротмистра.

– Нельзя же, друг мой, приличие!

– А вот что, друг мой! Тут не приличие, а вот что: каковы ваши дети?

– Слава Богу, ничего!

– Каково Коле?

– Ничего. Ослеп, совершенно ослеп»

(Т. Шевченко «Несчастный»).

«– Ну как, Сквирс? – осведомилась эта леди игриво и очень хриплым голосом.

– Прекрасно, моя милочка, – отозвался Сквирс. А как коровы?

– Все до единой здоровы, – ответила леди.

– А свиньи? – спросил Сквирс.

– Не хуже, чем когда ты уехал.

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

– Вот это отрадно! – сказал Сквирс, снимая пальто. И мальчишки, полагаю, тоже в порядке?

– Здоровехоньки! – резко ответила миссис Сквирс. У Питчера была лихорадка»

(Ч. Диккенс «Николас Никльби»).

Ця стилістична спорідненість виявляється не лише в наведених вище творах. Хоча, безумовно, існують між цими двома письменниками й суттєві відмінності. Основна стилістична різниця між ними, на наш погляд, полягає в тому, що Шевченко навіть у своїй прозі залишається художником: зорові враження, кольори, нюанси відтінків є невід'ємною частиною його оповіді. Слід визнати, що тут він наближається скоріше не до англійських, а до французьких письменників, щодо яких абсолютно мав рацію І. Еренбург: «Вірші французьких поетів переповнені образами, вони є зримі, відчутні, тілесні. Гюго любляв малювати, і береги його рукописів часто вкриті пейзажами. Око художника і у віршах Гюго. Мені здається, що його зір випереджав слух». Можна лише зауважити, що в Шевченка слух доповнював зір, оскільки він був палким аматором музики. Тим часом Діккенс більше зосереджувався на психологічному стані персонажів, він більший «резонер» і, як це дивно, більш соціально орієнтований письменник, ніж Шевченко-новеліст. Однак досить часто паралелізм стильових прийомів є приголовним. Так, у наведених нижче фрагментах кожен з письменників обіграє поєднання прийомів персоніфікації (фігура – предмет), звуження значення (як фігура, так і предмет починають означати конкретну особу) і мінімізації (багатократне повторення того самого слова без заміни його синонімами):

«Я снова оглянулся и, кроме тройки и ямщика, увидел стоящую в телеге фигуру в черной бурке и в каком-то мудреном картузе. Через минуту тройка, телега и стоящая в ней фигура очутились у самих окон дормеза. Фигура на минуту наклонилась к окну ... Потом фигура в бурке и картузе приподнялась и хриплым голо-

сом стала кричать на ямщиков, чтобы подавали скорее лошадей ...

Растворилась дверь и в комнате явилась фигура в бурке и в мудреном картузе. Не снимая картуза, фигура хриплым басом спросила стоявшего пред ней зрителя: – Есть ли лошади?»

(Т. Шевченко «Прогулка»).

«Но описанные нами неодушевленные предметы имели не большее значение, чем дощечка на двери с надписью “Адвокат Брасс” или болтавшийся на дверном молотке билетик: “Сдается комната для одинокого джентльмена”. В конторе обычно находились и предметы одушевленные, о которых стоит поговорить подробнее.

Один из этих предметов, не кто иной, как мистер Брасс, уже появлялся на предыдущих страницах. Другой – его писец, его правая рука. Его домоправительница, секретарь, доверенное лицо во всех кляузных делах, такой же крючок, хапуга, как и он сам, нечто вроде амазонки от юриспруденции, – короче говоря, мисс Брасс, заслуживающая краткой характеристики»

(Ч. Диккенс «Лавка древностей»).

Знаменитий діккенсівський гумор є дуже близьким до гумору шевченківського. Обидва письменники виходили з одного принципу – серйозно говорити про смішне і начебто легковажно – про трагічне, що й справляло той неповторний вплив, який мали твори Діккенса на інтелігенцію ХІХ ст. і якого, на жаль, позбавлено українського та російського читача через непоцінованість прози Шевченка ані його, ані нашими сучасниками.

Безумовно, обидва вони є християнськими письменниками. Шевченко, так само як і Діккенс, розрізняє холодний розум егоїста і розум серця навіть неосвіченої людини. Розумна, але безсердечна Марія Федорівна вбачає в пасербі «слепого идиота, и больше ничего». Та от Коля випадково потрапляє до церкви, де спершу навіть перехреститися не вміє, що немало дивує селян:

«Мужички дивились на своего слепого барчонка и вместе удивлялись, что ни

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

один из них не видел, чтобы слепой барчонок хоть раз в церкви перекрестился. Первое, чему учит мать-христианка едва начинающее лепетать дитя свое, это складывать три пальчика, креститься и произносить слово “Бозя”».

Відвідання церкви і спілкування із сільським священиком цілковито змінюють і життя, і душу хлопчика:

«Церковь для его души сделалась одним-единственным прибежищем, куда он приходил как к самому милому другу, как к самой нежной матери. Возвышенные, простые наши церковные напевы потрясали и проникали все существо его, а божественная мелодия и восторженный лиризм Давидовых псалмов возносили его непорочную душу превыше небес».

Як тут не згадати переспіви псалмів Давидових самого Шевченка? І знову тут автор зливається зі своїм персонажем, безумовно, передаючи свої дитячі відчуття від церковної служби.

Заслугує на увагу також і образ сестри Колі, Лізи – «бедной Лизы», як її неодноразово називає Шевченко, котрий, безумовно, не міг не проводити тут паралелі з карамзинською «Бідною Лізою». До речі, сама композиція повістей Шевченка нагадує структуру «Бідної Лізи»: оповідь ведеться від першої особи і так само починається з детального опису місцевості, у якій відбуваються події. Проте манера подання етнографічних подробиць є інакшою. Карамзин є типовим сентименталістом, який, описуючи криваві події минулого, нагнітає напруження за допомогою експресивно забарвлених епітетів, порівнянь тощо, переважно з пасивно-негативним забарвленням, як-от:

«Все сие обновляет в моей памяти историю нашего отечества – печальную историю тех времен, когда свирепые Татары и Литовцы огнем и мечем опустошали окрестности Российской столицы, и когда несчастная Москва, как беззащитная вдовица, от одного Бога ожидала помощи в лютых своих бедствиях».

Но всего чаще привлекает меня к стенам С...нова монастыря – воспоминание о плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы».

А тепер розгляньмо детальніше долю двох «бідних Ліз» – карамзинської та шевченківської.

Карамзин описує долю доньки «зажиточного поселянина», що втративши батька і залишившись із люблячою, але безпорадною матір'ю, потерпала від бідності, але «не щадя красоты своей, трудилась день и ночь».

Вона покохала молодого дворянина, що начебто відповідав їй взаємністю, але врешті-решт зрадив її, оженившись на багатій вдові. Не витримавши зради, дівчина наклала на себе руки:

«Лизина мать услышала о страшной смерти дочери своей, и кровь ее от ужаса охладела – глаза навек закрылись. – Хижина опустела. В ней воет ветер, и суеверные поселяне, слыша по ночам сей шум, говорят: там стонет мертвец, там стонет бедная Лиза!».

Цей уривок дає повне уявлення про стиль письменника, яскравого представника російського сентименталізму.

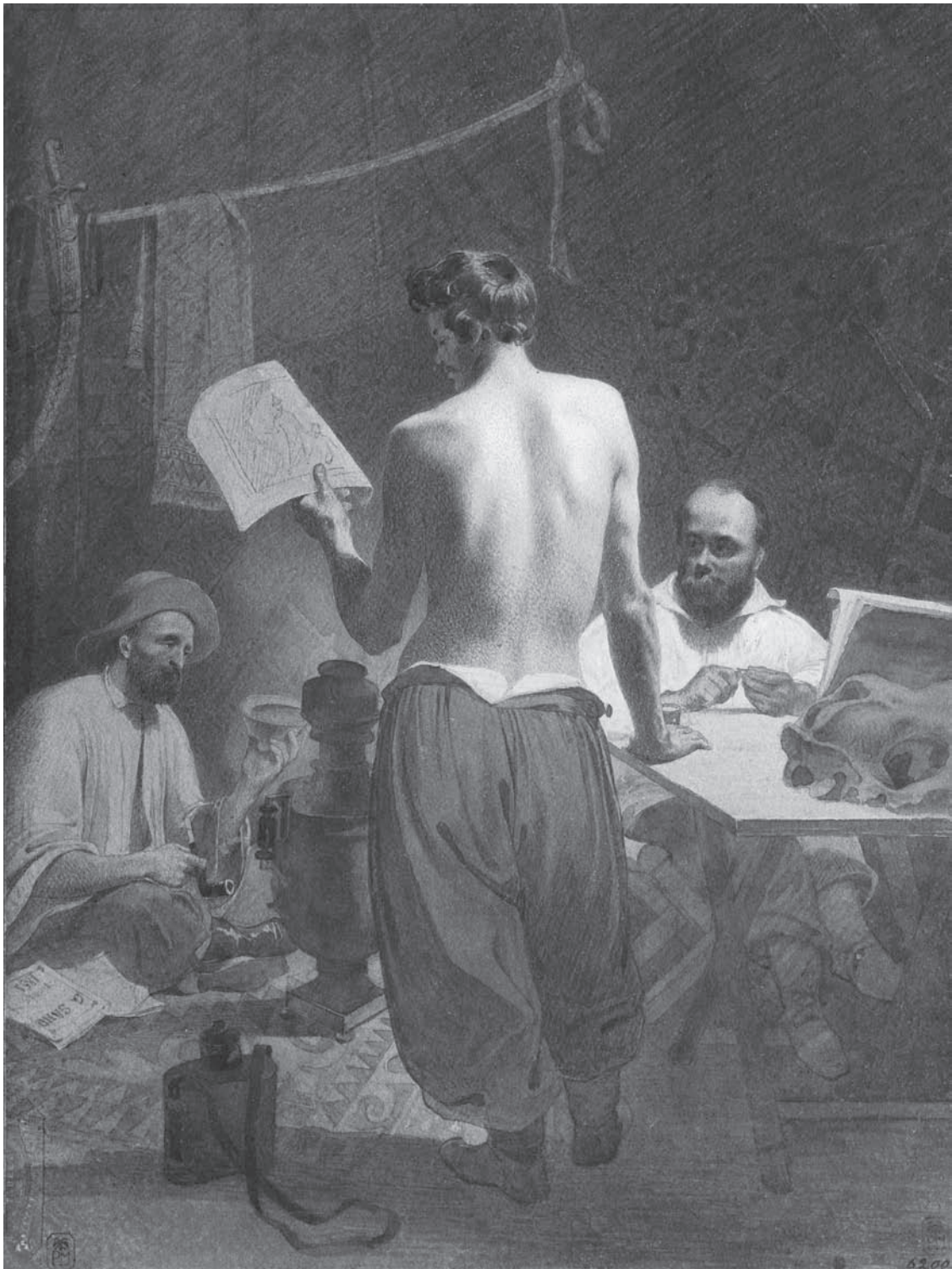
Звернімося тепер до шевченкової «бідної Лізи». Доля її набагато сумніша. Втративши батька, вона залишилася з мачухою, що є уособленням найгірших рис казкового архетипу, – злою, жорстокою, підступною. Під приводом того, що вона прагне якнайкраще влаштувати долю пасербиці, Марія Федорівна: «совершенно налегке отправилась в Петербург определить Лизу в Смольный, а коли удастся, то и в Екатерининский институт».

Насправді ж вона домовляється із знайомою про те, щоб Лізу, яку вона видає за свою кріпосну дівку Акульку, узяли до борделю, який існує під вивіскою модного магазину.

Після цього вона повернулася додому, а перед від'їздом «поцеловав, благословила бедную Лизу на безотрадную, сиротскую и мученическую жизнь».

Не може бути в Карамзина такого оксюморонного поєднання, як оце, а для Шевченка воно є типовим. Так само й далі, коли Лізу хазяйка «модного магазину», запевнивши її, що вона дійсно не є панночка, а кріпосна дівка, переконує вийти заміж за закоханого в неї аудитора, Шевченко пише:

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



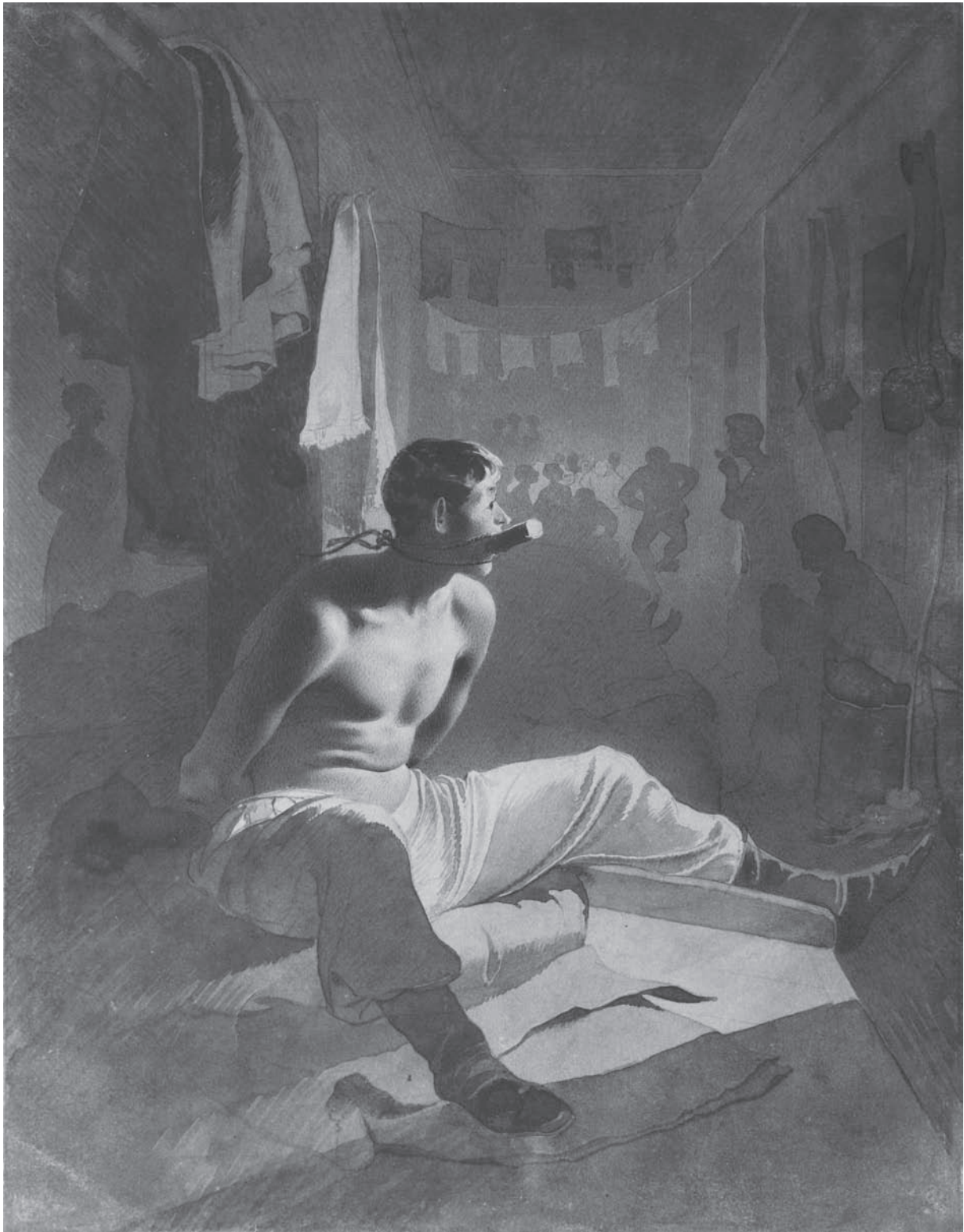
Серед товаришів. 1851 р. Папір, сепія, білило

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



Байгуші. 1853 р. Папір, сепія

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



Кара колодкою. 1856–1857 рр. Папір, туш, бістр

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



Казарма. 1856–1857 рр. Папір, сепія

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

«Юлия Карловна наскоро оделася и вышла со двора, а счастливая невеста, оставшиися одна, горько зарыдала».

Закінчується історія Лізи також нетипово: майже силою видана заміж за писаря, вона знаходить з ним своє щастя, і про це письменник говорить підкреслено просто, нагадуючи сучасному читачеві стиль Платонова:

«Муж Лизы оказался весьма порядочным человеком, а через год и порядочным сельским хозяином, так что брошенные части хозяйства пришли в движение и приносили свою пользу».

Повним антиподом бідних сиріт, на долю яких так рано припали найтяжчі випробування, є рідний син Марії Федорівни Іполит. Так само, як і його мати, він до 14 років не вчиться грамоті. Але якщо в матері все ж були на це «пом'якшуючі обставини», адже дитинство її було дуже нелегким, то син, безумовно, їх не має:

«Иполитушка, кроме того, что был самый избалованный ребенок, оказался еще и необыкновенно туп».

В особі Іполита Шевченко виводить другого «недоросля», дуже схожого на фонвізинського, тільки безсмертне «не хочу учиться, а хочу жениться» тут виглядає страшніше. Якщо Митрофанушка просто розбещений дурень, а мати його – просто самодурка, то в Шевченка ці характери є складнішими. Іполит з дитинства не просто уникає будь-якої роботи, він іде далі:

«Ученик давно уже имел ясное понятие о художестве, называемом воровством».

Рішення Марії Федорівни віддати кохане чадо до «благородного пансіону» в Петербурзі закінчується повним крахом, бо ж замість навчання він знаходить дорогу в «дім розпусти», а для того, щоб здобути грошей, пускає поголос, що мати його померла, і збирає кошти на її похорон. Звісно, це йому так не минає, не допомагає і втеча з дому:

«В тот же день вечером дали знать из части об овце обретшейся и спрашивали, что с нею делать. Она этого квартального, который пришел ей дать знать о блудном сыне, просила написать к кому следует бу-

магу о принятии ее сына в городскую тюрьму на сохранение.

В тот же день, после обеда, сидел за столом у Марии Федоровны смиренный наставник и искусно изображал на гербовом листе прошение на высочайшее имя о написании в рядовые сына Иполита помещицы Марьи Хлюпиной за неуважение к матери».

Комічна форма першого абзацу повністю контрастує з його змістом. Шевченко вдається спочатку до євангельської притчі про заблудлу вівцю, потім до притчі про блудного сина, використовуючи ці зворушливі історії практично в протилежному сенсі, адже ніжна мати, що сама так розбестила хлопця, віднайшовши сина, передає його спочатку, як мертву річ, до в'язниці «на зберігання», а потім відправляє в солдати, де на той час строк служби був до 25 років.

Але й мати мусить відповідати за свої злочинства. Кінець «Нещасного» дуже нагадує «Недоросль», де також добро перемагає, а зло карається, але ж так само в Діккенса. А повчальна сентенція Шевченка, що знову ж таки нагадує кліше – «мораль казки», але, як завжди, з культурницьким посиленням, цього разу на Джонатана Свіфта, сповнена неприхованої іронії:

«Так кончились злые ухищрения Марьи Федоровны, и теперь она, лишенная всего, даже личной свободы, в тесной, мрачной келье “издыхает, как отравленная крыса в норе”, как выразился автор “Путешествия Гулливера”».

Повість «Несчастный» є ніби віддаленим варіантом написаної майже півтора року потому повісті «Близнецы». Тут ми бачимо елементи тієї самої теми, Шевченко наче проводить науковий дослід: простежити, як реагує людина на різноманітні життєві обставини. Бідність і поневіряння не завжди її калічать: так, чистими і добрими залишаються як Коля і Ліза в повісті «Несчастный», так і Ватя в повісті «Близнецы». Постає питання, чому ж так трагічно завершується доля саме тих, кого Шевченко двічі називає «нешчасними», – справді дурного і розпусного Іполита і зовсім не дурного, але також розбещеного Зосі? Якщо уважно прочитати тексти по-

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

вістей, то відповідь є дуже характерною для Шевченка: виживають і зберігають високі моральні якості ті, хто, незалежно від ступеня освіти, живе повним внутрішнім, духовним життям. І не просто занепадає, а скочується до найнижчої, за класифікацією Шевченка категорії – нещасного, тобто людини, якій недоступні жодні моральні принципи, – той, кого приваблює лише зовнішній блиск, у кого немає, як ми бачимо,

через різні причини, нічого святого в душі. Саме невміння любити ближнього робить людину нещасною в значенні, яке цьому слову надавав В. Даль: «несчастный – злосчастный, злополучный, бедственный, неудачный».

Джерела та література

1. Достоевский Ф. Собрание сочинений. – Т. 6.

SUMMARY

Reading about Shevchenko, we can too often come across such definitions as a serf and autodidact. It is 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 is the attempt to prove that Shevchenko has been notable for the unusual spiritual aristocratism in the prime of his creation. He has been the precursor of the avant-gardism in poetry and a true aesthete in the field of 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 Ukrainian village he compares it with the abbey of Saint-Germain-des-Prés; he associates 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, mental in particular, is conflicting and multiform. Shevchenko saw dark depths as well as shiny peaks in himself.

Meantime, Shevchenko ideal as the author of the stories is the world of Plato with his ideas of beauty and love, the concept of a continuous ascent of the person upwards, 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.

The connection of Shevchenko's works with the West European culture does not come to nothing more than simple references to antique names, the surnames of famous European writers, composers etc. The structure of his works itself and his manner of writing is absolutely European. Something in common with famous works of European writers (e.g. Dickens) may be found.

Certain stories of Shevchenko may be compared with the novel of Jan Potocki *The Manuscript Found in Saragossa* (*Le manuscrit trouvé à Saragosse*), written in French half a century earlier and no doubt unknown 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 as *mysterious* and *enigmatic*, the stories of Shevchenko are still unfortunately 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 mosaicity, innovations.

УДК 7.072.2Ернст:7.041.7Шевченко

ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕДОРА ЕРНСТА «ШЕВЧЕНКОВА КАРТИНА “НЕВІЛЬНИК”»

Ірина Ходак

Стаття Федора Ернста «Шевченкова картина “Невільник”» (1933) уперше публікується з передмовою Ірини Ходак за авторизованим машинописним варіантом, що зберігається в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. У цьому дослідженні відомий український мистецтвознавець пов'язав сюжет картини, краще званої за назвою «Селянська родина», з поемою Т. Шевченка «Невольник» («Сліпий»), а також розповів про історію її придбання та проведену 1928 року реставрацію.

Ключові слова: Шевченко, картина «Невільник» («Селянська родина»), музей, виставка, реставрація, поема, стаття.

Статья Федора Эрнста «Картина Шевченко “Невольник”» (1933) впервые публикуется с предисловием Ирины Ходак за авторизованным машинописным вариантом, который хранится в Архивных научных фондах рукописей и фонозаписей Института искусствознания, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рильского НАН Украины. В этом исследовании известный украинский искусствовед связал сюжет картины, более известной под названием «Крестьянская семья», с поэмой Т. Шевченко «Невольник» («Слепой»), а также рассказал об истории ее приобретения и проведенной в 1928 году реставрации.

Ключевые слова: Шевченко, картина «Невольник» («Крестьянская семья»), музей, выставка, реставрация, поэма, статья.

The article *Shevchenko's Painting The Slave* (1933) by Fedor Ernst is published with the preface of Iryna Khodak for the first time through authorized typing, kept at Archival Scientific Funds of Manuscripts and Phonorecords of M. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. In this study a famous Ukrainian art historian has connected the plot of a painting better known as *Peasant Family* with T. Shevchenko's poem *The Slave (Blind)* and also told the history of its acquirement and conducted restoration in 1928.

Keywords: Shevchenko, painting *The Slave (Peasant Family)*, museum, exhibition, restoration, poem, an article.

Федір Ернст – один із провідних українських мистецтвознавців 1920-х – початку 1930-х років – залишив помітний слід у вивченні образотворчої спадщини Т. Шевченка¹. Проте його основні праці із зазначеної проблематики, насамперед ґрунтовне дослідження «Шевченко як маляр на тлі його доби»² (1932–1933) та стаття «Шевченкова картина “Невільник”» (1933), публікації яких свого часу завадила політична ситуація й арешт автора, залишаються відомими вкрай вузькому колу фахівців, а отже, належним чином не осмисленими в контексті історії мистецтвознавчого шевченкознавства.

На відміну від розлогої монографічної розвідки «Шевченко як маляр на тлі його доби», що призначалася для тому пластичної спадщини академічного Повного зібрання творів Т. Шевченка, статтю «Шевченкова картина “Невільник”» навіть в останні десятиліття оминали більшість дослідників діяльності Ф. Ернста чи його шевченко-

знавчого доробку [5; 4; 3, с. 189–204; 26]. Уперше про неї згадала, наскільки нам відомо, Г. Довженок у присвяченій Ернстові статті, уміщеній у «Шевченківській енциклопедії» [8, с. 512]. Довірившись опису архівної справи, дослідниця помилково датувала її 1931 роком. Ця сама помилкова дата, яку нам уже доводилося спростовувати [32, с. 41], фігурує і в коментарі до «Селянської родини» (з такою назвою нині відома картина, яку Ф. Ернст називав «Невільник») ³ в останньому академічному Повному зібранні творів Т. Шевченка [38, с. 445]. Мало того, утаємничений редакторами автор коментаря припустився стількох фактографічних помилок, що доводиться сумніватися не тільки в його ознайомленні з розглядуваною працею Ф. Ернста. Судіть самі. По-перше, у коментарі твір достеменно датований 1843 роком, хоча дата є здогадною, тому її слід було взяти у квадратні дужки, як це зроблено в інших аналогічних випадках. По-друге, тут указано, що «Селянську

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

родину» реставрували 1929 року, тоді як це трапилось влітку 1928 року [16, арк. 3]. По-третє, про виявлені в ході реставрації залишки авторського підпису на полотні в провіднику по виставці «Українське малярство XVII–XX століть» писав не Ф. Ернст (він здійснив загальну редакцію провідника, написав вступний нарис та нариси до кожного розділу, резюме), а А. Артюхова (А. Іванова-Артюхова), яка упорядкувала каталог творів другої – п'ятої зал, що походили з художнього відділу музею [30, с. 4]. Так само Ф. Ернст не мав жодного стосунку до коментаря в присвяченому пластичній спадщині томі першого академічного Повного зібрання творів Т. Шевченка (його автором є О. Новицький) [33, № 436] і відповідної позиції в каталозі Республіканської ювілейної Шевченківської виставки 1939 року (його упорядкували Я. Галайчук, Я. Затенацький, Л. Розенберг, пізніше знайшли як Л. Владич, та В. Шпілевич) [28, с. 36, № 174]. По-четверте, полотно «Селянська родина» Ф. Ернст виявив 1927 року не в О. Янжул, а в Б. Модзалевського (хоча воно й належало на той час О. Янжул) [16, арк. 1]. По-п'яте, твір надійшов до Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (далі – ВІМТШ) не «тоді ж» (тобто 1927 р.), а в 1928 році [16, арк. 2–3]. По-шосте, Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – АНФРФ ІМФЕ) згадані в коментарі то як «науково-історичний архів», то як «НАФ РФ» (тобто Наукові архівні фонди рукописів і фонозаписів) цього академічного закладу. По-сьоме, як можна було обмежити перше репродукування полотна провідником по виставці «Українське малярство XVII–XX століть», якщо 1929 року його також репродукували в монографії О. Скворцова [29, табл. між с. 46 і 47], статті Ф. Ернста [17] та на окремій листівці, десятитисячний наклад якої розлетівся миттєво [16, арк. 3–4]. По-восьме, одна зі статей Ф. Ернста мала назву «Як збиралися малярські твори Шевченкові у Всеукраїнським історичним музеї ім. Шевченка» [17], а не «Як збиралися малюнки Шевченка у Всеукраїнському історичному музеї

ім. Т. Шевченка». По-дев'яте, «Селянська родина» була вписана Ф. Ернстом до інвентарної книги ВІМТШ [21, інв. № 815], а не КДМУМ (тобто Київського державного музею українського мистецтва), якого тоді ще й у проекті не існувало. По-десяте, стаття М. Шугурова опублікована в червневій (шостій), а не жовтневій (десятій) книжці «Киевской старины» за 1893 рік [40]. По-одинадцять, дивно читати, що полотно «Селянська родина» експонувалося на виставках лише одного разу – 2006 року в Києві, адже відразу після придбання ВІМТШ його можна було побачити на виставці «Українське малярство XVII–XX століть», відкритій восени 1928 року в цьому закладі [30, с. 58, № 345]. Як слушно стверджувала Л. Внучкова в попередньому (повоєнному) Повному зібранні творів Т. Шевченка [34, с. 29–30], не обійшлися без нього Республіканська ювілейна Шевченківська виставка 1939 року [28, с. 36, № 174] та виставка образотворчого мистецтва УРСР в Москві 1951 року [7, с. 104]. Якби автор коментаря дійсно ознайомився зі статтею «Шевченкова картина “Невільник”», він би уникнув лівової частки зауважених помилок. Сподіваємося, що публікація Ернстового дослідження мінімізує їхню кількість у майбутньому.

До вивчення образотворчої спадщини Т. Шевченка Ф. Ернста спонукав прихід на роботу в Перший державний музей (з 1924 р. – ВІМТШ), у якому з грудня 1923 року він обіймав посаду завідувача художнього відділу. Інвентаризація придбаних музеєм у попередні роки творів, поповнення збірки новими експонатами, облаштування масштабних виставок «Український портрет XVII–XX століть» (відкрита 1925 р., спів-організатор – Д. Щербаківський), «Тарас Шевченко як маляр на тлі його доби» (1927), «Українське малярство XVII–XX століть» (відкрита 1928 р.) та підготовка їхніх каталогів⁴ – усе це вимагало ретельного опрацювання кожного експоната, зокрема Шевченкових творів [41, с. 53–55; 30, с. 57–59], уточнення / встановлення авторства й часу їх створення. За каталогами і статтями можна простежити, як заглиблення в Шевченкову творчість змушувало

ІРИНА ХОДАК. ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕДОРА ЕРНСТА «ШЕВЧЕНКОВА КАРТИНА “НЕВІЛЬНИК”»

дослідника змінювати усталені атрибуції, як це сталося, наприклад, із портретом військового, який Ф. Ернст спочатку вслід за М. Біляшівським [6, с. 140] уважав портретом К. Ясевича, створеним Т. Шевченком [41, с. 54, № 160], а згодом – автопортретом К. Ясевича [13, арк. 111]. Одночасно в каталогах виставок і присвячених їм статтях дослідник намагався охарактеризувати напрям та основні етапи творчості мистця [41, с. 32–33; 11, с. 58; 30, с. 52–53; 10].

Після смерті багатолітнього директора ВІМТШ М. Біляшівського (1926) і самогубства його колеги Д. Щербаківського (1927), який тривалий час завідував історичним (історико-побутовим) та етнографічним (народного мистецтва) відділами закладу, Ф. Ернст вийшов на перші ролі в українському мистецтвознавстві. Тому не дивно, що наприкінці 1920-х років науковця залучили до складу численних комітетів з увічнення пам'яті видатного поета й художника, зокрема, з 1928 року він був членом Всеукраїнського Шевченківського комітету й Комітету з упорядкування Шевченкової могили, з 1929 року – членом Комітету й журі по збудуванню пам'ятника мистцеві в Харкові та комісії малярської творчості Шевченка Інституту Т. Шевченка [3, с. 193–198]. З 1 жовтня 1931 року Ф. Ернст обійняв посаду виконувача обов'язків наукового співробітника Кабінету українського мистецтва ВУАН (керівник – О. Новицький) [25, арк. 7]. Саме як співробітнику цієї академічної інституції йому судилося долучитися до підготовки тому пластичної спадщини («Малярські твори Тараса Шевченка») академічного Повного зібрання творів Т. Шевченка. Після того, як вступну розвідку О. Новицького про творчість Шевченка-художника редакційний комітет відкинув як «квазінаукову буржуазно-націоналістичну писанину», Ф. Ернст упродовж 1932–1933 років на прохання київської філії видавництва «Література і мистецтво» підготував для тому дослідження «Шевченко як маляр на тлі його доби» [32, с. 37–41]. Написання праці в час, коли наукове середовище стрясали кадрові чистки й реляції про оволодіння марксистською методологією, було ризикованим і невдячним завданням. Хоча політична ситуація в

країні позначилася на дослідженні, привнівши вульгарно-соціологічну складову, його варто визнати вдалою спробою прочитання Шевченкової образотворчості в контексті мистецтва та художнього життя кінця XVIII – першої половини XIX ст., насамперед в Україні. Ернстова розвідка після кількох доопрацювань була схвалена до друку, та у світ вона так і не вийшла – 23 жовтня 1933 року автора заарештували.

Статтю «Шевченкова картина “Невільник”» Ф. Ернст написав одразу після завершення попередньої праці. За його власним свідченням, дослідження «Шевченко як маляр на тлі його доби» він передав у видавництво на початку квітня [25, арк. 20], а статтю «Шевченкова картина “Невільник”» подав 25 травня 1933 року [25, арк. 21]. Слід зауважити, що про картину «Селянська родина» Ф. Ернст згадував чи не в кожній шевченкознавчій розвідці, починаючи з 1928 року, тобто із часу її надходження до ВІМТШ [30, с. 52; 10; 17, с. 129; 13, арк. 126–127]. Скажімо, у дослідженні «Шевченко як маляр на тлі його доби» він так охарактеризував її: «Ми знаємо фактично одну досить велику картину олійними фарбами цієї доби – яку умовно називаємо “селянською родиною коло хати” (№ 436)⁵ – що присвячена селянському побутові. Вона змальовує селянина, що сидить на призьбі коло хати; до нього підходить жінка, серед них – дитина, праворуч – собака. Ліворуч, за рогом хати – старий селянин. Композиція побудована за всіма приписами академічного майстерства – посередині центральна група, що утворює “вузол”, майже кругла, ще й зі своїм центральним стрижнем – постаттю дитини; постати статичні. Косо взятий задній плян – стіна хати з глибокою тінню від піддашся – відкриває в кінці далекий плян – сільську вулицю. Це – вже від жанрового мистецтва венеціанової школи, від любови до *intérieurs*'ів. Бічний світ кидє яскраві плями на обидві постаті батьків й на стіну хати. Решта – в полу тонах, або у глибокій тіні. Колорит теплий, прозорий, писаний лесировками. Це – краща з жанрових річей Шевченкових. Вона цілком самостійна в композиції, не має чогось подібного серед інших творів тогочасного

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

українського малярства, просякнута тим теплим почуттям до селянства, якого бракує всім іншим, як сучасних Шевченкові, так і наступним українським жанристам. На її недолік треба поставити, що картина ця, звичайно, писана не з натури, хоч би й – ідеалізованої, як у Венеціянова. Звідси її ідилічність, далека від справжнього життя тогочасного кріпацтва» [13, арк. 126–127]. Натомість у статті «Шевченкова картина “Невільник”» Ф. Ернст запропонував нове прочитання твору, детально розповів про історію його придбання та характер реставраційних втручань. На жаль, дослідженню також не судилося вийти у світ, але його чернетки [15], остаточні рукописний [14] і авторизований машинописний [16] варіанти збереглися в особовому фонді дослідника в АНФРФ ІМФЕ.

Уперше оглянувши полотно в листопаді 1927 року в помешканні Б. Модзалевського⁶ в Ленінграді, Ф. Ернст одразу листовно звернувся за консультацією до провідного знавця образотворчої спадщини Т. Шевченка – О. Новицького⁷, доклавши власний малюнок твору. Як і слід було очікувати, на підставі таких свідчень академік не міг дати однозначної відповіді:

«19 19/XI 27 р.

Дорогий Федоре Людвиговичу!

Боюся, як би відповідь моя на Ваш лист не спізнилася, бо одержав я його, коли тут у мене йшли по два засідання пленумів на день та між ними ще аудієнції з начальством, та тут же підготовка до промови на прилюдному засіданні.

Перехожу до справи. Ви самі добре розумієте, що сказати щось певне не можна, не бачучи оригінала, – звичайно й по оригіналу не легко буває сразу сказати, чи це оригінал, чи ні, а при таких умовах поготів.

Скажу лише, що характер композиції цілком в дусі Шевченка. Хата з таким віконцем заразом нагадує його хату; поза дядька, що сидить на призьбі так саме; так що цю композицію можна навіть помістити в один з циклів його малюнків. От все, що можу сказати при таких умовах. Коли Вам це може чим допомогти, буду дуже радий.

Зі щирим поважанням Ол. Новицький» [24].

Ф. Ернст повернувся до Києва з нічим. Про побачене в Б. Модзалевського полотно, що належало на той час Ользі Янжул⁸, яка мешкала в Слуцькому⁹ під Ленінградом, він не забув, адже на користь Шевченкового авторства свідчив не лише характер композиції, але й походження з колекції Шевченкового приятеля Федора Лазаревського¹⁰. Слід нагадати, що в листопаді 1926 року ВІМТШ придбав в О. Янжул виконаний сепією «Автопортрет» Т. Шевченка¹¹, який свого часу автор подарував Ф. Лазаревському. Ф. Ернст на підставі напису на полотні вважав, що його створено 29 листопада 1849 року [16, арк. 2]. Нині дослідники схильні до думки, що «Автопортрет» постав у 1848–1849 роках на Косаралі чи 1849 року в Оренбурзі, а зазначена на портреті Ф. Лазаревським дата «29 ноября 1849. Оренбургъ» може вказувати на час закінчення твору або отримання його Ф. Лазаревським від Т. Шевченка [39, с. 476]. Перед тим, як придбати твір, музейники провели його експертизу, що засвідчує акт від 15 серпня 1926 року за підписами директора ВІМТШ А. Вінницького, секретаря закладу Є. Дзбановського та І. Янжула:

«Акт

Цей складений 15 серпня 1926 р. в тім, що Всеукраїнський Історичний Музей ім. Т. Шевченка одержав від т. І. Янжула автопортрет Т. Шевченка (туш, розмір 24 × 18, надпис: 29 ноября 1849. Оренбург) тимчасово до 1 жовтня 1926 р. для наукової експертизи та відповідних клопотань перед органами влади про асигнування коштів на придбання» [1].

У 1928 році завдяки виділенім з нагоди десятої річниці жовтневого перевороту коштам ВІМТШ також придбав полотно «Селянська родина» в О. Янжул, а заодно отримав від неї в дарунок картину невідомого автора «Дівчата й кобзар» та подаровану Т. Шевченком Ф. Лазаревському Біблію. Сумніви щодо авторства «Селянської родини» остаточно зникли після реставрації, проведеної влітку 1928 року Т. Децем з Київської картинної галереї, у ході якої в нижньому правому куті відкрилися сліди підпису: «Шевч...». Восени того самого року картина посіла почесне місце на ви-

ІРИНА ХОДАК. ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕДОРА ЕРНСТА «ШЕВЧЕНКОВА КАРТИНА “НЕВІЛЬНИК”»

ставці «Українське малярство XVII–XX століть»¹². Її силуетне зображення, виконане В. Кричевським, прикрасило обкладинку каталогу імпрези, та, як уже згадувалося, її репродукції вмістили в кількох виданнях. У каталозі виставки картина фігурувала з нейтральною назвою «Селянська родина біля хати» [30, с. 58, № 345], в укладених академіком О. Новицьким коментарях до тому Повного зібрання творів Т. Шевченка – «Родинна сцена коло хати» [33, № 436].

Під час реекспозиції, що відбулася у ВІМТШ напередодні травневих свят 1933 року, аспірант закладу Ф. Кольченко зауважив, що селянин, який сидить на призьбі хати, ніби сліпий. Це спостереження дало Ф. Ернсту підстави припустити, що на картині зображена сцена з Шевченкової поеми «Сліпий» («Невольник»)¹³, тобто сліпий Степан із дружиною Яриною, дитиною та старим батьком. Оскільки перший варіант поеми з назвою «Сліпий» датовано 16 жовтня 1845 року – часом перебування мистця в маєтку О. Лук'яновича в с. Мар'їнське Полтавської губернії, дослідник був схильний датувати картину також часом другої подорожі Т. Шевченка в Україну, найвірогідніше, осінню 1845 року. З огляду на це чимало місця він відвів характеристиці Шевченкового оточення, використавши оприлюднені В. Беренштамом спогади колишнього кухаря Лук'яновичів Арсена Татарчука та його дружини Горпини [2, с. 250–256].

Припущення про одночасне створення поеми й картини «Невільник» не випадково виникло у Ф. Ернста, адже ще в дослідженні «Шевченко як маляр на тлі його доби» він наголошував на одночасній візуалізації й вербалізації мистцем одних і тих самих тем / мотивів в академічний період: «Саме для цих академічних років характерно, що думки, які займали на цю пору поета-майлара, виливаються у нього одночасно і в поетичну, і в малярську форму. Присвячена товаришеві по академії й брюловській майстерні П. С. Петровському балада “Тополя” 1839 р. одночасно малюється¹⁴. Працюючи над “Гайдамаками” (закінчено на весні 1841 р.) – Шевченко одночасно малює “Гайдамаку Галайду з

свяченим над Дніпром”¹⁵. Наступного року, творячи “Катерину”, він одночасно малює вже навіть не ілюстрацію й не шкіц, а цілу картину на аналогічну тему. Численні шкіци до “Катерини” й поеми “Слепая” розкидані по альбомах академічної пори, прикрашають береги листів, рукописів тощо¹⁶. Натрапляємо серед цих шкіців і на виображення селян, парубків, дівчат, бандуристів, козаків, гетьманів т. і. – все що займало фантазію поета-художника його ранньої доби з романтичною – з далекого й суворого Петербургу – поетизацією сучасної йому й минулої України¹⁷» [13, арк. 78–79].

Ф. Ернст, захоплений своєю гіпотезою, проігнорував ескізи та етюди до картини «Селянська родина» в одному з Шевченкових альбомів, який О. Новицький здогадно датував 1842–1843 роками, упорядники повоєнного Повного зібрання творів мистця – 1839–1843 роками [35, с. 1–2], а нинішнього – то 1839–1843, то 1842–1843 роками [38, с. 504–505].

Висловивши власні міркування про сюжет і час створення полотна, дослідник проаналізував побудовану за академічними приписами статичну композицію та дійшов висновку, що Т. Шевченко був піонером серед російських жанристів у створенні «суцільної композиції з центральним “вузлом”», здолавши традиційну «багаточесність й багатолюдність» [16, арк. 7–8]. Відсутність виразної соціальної спрямованості малярського твору, яскраво виявленої в поемі, він пояснив як впливом академічної школи, так і вибором теми з української історії: «Провадячи боротьбу з сучасним йому кріпацтвом, Шевченко за першої доби своєї діяльності ідеалізував минуле України, коли нібито нещадного визиску селян не було» [16, арк. 14].

Ф. Ернст не мав жодних відомостей про долю картини з часу її створення до придбання музеєм в О. Янжул, тому обмежився припущенням, що вона була залишена чи подарована автором комусь зі знайомих. Однак ще 1893 року М. Шугуров, якому доводилося бачити картину, стверджував, що вона належала С. Гулаку-Артемівському, від нього перейшла до М. Лазаревського, а на час публікації перебувала у власності не-

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

боги останнього – О. Лазаревської (у заміжжі – Янжул) у с. Побиванці Гадяцького повіту (нині Липоводолинського р-ну Сумської обл.) [40, с. 535]. Згодом дослідники визнали повідомлення М. Шугурова про належність твору С. Гулаку-Артемовському сумнівним [34, с. 29–30; 38, с. 445]. Натомість опублікований 1925 року лист І. Гудовського до Т. Шевченка (1845) та листування М. Лазаревського з Т. Шевченком (1857), також оприлюднене в час написання Ернстової статті, дозволило їм припустити, що картина була написана для В. Єзучевського, під час розіграшу в лотерею дісталася М. Лазаревському, після його смерті – його братові Ф. Лазаревському, а від останнього – доньці Ользі [34, с. 29–30; 38, с. 445]. Щоправда, достеменно наразі вважаються лише відомості про перебування картини у власності М. Лазаревського – О. Янжул. Водночас у деяких шевченкознавчих працях, навіть хрестоматійних «Трудах і днях Кобзаря» П. Жура, створення цієї картини, звісно, здогадно, датують і 1843-м, і 1845 роками [19, с. 87, 115]. Тож дослідницький пошук триває...

Публікація дослідження Ф. Ернста «Шевченкова картина “Невільник”» здійснена за авторизованим машинописом [16]. Сторінка тексту, якої бракує в цьому архівному джерелі (с. 15), відтворена за рукописним варіантом [14]. У публікації повністю збережено правопис оригіналу, усунуто лише друкарські огріхи, переважно на підставі порівняння з рукописним текстом.

Примітки

¹ Детальніше про це, включно з історіографією питання, див. у праці І. Ходак [32].

² Наразі опубліковано лише його невеличкий фрагмент [12].

³ Нині зберігається в Національному музеї Тараса Шевченка (інв. № ж-109).

⁴ Каталог виставки «Тарас Шевченко як маляр на тлі його доби» у світ не вийшов, але зібрані в ході його підготовки відомості Ф. Ернст оприлюднив у статті та доповіді [31, с. 81–82; 32, с. 36].

⁵ Порядковий номер твору у віддрукованих на той час коментарях академіка О. Новицького – складовий

присвяченого пластичній спадщині тому Повного зібрання творів Т. Шевченка [33].

⁶ Модзалевський Борис Львович (20.04/2.05.1874, Тифліс (нині – Тбілісі), Грузія – 3.04.1928, Ленінград (нині – Санкт-Петербург), РФ) – генеалог, бібліограф, історик російської літератури, пушкініст. Член-кореспондент Російської академії наук (1918). Один з ініціаторів і організаторів, старший учений зберігач (1919) Пушкінського Дому (нині – Інститут російської літератури (Пушкінський Дім) Російської академії наук). Член (1902) і голова (1926) Комісії з видання творів О. Пушкіна. Рідний брат генеалога, архівіста й історика мистецтва Вадима Львовича Модзалевського (28.03/9.04.1882, Тифліс (нині – Тбілісі), Грузія – 3.08.1920, Київ), з яким Ф. Ернст співпрацював у низці київських наукових інституцій і «Малороссийский родословник» якого використав у пропонованій статті. Детальніше про Б. Модзалевського див. у праці «Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома...» [9].

⁷ З 1923 року академік ВУАН Олекса (Олексій) Петрович Новицький (7/19.04.1862, м. Симбірськ (нині – м. Ульяновськ), РФ – 24.09.1934, Київ) займався підготовкою тому пластичної спадщини Повного зібрання творів Т. Шевченка (так званого єфремовського), який був частково віддрукований, але так і не вийшов у світ. Також неопублікованим залишилося його дослідження «Шевченко як офортист» (детальніше див. працю І. Ходак [31]).

⁸ Янжул (у дівочтві – Лазаревська) Ольга Федорівна (1873 р. – лютий 1942 р.) – донька Шевченкового приятеля Федора Матвійовича Лазаревського. Після смерті батька за заповітом отримала його Шевченківську колекцію, за що мала сплатити сестрі Марії 18 тисяч рублів. Померла в блокадному Ленінграді, похована там само на Смоленському кладовищі.

⁹ Нині місто Павловськ – муніципальне утворення в складі Пушкінського району міста федерального значення Санкт-Петербург. У 1918–1944 роках називалося Слуцьк на честь революціонерки Віри (Берти) Слуцької (1874–1917).

¹⁰ Лазаревський Федір Матвійович (20.04/2.05.1820, с. Гирявка (нині – Шевченкове Конотопського р-ну Сумської обл.) – 13/25.08.1890, с. Русанівка (нині Липоводолинського р-ну Сумської обл.)) з 1845 року служив в Оренбурзькій прикордонній комісії, де в 1847 році познайомився з Т. Шевченком, згодом неодноразово зустрічався з ним. Відомо про виконання Т. Шевченком в Оренбурзі двох його портретів, зокрема парного портрета з братом Михайлом (1849), що нині зберігається в Інституті російської літератури (Пушкінському Домі) Російської академії наук у Петербурзі. Залишив спогади про Т. Шевченка, які вперше були опубліковані 1899 року в журналі «Киевская старина» [20; 18]. Про стосунки братів Лазаревських із Т. Шевченком та шевченкіану в їхній колекціях детальніше див. у працях Г. Лазаревського [22], О. Лазаревського [23], Н. Орлової [27].

¹¹ Нині зберігається в Національному музеї Тараса Шевченка (інв. № ж-837).

ІРИНА ХОДАК. ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕДОРА ЕРНСТА «ШЕВЧЕНКОВА КАРТИНА «НЕВІЛЬНИК»»

¹² Світлина експозиції другої зали виставки засвідчує, що «Селянську родину» вмістили в центрі експозиції Шевченкових творів та його сучасників [30, табл. 11].

¹³ Першу редакцію поеми з назвою «Сліпий» Т. Шевченко створив у жовтні 1845 року в маєтку Олександра Лук'яновича в с. Мар'їнське Миргородського повіту Полтавської губернії (нині – с. Мар'янівка Гребінківського р-ну Полтавської обл.), що засвідчує автограф у рукописній збірці «Три літа» від квітня – червня 1846 року (первісний автограф поеми не відомий). Повернувшись із заслання, у 1859 році Т. Шевченко створив нову редакцію поеми з назвою «Невольник» у рукопису «Поезія Т. Шевченка. Том первый». Другу редакцію поеми вперше було опубліковано в журналі «Основа» 1861 року, а наступного року тут надрукували завершення першої редакції. Повністю перша редакція вийшла лише 1925 року, та й то з помилковим твердженням, що цей варіант пізніший за «Невольника» (детальніше див. коментарі В. Бородіна до обох редакцій поеми [36, с. 723–725; 37, с. 712]).

¹⁴ Наш. тому № 220 [Примітка Ф. Ернста. Мовиться про коментар О. Новицького в присвяченому пластичній спадщині томі Повного зібрання творів Т. Шевченка (так званого ефремовського). – І. Х.].

¹⁵ Ibid. № 271 [Примітка Ф. Ернста. Ідеться про коментар О. Новицького в присвяченому пластичній спадщині томі Повного зібрання творів Т. Шевченка (так званого ефремовського). – І. Х.].

¹⁶ Ibid. №№ 1, 4, 7, 293–300 [Примітка Ф. Ернста. Мовиться про коментарі О. Новицького в присвяченому пластичній спадщині томі Повного зібрання творів Т. Шевченка (так званого ефремовського). – І. Х.].

¹⁷ Ibid. № 2, 4, 8, 26, 222, 252 [Примітка Ф. Ернста. Ідеться про коментарі О. Новицького в присвяченому образотворчому доробку томі Повного зібрання творів Т. Шевченка. – І. Х.].

Джерела та література

1. Акт приймання на експертизу «Автопортрета» Т. Шевченка. 15 серпня 1926 року. – Інститут рукопису Національної бібліотеки ім. В. Вернадського, ф. 28, спр. 1085, арк. 1.

2. *Беренштам В.* Т. Г. Шевченко и простолюдины, его знакомцы. (Из встреч и воспоминаний) / В. Беренштам // Киевская старина. – 1900. – Кн. 2 (Февраль). – С. 248–260.

3. *Білокінь С.* В обороні української спадщини. Історик мистецтва Федір Ернст / Сергій Білокінь ; Нац. акад. наук України, Ін-т історії України, Центр культурологічних студій, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2006. – 355 с.

4. *Білокінь С.* Шевченкознавчі праці видатного історика мистецтв Ф. Ернста / Сергій Білокінь // Пам'ять століть. – 2005. – № 3–4. – С. 42–60.

5. *Білокінь С.* Шевченкознавчі праці Федора Ернста / Сергій Білокінь // Слово і час. – 2004. – № 7. – С. 24–34.

6. *Біляшівський М.* Два портрети роботи Шевченка / М. Біляшівський // Україна. – 1925. – № 1–2. – С. 139–140.

7. Виставка изобразительного искусства Украинской ССР. Живопись. Скульптура. Графика : каталог / Ком. по делам искусств Украинской ССР. – К. : Мистецтво, 1951. – 105, [2] с., 37 табл.

8. *Довженко Г.* Ернст Федір (Теодор Ріхард) Людвігович / Галина Довженко // Шевченківська енциклопедія : у 6 т. / Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол.: М. Г. Жулинський (голова), М. П. Бондар, О. В. Боронь (відп. секретар) [та ін.]. – К., 2012. – Т. 2 : Г – З / [ред. тому О. В. Боронь]. – С. 511–512.

9. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1996 год: Борис Львович Модзалевский : материалы к научной биографии / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) ; [отв. ред. Т. Г. Иванова]. – С.Пб. : [Дмитрий Буланин], 2001. – 606, [2] с., [9] л. ил.

10. *Ернст Ф.* Виставка українського малярства XVII–XX століття у Всеукраїнським історичним музеї ім. Т. Шевченка / Федір Ернст // Пролетарська правда. – 1928. – 21 листоп.

11. *Ернст Ф.* Виставка українського портрету XVII–XX століть / Федір Ернст // Життя й революція. – 1925. – № 11. – С. 55–60.

12. *Ернст Ф.* 3 учнівських років Шевченка-художника / Федір Ернст // Черкаський край – земля Богдана і Тараса : культурологічний зб. / [за ред. Б. В. Губського, В. М. Литвина, В. А. Смоляка]. – К. : Укр. пропілеї, 2002. – С. 163–176.

13. *Ернст Ф.* Шевченко як маляр на тлі його доби. Розвідка. [1932–1933]. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 149, арк. 1–211 + 1 а, 114 а.

14. *Ернст Ф.* Шевченкова картина «Невільник». Дослідження. [1933]. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 142, 28 арк.

15. *Ернст Ф.* Шевченкова картина «Невільник». Дослідження. [1933]. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 143, 17 арк.

16. *Ернст Ф.* Шевченкова картина «Невільник». Дослідження. [1933]. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 144, 17 арк.

17. *Ернст Ф.* Як збиралися малярські твори Шевченкові у Всеукраїнським історичним музеї ім. Шевченка / Федір Ернст // Життя й революція. – 1929. – № 3. – С. 122–130.

18. Еще из воспоминаний Ф. М. Лазаревского о Шевченке // Киевская старина. – 1899. – Кн. 4 (Апрель). – С. 1–7.

19. *Жур П.* Труды і дні Кобзаря / Петро Жур. – К. : Дніпро, 2003. – 518 с. – (Бібліотека Шевченківського комітету).

20. Из воспоминаний Ф. М. Лазаревского о Шевченке // Киевская старина. – 1899. – Кн. 2 (Февраль). – С. 151–167.

21. Інвентарна книга художнього відділу ВІМТШ, заповнена в 1925–1935 роках (інв. № 1521–1680, 677–1608). – Науковий архів Національного художнього музею України, оп. 1 (з 1918 року), спр. 49.

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

22. *Лазаревський Г.* Брати Лазаревські / Гліб Лазаревський // Україна. – 1945. – № 3. – С. 24–25.
23. *Лазаревський О.* З оточення пророка: Тарас Шевченко та родина Лазаревських : есей / Олександр Лазаревський. – К. : Пульсари, 2009. – 163 с. : іл.
24. Лист О. Новицького до Ф. Ернста. 19 листопада 1927 року. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 50, арк. 44.
25. Матеріали Кабінету українського мистецтва ВУАН: плани, звіти, анкети, кошторис. 1928–1933 роки. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 327, 29 + 3 арк.
26. *Нестуля О. О.* Федір Людвигович Ернст і його щоденник «Художній відділ» 1925–1933 рр. / О. О. Нестуля, С. Ж. Везомська ; Укоопспілка, Полтав. ун-т споживчої кооперації України, кафедра філософії та політології. – Полтава : РВВ ПУСКУ, 2008. – 242 с. : іл.
27. *Орлова Н. І.* Шевченкіана Лазаревських: до проблеми збереження національної пам'яті / Орлова Н. І. // Національна пам'ять: соціокультурний та духовний виміри. Національна та історична пам'ять : зб. наук. пр. / Укр. ін-т нац. пам'яті. – К., 2012. – Вип. 4. – С. 146–154.
28. Республіканська ювілейна Шевченківська виставка : каталог-путівник / Упр. в справах мистецтв при РНК УРСР ; [упоряд.: Я. Я. Галайчук, Я. П. Затенацький, Л. В. Розенберг, В. В. Шпілевич]. – К., 1941. – 152 с., 44 табл.
29. *Скворцов А. М.* Життя художника Тараса Шевченка / А. М. Скворцов. – М. : Изд-во АХР, 1929. – 111 с. : ил.
30. Українське малярство XVII–XX сторіч : провідник по виставці / Всеукр. іст. музей ім. Т. Г. Шевченка ; [за ред. і з вступ. нарисом Ф. Ернста]. – К., 1929. – 109 с., 19 с. іл.
31. *Ходак І.* Восьмий том Повного зібрання творів Тараса Шевченка: спроба реконструкції проекту (1923–1934) / Ірина Ходак // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 2. – С. 67–104.
32. *Ходак І.* Образотворча спадщина Тараса Шевченка в дослідженнях Федора Ернста / Ірина Ходак // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр. – 2013. – Вип. 13. – С. 34–44.
33. *Шевченко Т.* [Повне зібрання творів / ВУАН. – К. : Об'єднане держ. вид-во України, 1932. – Т. 8 : Малярські твори Шевченка / склав О. П. Новицький. – 216, 396 с. : табл.].
34. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 10 т. / Тарас Шевченко ; Акад. наук УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ; Держ. музей Т. Г. Шевченка ; редкол.: О. І. Білецький, Д. Д. Копиця, О. Є. Корнійчук [та ін.]. – К. : Вид-во АН УРСР, 1961. – Т. 7, кн. 1. – XVI, [4], 63 с., 153 арк. : іл.
35. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 10 т. / Тарас Шевченко ; Акад. наук УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ; Держ. музей Т. Г. Шевченка ; редкол.: О. І. Білецький, Д. Д. Копиця, О. Є. Корнійчук [та ін.]. – К. : Вид-во АН УРСР, 1961. – Т. 7, кн. 2. – [6], 108 с., 193 арк. : іл.
36. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / Тарас Шевченко ; Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; [редкол.: М. Г. Жулинський (голова), В. С. Бородін (заст. голови), С. А. Гальченко (заст. голови) та ін.]. – К. : Наук. думка, 2001. – Т. 1 : Поезія 1837–1847 / [ред. тому В. С. Бородін]. – 782 с.
37. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / Тарас Шевченко ; Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; [редкол.: М. Г. Жулинський (голова), В. С. Бородін (заст. голови), С. А. Гальченко (заст. голови) та ін.]. – К. : Наук. думка, 2001. – Т. 2 : Поезія 1847–1861 / [ред. тому В. С. Бородін]. – 782 с.
38. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / Тарас Шевченко ; Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; Нац. музей Тараса Шевченка ; [редкол.: М. Г. Жулинський (голова), В. С. Бородін (заст. голови), С. А. Гальченко (заст. голови) та ін.]. – К. : Наук. думка, 2005. – Т. 8 : Живопис і графіка, 1843–1847 / [ред. тому: Г. А. Скрипник, Д. В. Степовик]. – 583 с. : іл.
39. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / Тарас Шевченко ; Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; Нац. музей Тараса Шевченка ; [редкол.: М. Г. Жулинський (голова), В. С. Бородін (заст. голови), С. А. Гальченко (заст. голови) та ін.]. – К. : Наук. думка, 2013. – Т. 9 : Живопис і графіка, 1847–1850 / [ред. тому : Г. А. Скрипник, Д. В. Степовик]. – 542 с. : іл.
40. *Шугуров Н. В.* [Рецензия] / Н. В. // Киевская старина. – 1893. – № 6 (Июнь). – С. 531–538. – Рец. на публ.: Каталог предметов малорусской старины и редкостей коллекции В. В. Тарновского. – К. : Тип. К. Н. Милевского, 1893. – Вып. 1 : Шевченко. – 34 с.
41. *Щербаківський Д.* Український портрет: виставка українського портрета XVII–XX ст. / Данило Щербаківський та Федір Ернст ; Всеукр. іст. музей ім. Т. Шевченка. – К., 1925. – 64 с. : іл.

ШЕВЧЕНКОВА КАРТИНА «НЕВІЛЬНИК»

Федір Ернст

Історія придбання Шевченкової картини «Невільник», в коротких рисах, така.

Перебуваючи по справах поповнення збірок Всеукраїнського Історичного Музею ім. Шевченка, в листопаді місяці 1927 року, в Ленінграді, я довідався, що у відомого, нині покійного, дослідника російської літератури Б. Л. Модзалевського, знаходиться картина, що приписується Шевченкові. Одвідавши Б. Л. Модзалевського, я побачив картину, власність на той час удови академіка Янжула, О. Ф. Янжул, рожденої Лазаревської. Запропонована до продажу картина виображала селянську родину перед хатою; писана олійними фарбами, характерним академічним ідеалізованим письмом, картина настільки потемніла від часу, настільки покрита була темним шаром бруду, кіптяви й почорнілого лаку, що ніякої змоги знайти підпис чи принаймні розпізнати характерні риси Шевченкового мазку не було. Композиція й маніра трактування окремих постатів сильно нагадувала офорти 1844 року – зокрема «Судню раду» й «Старостів». Не маючи під рукою жодних довідкових матеріалів по іконографії Шевченкових творів, я тоді-ж таки, з Ленінграду, звернувся з листом до акад. О. П. Новицького з проханням дати свій висновок в цій справі. Додати до листа фотографію не було змоги, оскільки Б. Л. Модзалевський не зважився видати чужу, довірену йому особисто, річ для сфотографування. Довелось зробити просто шкіц олівцем. Відповідь акад. О. П. Новицького була не зовсім рішуча. «... Сказати що-сь певне не можна, не бачучи оригіналу звичайно й по о[р]игіналу не легко буває одразу сказати, чи це оригінал чи ні, а при таких умовах і поготів. Скажу лише, що характер композиції цілком в дусі Шевченка. Хата з таким віконцем заразом нагадує його хату; поза дядька, що сидить на призьбі, так само; так що композицію можна навіть помістити в один з циклів його малюнків. Ось все, що можу сказати в таких умовах»¹.

Без сумніву, на користь картини говорило джерело, з якого вона походила: за кілька років перед тим, в листопаді 1926 року, Всеукраїнський Історичний Музей ім. Шевченка придбав від тієї-ж таки О. Ф. Янжул, що на той час мешкала в м. Гадячому, Роменської округи, цікавий автопортрет Шевченка доби заслання, виконаний сепією, з автографом, датований 29 листопада 1849 року, підписаний «Оренбург» і подарований ним Фед. Матв. Лазаревському – батькові власниці².

У відзначання десятої річниці Жовтневої Революції, окрема комісія при Раднаркомі С.Р.С.Р. асигнувала деяким найвидатнішим музеям Союзу, в тому числі й Всеукраїнському Історичному Музеєві ім. Шевченка у Києві, кошти на поповнення музейних збірок. Навесні 1928 року ці кошти (в розмірі 6.500 карб.) були переказані музеєві. Я знову виїхав до Ленінграду з метою перевезення відібраних перед тим в Російському Музеї картин, а також розшукування й придбання нових. Одвідав знову Б. Л. Модзалевського, розшукав власницю картини, що приписувалась Шевченкові, О. Ф. Янжул, в м. Слуцькому (кол. Павловск) під Ленінградом, і після досить довгих вагань з її боку нарешті придбав названу картину за 500 карб.; в додаток до неї О. Ф. Янжул передала в дарунок музеєві ще невеличку картину невідомого автора «дівчата й кобзарь» й біблію, що була з Шевченком в заслання та подаровану ним пізніше Ф. М. Лазаревському. 22 червня 1928 року картина перейшла у власність музею.

Після переїзду до Києва переведено було реставрацію придбаної картини. Її доправили реставраторові київської Картинної Галереї Т. І. Децеві³. Картина змінилась радикально: з'ясувалось тонке академічне письмо, прозорі лесировки, майстерня колірова гама. Нарешті в нижньому правому краї картини з'ясувались і бліді сліди під-

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

пису: «Шевч...». Після того будь які сумніви щодо авторства Шевченкового відпали і на відкритій Жовтневими святами 1928 року виставці «Українського малярства XVII–XX сторіч» вона займала почесне місце посеред інших творів Шевченкових.

У виданому роком пізніше каталозі названої виставки вміщено репродукцію з нашої картини ⁴. Відтворено її силуетом (на жаль дуже невдало) й вміщено на обкладинці названого каталогу, виконаній В. Г. Кричевським. Репродукції з неї вміщено тоді-ж таки й в книзі А. Скворцова «Жизнь художника Тараса Шевченка» ⁵, в журналі «Життя й революція» ⁶ т. і. Картина набра[ла] популярності. Державне Видавництво України видрукувало кольоровою літографією репродукцію з неї. Тираж в кількості 5.000 примірників розійшовся протягом яких-сь двох тижнів. З видрукованих Музеєм двох серій листівок з репродукцією експонованих творів українського малярства найбільшим попитом користувалась Шевченкова «Селянська родина»; її розійшлося близько 10.000 примірників.

Щодо назви, то умовне визначення як «Селянська родина коло хати» залишалось за картиною донині. Справжній її сюжет, як і місце і час її походження лишалися досі невідомими. В названому вище каталозі я вмістив її, на підставі формальних ознак, серед Шевченкових творів середини 1840-х років. З цим визначенням, очевидно, в основному погодився й акад. О. П. Новицький, умістивши картину в складеному ним спискові усіх малярських творів Шевченкових (що має вийти до VIII тому академічного видання Шевченкових творів) ⁷, серед праць 1843–1844 рр., навіть перед офортами до «Живописної України» 1844 року. Він також вживає умовну назву «Родинна сцена біля хати».

Лише підчас робіт по реекспозиції Всеукраїнського Історичного Музею ім. Шевченка і зокрема по експозиції залі доби розкладу фєвдалізму й початків промислового капіталізму (1831–1861 рр.), що переводились напередодні 1-го травня 1933 року, одним з аспірантів Музею, т. Ф. Я. Кольченком, було звернуто увагу на те, що селянин, що сидить на Шевченковій

картині на призьбі хати, наче-б то сліпий. Це й дало ключ до дальшого розшифрування. Перед нами, очевидно, сліпий Степан з «Сліпого» або «Невільника» – Шевченкової поеми 1845 року.

Шевченко не вперше конкретизує свій художній задум одночасно в поетичній і в образотворчій формі. Ще наприкінці 1830-х р.р. Шевченко, працюючи над баладою «Тополя», присвячує цій темі і окремий рисунок ⁸. Року 1841-го, коли з-під його пера виливаються натхненні образи «Гайдамак» – Шевченко одночасно робить рисунок «Гайдамака Галайда з свяченим над Дніпром» ⁹. До кінця 1841 року належать рисунки на теми з «Черниці Мар'яни» ¹⁰. Вони прикрашають береги Шевченкового рукопису-автографа й яскраво свідчать, як художній образ, що його хвилює, виливається паралельно й одночасно у поетичній, виршованій – й у плястичній, рисованій формі. Влітку 1842 року Шевченко працює над одною з найбільших своїх картин – над «Катериною», й робить до неї низку підготовчих шкиців. Працюючи особливо вперто над своєю російською поемою «Слепая» ¹¹, Шевченко одночасно дає цілу низку шкиців олівцем, де фігурує Оксана з ножем, в панських палатах, перед вбивством, тощо ¹². Вже згодом, року 1847-го, одночасно з поемою «Відьма», являється й рисунок на аналогічну тему олівцем ¹³.

Одже, як бачимо, перо, олівець, пензель чередуються в руці Шевченковій, втілюючи його задум на папері і на полотні.

Картина «Невільник» змальовує перед нами той момент з Шевченкової поеми, коли Степан, повернувшись із турецької неволі до свого села сліпим, опізнаний своїми прийнятими сестрою й батьком, одружившись з Яриною, лишається жити в їхній хаті, де він провів своє дитинство й юнацтво.

Минуло кілька років. Вони вже мають дитину. Ярина зворушливо ходить за своїм чоловіком. Кілька окремих місць з поеми близько нагадують нам характерні риси картини:

...І вітає Яриночка
Мов рідного брата;
...І в сорочці тонкій, білій

ФЕДІР ЕРНСТ. ШЕВЧЕНКОВА КАРТИНА «НЕВІЛЬНИК»

За стіл посадила...
...Під хатою
Усі троє сіли...
...Не було того дива
Може спокон віку
Щоб щаслива була жінка
З сліпим чоловіком,
От же сталось таке диво!
...Старий батько
Сидить коло хати
Та вчить внука маленького
Чолом оддавати...

Всі чотири персонажі поеми – Степан, Ярина, старий батько й унук уміщені на картині і, здається, не залишають сумніву в тому, що картина присвячена саме ним.

Зміст картини дуже нескладний. Сліпий Степан – молодий селянин з красивою головою, чорним волоссям й вусами, тонкими рисами обличчя, одягнутий в широку чисту сорочку й широкі жовті штани – сидить, задумливо схиливши голову, на призьбі коло хати. В правій руці він тримає люльку, ліву наче-б простягає в напрямку до дитини. З лівого (від глядача) боку до нього підходить Ярина, турботливо простираючи одну руку до плеча Степанового, другу – до дитини. На ній також біла сорочка, плахта, передник і червоні чоботи. Поміж ними стоїть, обличчям до глядача, маленька дитина – хлопчик у підперезаній сорочці. З правого боку підходить, піднявши до Степана голову, собака. На землі – корито, глиняний посуд. Тло займає косо поставлена хата з далеко висунутою солом'яною стріхою. Ліворуч, на другому плані, за рогом хати сидить також на призьбі старий Яринин батько. У глибині ліворуч видно вулицю, копицю хліба, стріху іншої хати.

Формальні особливості картини дуже цікаві. Не дивлячись на те, що тема з селянського життя України доби остаточного покріпачення селян за часів Катерини, – картина, на перший погляд, не має певної соціальної спрямованості, певного драматизму соціальної й національної боротьби, доволі яскраво виявленого в поемі. Картина побудована статично, за академічними правилами. Постати Степана, Ярини й дитини утворюють центральний вузол картини; разом з собакою, що підхо-

дить до них з правого боку, вони утворюють композиційний трикутник, або скоріше трапецію. Дитину поставлено по вертикальній вісі картини. Контури постатів, зморшки одягу течуть плавно, не вириваючись, не порушуючи академічної статичності персонажів. Задній плян замкнено архітектурним тлом – стіною хати з неглибокою перспективою ліворуч, на сільську вулицю – це вже наближає академічний стрій картини до інтер'єрності буржуазного жанру 1840-х – 1850-х років¹⁴. Статика, нерухомість групи персонажів – безперечно властивість жанрів 1830-х – 1840-х років, що походять від інтер'єрів. Проте цікаво відмітити, що в той час, як дослідник російського жанру цієї пори констатує лише наприкінці 1840-х років в жанрах Федотова й у 1850-х рр. у інших жанристів перемогу суцільної композиції з центральним «вузлом» – над багаторічовістю й багатолюдністю реалістичного жанру попередньої доби¹⁵ – в Шевченковій картині ми спостерігаємо цю особливість, як побачимо нижче, вже посередині 1840-х років, тобто ще до першого прилюдного дебюту Федотова, що відбувся на академічних виставках 1847–1848 років¹⁶. Н. Н. Коваленская пояснює це «новаторство» Федотова впливом Брюлова – тим самим джерелом, з якого безпосередньо черпав Шевченко.

Завершуючи композицію угорі краєм стріхи, що кидає глибоку тінь, маляр концентрує увагу глядача на центральній групі й особливо на постаті сліпого Степана – за допомогою світової плями, що падає збоку, облишаючи решту картини у полутоні, або у глибокій тіні. Колорит в основному побудований на теплому біло-жовтому тоні (стіна хати, одяг Степана й сорочка Ярини, сива голова старого батька), брунатно-сірому (стріха, тіневий бік хати, земля, вулиця, копиця, собака, плахта Ярини, свита старого, горщики на землі), сіро-блакитному (небо, тінь від стріхи й білих одягів, шибки вікна), й нарешті рожево-темно-червоному (очипок, передник і чоботи Ярини, стрічки на сорочках Ярини й Степана). В цілому гама кольорів м'яка, спокійна, побудована за певною рівновагою в розподілі колірних плям – ніби й цим підкреслюючи гар-

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

монійність родинного щастя Степанового. Лесировочні фарби надають картині ще більшої теплоти й прозорості.

В яких обставинах, де й коли писав Шевченко цю картину?

Ясно, що праця над поемою «Невільник» і картиною – повинні падати приблизно на один час тим більше, що сама доба створення «Невільника» характеризується надзвичайним творчим піднесенням, інтенсивною продуктивністю Шевченка як поета і художника; одні творчі задуми швидко заступали другі. Як відомо, поема «Невільник» має нотатки автора наприкінці: «16 октября 1845» і «с. Марьинское».

Пригадаймо, що 4-го жовтня 1845 року, перебуваючи у Миргороді, Шевченко написав вірши «Не завидуй багатому» і «Не женися на багатій»; 10 жовтня того ж-таки року, в селі Мар'їнському, він виконує «Єретика» або «Івана Гуса»; 16-м жовтня датовано поему «Сліпий» або «Невільник»; 19 жовтня Шевченко закінчив «Великий льох» і на решті 21 жовтня, також у Мар'їнському написав «Суботів». 23-го жовтня ми бачимо Шевченка вже знову у Миргороді¹⁷. Одже як бачимо, на протязі приблизно двох тижнів перебування в с. Мар'їнському, у жовтні 1845 року, Шевченко створює чи принаймні закінчує чотирі (серед них досить капітальні) речі. В умовах такої інтенсивної творчості художні задуми мусили швидко заступати один одного. Ясно, що праця над картиною «Невільник» в загальних рисах повинна збігатися з часом праці над поемою, навіть точніше – бути близькою до часу закінчення поеми. Бо в листопаді місяці того ж так[и] року Шевченко вже у Переяславі пише «Наймичку» і «Кавказ», і того ж таки місяця командується Бібіковим з метою замальовок пам'яток старовини Полтавщини.

Цікаво, в яких обставинах і в якому оточенні працював Шевченко над цією картиною.

Село Мар'їнське або Шимкове належало на той час поміщикам Лук'яновичам. Тогочасний власник Мар'їнського, Олександр Андрієвич Лук'янович, дістав це село 1842 року як посаг за своєю другою дружиною, Анастасією Федорівною

Шимковою – від родини якої і походить друга назва Мар'їнського – «Шимково», під якою село відомо і за пізнішого часу. Сам Лук'янович (род. біля 1802–1803 рр.), закінчивши корпус інженерів шляхів, з 1820 р. був на вийськовій службі по різних гусарських полках, і покинув її р. 1842-го в чині майора, після чого, одружившись, і оселився в Мар'їнському. Пізніше, у 1847–1855 рр., він був за миргородського шляхетського маршалка. Людина з нього була не бідна – батько його Федр. Фед. Лук'янович, у 1812–1821 рр. пермський віце-губернатор й у 1820-х рр. симбирський цивільний губернатор (під час перебування Шевченкового в Мар'їнському він жив у с. Шедієвці, Кобеляцького повіту), мав «родових» і «благоприобретенных» близько 850 кріпацьких душ. За своєю дружиною Шимковою, дочкою «статского советника», Лук'янович-син діст[ав] близько 700 душ кріпаків селян¹⁸. Про Лук'яновичів згадує його колишній кріпак і кухар, А. Татарчук, що жив він як «царьок» у Миргороді й у себе в Мар'їнському, випишував собі різні товари з Полтави, Харкова й навіть з-за кордону. Сам часто їзди[в] до Полтави й до інших міст, де жив дуже широко. Вдома він часто влаштовував розкішні пири мало не для цілого повіту, при чим вина випишувались діжками з Франції. Був з нього заповзятий мисливець, утримував він велику зграю собак і велику кількість верхових та виїздних коней. Полювання, що він влашт[о]вував, визначались численністю співучасників і пишним частуванням¹⁹. Брат Лук'яновича, Микола Андрієвич, пробувши також довгий час на вийськовій службі, був активним співучасником придушення повстання декабристів в Петербурзі і польського повстання 1831 року, і мав за це нагороди²⁰. Можливо, іншого, більш поступовог[о] типу була дружина Лук'яновича, А. Ф. Шимкова – сестра декабриста І. Ф. Шимкова, що вмер на сибирській каторзі 1837 року²¹.

Як потрапив Шевченко до цього типового «собачника», що так помпезно промотував стягнуті з своїх кріпаків кошти і нарешті вже пізніше, у 1870-х роках, промотавшись остаточно, вмер жебраком, зі зв'язаними ремінцем руками і ногами.

ФЕДІР ЕРНСТ. ШЕВЧЕНКОВА КАРТИНА «НЕВІЛЬНИК»

Що-правда спомини Татарчука про пишне життя Лук'яновича стосуються переважно вже того часу, коли поміщик вже дістав спадщину від свого батька (останній помер 1846 року), і був шляхетським маршалком Миргородського повіту²².

Можливо, що Шевченко познайомився з Лук'яновичем ще в Петербурзі – принаймні в листі з 23 березня 1845 року з Петербургу до Я. Г. Кухаренка Шевченко просить адресувати йому листа «в Полтавскую губернию в Миргородский повіт в село Маріенское. На имя Александра Андреевича Лукьяновича»²³. Складається вражіння, що з Петербургу він простував прямо до с. Мар'їнського, або принаймні вважав його за основну базу свого перебування на Україні влітку 1845 року. За свідомством А. Татарчука Тарас Григорович приїхав до них разом з їхнім власником, О. А. Лук'яновичем, до с. Мар'їнського.

Лук'янович запросив до себе Шевченка як маляра для писання портретів усіх членів своєї родини. Художник виконав замовлення але коли робота була закінчена, у власника не було грошей для розплати за її, і через те господарі умовляли свого гостя продовжити своє перебування в Мар'їнському. Лише в листопаді явились гроші, а разом з тим і уплата за портрети, після чого він і поїхав²⁴.

Одже перед нами типова робота на замовлення – Шевченко, як маляр-професіонал, з вищою фаховою освітою, що протягом цілого свого життя заробляв собі на існування мало не виключно як художник²⁵ – приїхав до Мар'їнського, як портретист. Особливої близькості Шевченка до Лук'яновича Татарчуки не помітили²⁶. Мешкав він в окремому, відведеному йому приміщенні. Від послуг льокая відмовився. Він тільки снідав та обідав разом з панами; «решту часу, вільного від писання портретів, він перебував у своїй кімнаті, постійно читав книги, які брав з панської бібліотеки, або-ж писав листи чи що-сь інше; лише зрідка ходив по околицях, причому часто зупинявся, зглядувався в якісь то далекі речі, замальовував різні краєвиди»... «З знайомими Лук'яновичів він не зближався»²⁷.

Наведені відомости дають нам змогу приблизно уявити собі причини перебування Шевченкового в Мар'їнському-Шимкові, а разом з ними і обставини його праці над «Невільником» – поемою і картиною. Очевидно, маючи більш-менш зручне приміщення, виконуючи замовлені йому портрети можливо на весні, по приїзді з Петербургу (у квітні – травні 1845 р.), або можливо, закінчуючи їх і розпочаті поетичні твори восени – у жовтні місяці того-ж таки року й чекаючи на розплату за портрети – Шевченко працював над своєю картиною. Очевидно, поміщик відтягнув розплату аж до моменту реалізації літнього урожаю, наприкінці жовтня місяця. Лише одержавши зароблені гроші, Шевченко міг виїхати з «Мар'їнського» близько 22 жовтня 1845 р. Зміст картини «Невільник», писаної не на замовлення пана, а на дозвіл[л]і, для себе – є антитезою тим поміщицьким портретам, що він виконував як професіонал-портретист²⁸.

І дійсно, ті-ж таки спогади колишнього кріпака – кухаря Лук'яновича – Арсена Татарчука дають нам найцікавіші відомости про близькість Шевченка до двірської челяді й селян села Мар'їнського. «Майже всіх він знав поіменно – й дуже зблизився з багатьма з них. Часто вечорами відвідував він “вулицю”. На появу його в таких випадках всі чекали з нетерпінням, прихід його всі вітали. В такі вечори час минав непомітно. Шевченко й сам оживав; він багато розповідав про минуле України, про подвиги козаків, про боротьбу їхню з турками й панами. Казав про своє селянське походження й звільнення, але про те, як і коли знову вернеться воля закріпаченому людові, не згадував... Інколи він запрошував на свій кошт музику; тоді бувало дуже весело; сам Шевченко дуже любив, щоб ті, хто збереться, співали й танцювали»...²⁹

Лишається додати коментарій В. Беренштама, що записував зі слів старого Татарчука та його дружини їхні спогади про Шевченка. «Я не смог передать того горячего чувства симпатии, даже поклонения которые слышатся в каждом слове этих глубоких стариков, когда они вспоминают о Шевченке. Это неостывшее с годами со-

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

чуттєвим стає ще ярче по контрасту с ворожим чуттєвом, котрим проникнуті їх вшпминання о бывшем их владельце»³⁰.

В таких обставинах остаточно з'ясовується те оточення, в якому виникла картина «Невільник». Шевченко писав її на дозвіллі від офіційного портретування, писав через внутрішню потребу вилити своє клясове почуття недавнього кріпака до свого брата-селянина, серед якого він тільки й почував себе вільно.

Сучасний глядач не може не зауважити, що в постатях селянської родини чимало ідеалізації, що в них не відчувається того гніту, тих страшних кріпацьких злиднів, які добре наочно бачив сам Шевченко й які так яскраво виявлені в його поезії. Селяни чисто й чепурно одягнуті; всю картину просякнута рівним, щасливим настроєм. Проте справжній характер цієї ідеалізації можна зрозуміти тільки розглядаючи цю картину на тлі її доби. До ідеалізації спричинилась не тільки академічна школа Шевченкова, що всім своїм настановленням скеровувала художників на ідеалізацію побуту. Щоби зрозуміти справжній характер картини, треба мати на увазі те, що Шевченко взяв тему не з сучасного йому кріпацького побуту, а тему історичну. Провадячи боротьбу з сучасним йому кріпацтвом, Шевченко за першої доби своєї діяльності ідеалізував минуле України, коли нібито нещадного визиску селян не було.

«Ще на Україні веселі
І вольнії пишались села...»
Читаємо ми в «Невільнику»,
«Ще за Гетьманщини старої
Давно це діялось колись».

Лише коли Степан повертається з Туреччини, він дізнається, як зруйнували й пограбували Січ, «як цариця по Києву з Нечосом ходила»,

«І як степи запорозькі
Тоді поділили
І панам на Україні
Люд закріпостили».

І наслідком цього – читаємо в епілогу до «Невільника» –

...очі не бачуть
Ні тихої хатиночки
В забутому краю
Ні тихої долиночки
Ні темного гаю;
Ні дівчини молодої
Й малої дитини
Я не бачу щасливої...
Все плаче, все гине!

Одже, ідеалізуючи минуле, Шевченко тим самим висловлював свій гарячий протест проти жахливої сучасності кріпацтва, злиднів зубожілого селянства, проти всієї фєвдально-бюрократичної, соціальної і національної системи гніту миколаївського царювання, яку він наочно бачив навколо себе і яку він так страшно відчув на своїй власній спині. В таких умовах порівнюючий добробут змалювання персонажів, мало не ідилічність к[а]ртини стають більш зрозумілими. Лише з дальшим розвитком революційного світогляду Шевченкового щезають і ці рештки національної романтики поета і художника.

Щоб остаточно усвідомити собі значення нашої картини, ми повинні взяти на увагу, що разом з «Катериною» – «Невільник» – це перші в історії українського мистецтва справжні картини на тему з життя українських селян.

Коли маляр-кріпак В. Тропінін ще в другому десятилітті ХІХ віку малює на Поділлі перші портрети українських селян й сцени з селянського життя споглядального типу («Весілля в Кікавці»), коли наприкінці 1830-х й на початку 1840-х років, В. Штернберг, В. Гурський, Ангельштет, Білоусов, Бродовський т. і. замальовують типи з погляду їх мальовничості, замальовують святочні моменти («весілля», «ярмарки», «чумацькі табори», «свята Купала» т. і.), коли сам Шевченко ще за своїх академічних років вже малює типи знедолених («сирітка-хлопчик з собакою», «циганка» т. і.), то в картинах «Катерина» й «Невільник» – перед нами уперше виступають спеціальні складні закінчені композиції на тему з селянського життя, що виходять зі стану милування мальовничістю чи пасивного спостереження; в них вкладений певний соціальний зміст, ідея, вони

ФЕДІР ЕРНСТ. ШЕВЧЕНКОВА КАРТИНА «НЕВІЛЬНИК»

прагнуть викликати в глядачеві не тільки співчуття особистій злій долі Катерини чи Степана, а об'єктивно скеровані проти гнобительської верхівки Миколаївської Росії, проти кріпацтва. Одже попри всю ідеалізацію й пасивну статичність постатів – картина «Невільник» в умовах лютої реакції 1840-х років є безперечно революційна.

Дальша доля картини нам невідома. Біля 22 жовтня 1845 року Шевченко виїхав з Мар'їнського й, здається, більше ніколи туди не повертався. Будь які згадки про Лук'яновичів припиняються – це також свідчить не на користь останніх. Картина, можливо, залишена чи подарована комусь з приятелів, лишалась нікому невідома, аж доки Жовтнева Революція не допомогла одному з найкращих малярських творів Шевченкових стати власністю держави і тим здійснити свою справжню соціальну функцію – служити освіті трудових мас.

Примітки

¹ Лист від 19.XI.1927 р.

² Портрет було придбано коштами Київського Округового Виконавчого Комітету за 300 карб.

³ Реставрація полягала в тому, що було знято поруділий пізніший лак, підклієно розриви й вирівняно одне продушене місце в полотні; залевкашено місця випадів фарби з ґрунтом (дев'ять таких випадів по бортах і два посередині); всю картину перекрито свіжим лаком і місця випадів фарби, поверх лаку, заплунктовано. Далі затягнуто підфарбованим воском численні щілини – головним чином на чорній свиті та чоботях, на штанях і на нижній частині рукава чоловіка; на собаці, на всій постаті хлопчика, на тіні, що падає на плахту, на фартуці, й в тіні жіночої сорочки; на лівому кутку картини; на тіні під стріхою; на стрісі в темних місцях. Крім зазначених місць затягнуто воском дрібні щілини, кожна окремо. На хмарі біля даху хати, досить широкі щілини залито лаковою фарбою. Всю картину полаковано й повернуто після реставрації 6 серпня 1928 року.

⁴ Див. «Українське малярство XVII–XX сторіч. Провідник по виставці під редакцією й з вступним нарисом Федора Ернста. Київ 1929, стор. 58–59.

⁵ А. М. Скворцов. Жизнь художника Тараса Шевченко. Изд. АХР М., 1929 стор. 46–47.

⁶ Ф. Ернст. Як збиралися малярські твори Шевченкові у Всеукраїнським Історичним Музеї ім. Шевченка. «Життя й Революція» 1929 № 3 табл. між стор. 112–113 й 128–129.

⁷ Користуємось коректурним примірником автора.

⁸ Нині в Шевченківським Інституті в Харкові.

⁹ Нині у Всеукраїнським Історичним Музеї ім. Шевченка у Києві.

¹⁰ За списком акад. О. П. Новицького (див. вище) № 230.

¹¹ Порівн. О. В. Багрій. Т. Г. Шевченко т. I X. 1930 стр. 139.

¹² Список акад. О. П. Новицького №№ 1а), 296–300.

¹³ Нині у Всеукр. Історичним Музеї ім. Шевченка.

¹⁴ Порівн. Н. Н. Коваленская. Русский жанр накануне передвижничества. «Русская живопись XIX века». Сборник статей п. ред. В. М. Фриче. М. 1929 стр. 46.

¹⁵ Ibid. стор. 48.

¹⁶ Ф. И. Булгаков. П. А. Федотов и его произведения С. П. Б. 1893 стр. 2, 13.

¹⁷ О. В. Багрій. Т. Г. Шевченко т. II X. 1931 стор. 210.

¹⁸ В. Л. Модзалевский. Малороссийский родословник т. III К. 19[12] стр. 226–229. – За спогадами А. Татарчука, що цитуються нижче, О. А. Лук'янович дістав від свого батька 1000 душ на Полтавщині[ні].

¹⁹ В. Беренштам Т. Г. Шевченко и простолудины, его знакомые. Киев. Стар. 1900 февраль стр. 254–255.

²⁰ В. Модзалевский, op. cit. стр. 229–331. – Пізніше він перейшов на цивільну службу, на якій перебував до 1855 року (ibid).

²¹ И. Ф. Павловский. Полтавцы П. 1914 стр. 280–281.

²² Рік смерті А. Ф. Лук'яновича і портрет його – див. И. Ф. Павловский, op. cit. стр. 201.

²³ Повне зібрання творів Т. Шевченка. Вид. ВУАН, т. III К. 1929 ст. 24.

²⁴ В. Беренштам, loco cit. стр. 251–252. – Редактор III тому академічного видання творів Шевченка, С. О. Єфремов, ставить це місце споминів Татарчука під сумнів. – «Версія трохи підозріла. ...Важко припустити, щоб у такого заможного пана не було сотні другої карбованців, щоб розплатитись з художником». На думку С. О. Єфремова Шевченко «просто знайшов тут відповідні для роботи умови, ...і тому не поспішався виїздити од гостинного господаря...» (т. III, К. 1929 стор. 455). – В тому то і біда, що у поміщиків типа Лук'яновича завжди знаходились тисячі карбованців для виписування діжок вина з Франції і не знаходилося сотні-другої для розплати з художником. Сам Шевченко блискуче спростовує це припущення С. О. Єфремова, згадуючи «помещика Демидова, того самого мерзавца Демидова, котрого я узнал в Гатчине кирасирским юнкером в 1837 году, и который тогда не заплатил мне деньги за портрет своей невесты. Теперь он промотавшийся до снаги, живет в своей деревне и грабит крестьян...» (Щоденник, акад. вид. т. IV К. 1927 стор. 124). І другого аналогічного знайомого «ротмистра кавалергардского ея величества полка» Апрелева, що замовив Шевченкові портрета, їздив до нього з «собственными фриштками» з «200 устриц, четверти холодной телятины, 6-ти бутылок портеру, 4 бут. джину» й нарешті з шампанським – а від розплати ухилився. «Таких друзей у меня было много и как на подбор все люди военные» (ibid. стор. 34). Як бачимо, Лук'янович з його 20-тирічним гусарським стажем значно більше

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

скидається на тип названих «друзів» Шевченкових, ніж на «гостинного господаря».

²⁵ Докладніше я зупиняюсь на цьому питанні в спеціальному досліді «Шевченко, як маляр на тлі його доби», що має друкуватись у VIII томі академічного видання творів Шевченка.

²⁶ В. Бернштам, loco cit. стор. 253.

²⁷ Ibid.

²⁸ Портрети ці, як свідчить той-же таки Татарчук, були зібрані дочкою Лук'яновича на Херсонщину, де вони й загинули. Зберігся лише портрет самого Лук'яновича, олійними фарбами (розм. 0,57 × 0,54), в Миргородському музеї (Спис. акад. О. П. Новицького, № 459).

²⁹ В. Бернштам, стор. 253.

³⁰ В. Бернштам, стор. 256.

Підготовка до друку І. Ходак

SUMMARY

Major works by Fedor Ernst related to Shevchenko studies, in particular *Shevchenko as a Painter at the Background of his Epoch* (1932–1933), devoted to the volume of the artist plastic heritage of the complete works, and the article *Shevchenko's Painting The Slave* (1933) were not published within the lifetime of the author because of his imprisonment and general political situation. I. Khodak is publishing the article *Shevchenko's Painting The Slave* (1933) for the first time through authorized typing, kept at Archival Scientific Funds of Manuscripts and Phonorecords of M. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. In this study a famous Ukrainian art historian, who was holding office of the head of art department at Shevchenko All-Ukrainian Historical Museum and the research official at the Cabinet of Ukrainian Art of the All-Ukrainian Academy of Sciences at that time and connected the plot of a painting better known as *Peasant Family* with T. Shevchenko's poem *The Slave (Blind)* and suggested that the painting and the poem were created at the same time, i.e. during the author's stay at Lukianovychis estate in Marinske village, Myrhorod district, Poltava region, in 1845. Moreover, F. Ernst in his article focused on the story of acquirement of the painting with Shevchenko All-Ukrainian Historical Museum from O. Yanzhul (maiden name Lazarevska), described the restoration carried out by T. Dets in 1928 and named the places where this piece of art was reproduced in 1929. In the introduction to her article, I. Khodak specified the time when F. Ernst had written his article, which the researchers earlier misdated as 1931. Moreover, I. Khodak cleared up the historiography of the problem, characterized the context of the article origin and referred to numerous archive documents related to the determination of authenticity of the studied painting by T. Shevchenko and the stories of purchasing of his other works from O. Yanzhul.

Keywords: Shevchenko, painting *The Slave (Peasant Family)*, museum, exhibition, restoration, poem, an article.

Історія History

УДК 75.057:094.2"1073"

ІЗБОРНИК СВЯТОСЛАВА 1073 РОКУ: ХУДОЖНІ, ІСТОРИЧНІ ТА ДОГМАТИЧНІ АКЦЕНТИ ІЛЮСТРАТИВНОГО РЯДУ

Лариса Ганзенко

Ізборник Святослава 1073 року, що зберігається в Державному історичному музеї (Москва, РФ, Син. 1043/31-д), є другою за давністю (після Остромирового євангелія), точно датованою київською пам'яткою Давньої Русі. Богословсько-догматичні акценти його ілюстративного ряду та історичний контекст укладання першої та другої (1073 р.) редакцій донині лишаються не до кінця з'ясованими. У статті розглядаються контекстуальні (ідеологічні та політичні) обставини редагування кодексу, мовиться про ймовірні варіанти інтерпретації змісту його ілюстративного ряду.

Ключові слова: Ізборник Святослава 1073 року, іконографія, візантійський протограф, історичний контекст, догматичний зміст.

Изборник Святослава 1073 года, который хранится в Государственном историческом музее (Москва, РФ, Син. 1043/31-д), является вторым по древности (после Остромирова евангелия), точно датированным киевским памятником Древней Руси. Богословско-догматическое акценты его иллюстративного ряда и исторический контекст комплектации первой и второй (1073 г.) редакций до сих пор не до конца выяснены. В статье рассматриваются контекстуальные (идеологические и политические) обстоятельства редактирования кодекса, речь идет о возможных вариантах интерпретации содержания его иллюстративного ряда.

Ключевые слова: Изборник Святослава 1073 года, иконография, византийский протограф, исторический контекст, догматический смысл.

The Sviatoslav's Miscellany of 1073 is kept at the State Historical Museum (Synodal Collection 1043/31-d, Moscow, RF) and is the second-oldest (after the Ostromyr's Gospels) accurately dated Kyiv tradition's manuscript of the Old Rus period. Both artistic and theological-dogmatic content as well as historical context of compilation still remain half-ascertained. The submitted publication gives a succession of opinions on these problems. The article reviews contextual (ideological and political) circumstances of editing the codex and deals with possible options of interpretation of the content of its illustrative row.

Keywords: Sviatoslav's Miscellany of 1073, iconography, Byzantine protograph, historical context, dogmatic content.

Київське походження, місце та час виготовлення Ізборника Святослава (київський великокняжий скрипторій, 1073 р.) та характер художньо-стилістичного спрямування (у мініатюрах – візантійська традиція при переході від македонської до комнінівської пори, в орнаментальних композиціях – емальювальний стиль) отримали належне наукове обґрунтування [30; 31; 32; 37; 38; 39; 46]. Однак іконографія та богословсько-догматичне наповнення художнього оздоблення Ізборника донині остаточно не з'ясовані. Адже проблема генези ілюстративного ряду в кодексах подібного антологічного спрямування досі залишається спірною і, мабуть, до кінця не

вирішуваною. Причина коріниться в тому, що встановлена традиція в репродукованні текстів не доводить існування певної тягlosti в підборі мініатюр. Попри те, що всі подібні збірники походили від споріднених текстових протографів, їх комплектація мініатюрами була зумовлена несхожими історичними контекстами, відповідно й новими політичними, а також естетичними орієнтирами. Тому кожний такий рукопис є унікальним.

У випадку з Ізборником Святослава 1073 року складність прочитання ілюстративного ряду як певної богословської програми ускладнено тим, що в кодекс ще в XI ст. було внесено виправлення в тексті

ІСТОРИЯ

та, як припускається, змінено кількість і послідовність мініатюр. Правки стосувалися уточнення імені замовника кодексу. Ідеться про розміщення на початку Ізборника 1073 року мініатюри «Родина великого князя Святослава» (арк. 1 зв.) та про правки на арк. 263 зв., де поверх зіскобленого перед тим тексту виведено напис: «а коньць вьснмъ книгамъ. оже ти соен не лже, то того и другоу не твори, въ лнто. ѿфа [6581, тобто 1073] написа юаннъ диакъ изборникъ. сѣ. великоуоумоу князю с(вя)тославоу». На арк. 2 зв. цей текст (відомий як «Похвала великому князю Святославу») повторено почерком того самого писаря – дяка Іоанна, починаючи зі слів: «великый въ князѣхъ князь свѣтославъ...» і до кінця, з незначними змінами. «Похвала» закінчується на розвороті аркушів 1 зв. та 2 (над мініатюрами з родинним портретом та тронним зображенням Спасителя) [20, с. 133].

Дві редакції кодексу та історична канва їх появи. Персону князя, для якого дяк Іоанн вніс правки, було встановлено завдяки виправленій даті на арк. 263 зв. – 1073 рік та написам імен над портретами членів княжої родини («гъдѣбъ», «ольгъ», «да[ви]дъ», «романъ», «ярославъ», «княгыни», «с[вя]тославъ») на мініатюрі на арк. 1 зв. Отже, з'ясувалося, що йдеться про київського Великого Князя Святослава Ярославича (1027 – грудень 1076). Існує кілька версій пояснень причини внесення редакційних змін та правок. За першою, Ізборник було переписано в київському великокняжому скрипторії з болгарського зразка – збірника царя Симеона (864 / 865–927), який наслідував грецький протограф, що, вірогідно, зберігався в придворній бібліотеці болгарських государів і був перекладений давньослов'янською, як припускають, книжником Іоанном Екзархом [19, с. 272]. Після завоювання Болгарії візантійцями бібліотеку могли вивезти в Константинополь та, імовірно, вона згодом потрапила до Києва як частина посагу дружини Володимира Святославича – царівни Анни [50, с. 232–233]. Очевидно, редагуючи цей збірник в 1073 році, за наказом

Святослава Ярославича в «Похвалі», присвяченій Симеону, затерли ім'я болгарського князя та його писаря, на початку книги вставивши аркуш з портретною мініатюрою та поєднавши її з тронним зображенням Христа [10].

Дехто з дослідників висловив здогад, що раніше Ізборник належав братові Святослава – Ізяславу (1024 – 3 жовтня 1078), якого він вигнав, прибувши до Києва. Припускають, що Святослав, заволодівши братовим майном, зокрема бібліотекою і тим самим кодексом, наказав переписати сторінки присвяти. Тож каліграф підчистив ім'я не Симеона, а Ізяслава [44, с. 217–220]. За цією версією, перед Святославом після захоплення київського столу поставила проблема легітимізації влади перед людьми та Богом. Наважившись на такий крок, він порушив батьківський заповіт і в очах людей виглядав узурпатором [24, с. 61–62]. Його вчинок засуджували ченці в Печерському монастирі, тому князь потребував підтримки з боку духовенства. У текстах Києво-Печерського патерика розповідається про те, як Феодосій Печерський (близько 1008 р. – 3 травня 1074 р.) викривав підступність Святослава і тільки перед смертю змінив гнів на милість і заповів князеві та його нащадкам опіку над Печерським монастирем [1, с. 67–69]. Причину такої переміни можна пояснити щедрими жертвами князя, що виділив землю для спорудження Успенської церкви та дав на її будівництво 100 гривень (50 фунтів золотом) [1, с. 8]. В. Пуцко вважає, що Ізборник 1073 року міг призначатися для ктиторського внеску Святослава в храм [43; 42, с. 72–75]. На перший погляд може здатися, що йдеться про дар на закладання Успенської церкви, однак певні сумніви щодо такого припущення зостаються. Так, В. Лихачова в іконографії групового родинного портрета помітила порушення правил візантійської традиції, за якою на ктиторських композиціях кодексів, призначених для жертви в храм, до XIII ст. зображували тільки імператора та не подавали портретів світських осіб. Тому дослідниця гадала, що Ізборник виготовили для особистої бібліотеки князя [31]. До

цього можна додати, що в храм дарували літургійні кодекси-лекціонарії (Євангелія та Апостоли). Ізборник Святослава має зовсім іншу типологію текстів: до складу збірника ввійшли твори, які традиційно читали ченці під час келійних молінь у монастирі [45, с. 242, 244–245]. Тож можна висловити здогад, що кодекс – це вклад князя в монастир (або особисте підношення одному з представників вищого духовенства Лаври, можливо, Феодосію чи Іларіону († близько 1088), першому руському митрополитові (1051–1054) слов'янського походження, сподвижнику Ярослава Мудрого, знаному книжнику та філософу). Іларіон був «презвутером» (настоятелем, старійшиною церковної общини) при церкві в княжій резиденції на Берестові [21, стб. 143–144], а отже, знав синів Ярослава Мудрого з дитинства і в їхніх очах повинен був мати безсумнівний авторитет. За припущенням М. Приселкова, Іларіон, полишивши митрополічу кафедру в Софійському соборі, усамітнівся в Києво-Печерському монастирі [41]. Ця гіпотеза має опосередковане підтвердження в текстах Патерика, де згадується «чрноризецъ ларіонъ», який був «книгам хитр писати и съи по вся дъни и нощи писаше книги в клівви блаженнаго отца нашего Феодосія» [1, с. 49–50], а також у тому, що Іларіона поховали в лаврських печерах. Святослав Ярославич, вочевидь, потребував визнання найближчим соратником батька, а також іншими духовними особами. Можливо, князь сподівався, що цей його дар «пом'якшить серця» поважних іноків і йому буде прощено незаконне захоплення київського столу.

Кодикологічні особливості кодексу. Ізборник Великого Князя Святослава Ярославича вперше було видано малим накладом (360 примірників) під наглядом Г. Карпова на кошти С. Морозова в Петербурзі в 1880 році [11, с. 324]. У зв'язку з 900-літтям від часу створення унікальної книги, що припадало на 1973 рік, було розгорнуто підготовку до його нового факсимального видання, яке побачило світ у 1983 році. Перед тим (у 1978 році) у відділі рукописів Державного історичного музею

(Москва, РФ) були проведені кодикологічні дослідження пам'ятки, котрі показали, що перший зошит, який відкриває кодекс, переформатований і неповний, бо має сім аркушів (з яких 3/6 та 4/5 є біфоліями, тобто великими аркушами, складеними навпіл). Натомість арк. 1 та 2 є вставленими і не мають пари. Крім того, також з'ясувалося, що не вистачає двох аркушів з текстами та, імовірно, ще одного, можливо, з мініатюрою. Тоді сформулювали дві пропозиції щодо реконструкції первісного складу цього зошита. За першою, арк. 1 та 2 початково складали біфолію, або як окремі аркуші подавалися на початку кодексу [27, с. 96–97]. Згідно з другою – вставленим був лише арк. 1. У такому випадку арк. 2 мав би поєднуватися ще з одним, нині втраченим, на якому міг бути текст або ще одна мініатюра [10, с. 106].

Склад ілюстративного ряду та опис мініатюр. Ктиторська фронтиспісна композиція, складена з двох мініатюр («Родина Великого Князя Святослава» та «Христос на престолі»), відкриває кодекс. На арк. 1 зв. зображено Великого Князя Святослава з дружиною та синами. Усіх портретованих представлено на повний зріст. Відповідно до написів, виконаних золотом над головами фігур, на мініатюрі зображено Святослава, його дружину Оду – знатну німкеню [33, с. 506–528], за ними – старших синів Святослава від першого шлюбу: Романа й Давида (обличчя останнього перекриває голова княгині), Олега і Гліба та спільного з Одою сина – маленького княжича Ярослава, що горнеться до матері. Святослав предстоїть першим, тримаючи в руках книгу. Княгиня – праворуч від нього, лівою рукою ледь торкаючись спини чоловіка. Вона опікується й дитиною, притримуючи правою рукою за плече хлопчика, який у молитві підняв ручки, і, як належить для урочистого моменту, стоїть досить чинно. Старші сини Святослава прихилилися один до одного скронями. Окреслені деталі збагачують образне прочитання цього твору. Очевидно, що художник прагнув підкреслити певні ознаки родинності в представленні сім'ї князя.

ІСТОРИЯ

Князь підносить кодекс Христу, зображеному на арк. 2. Мініатюра «Христос на престолі» дійшла до нашого часу зі значним висипанням фарби, однак основні риси прочитуються достатньо виразно. Добре простежуються загальні абрисы фігури. Христос намальований з округлою бородою, такою короткою, що видніється яремна впадина. На обличчі можна розпізнати лише високі брови та праве око, на якому білилом висвітлено верхнє повіко. Навколо голови – хрещатий німб, де на блакитних раменах помітні білі цятки, що позначали перли. Тло німба «залито» золотом. Пози Христа – динамічна. Художник добре впорався зі складним ракурсом: голова та торс подані строго фронтально, стегна розвернуті вліво, коліна зведені; права рука зігнута в лікті, відведена вбік і піднята в благословляючому жесті; лівою рукою Він притримує на коліні закриту книгу Святого Письма. Одяг його складається зі світло-червоного хітона та темно-синього гіматію, з-під широких рукавів якого виглядають вужчі – нижньої сорочки. Обидва види спіднього одягу художник не розрізняв і розфарбував одним кольором. Поверх рукавів сорочки – поручі, прописані золотом, як і аналогічні деталі (нарукавники) в княжому вбранні на попередній мініатюрі. Через ліве плече Христа перекинута біла попрага.

Порівнюючи мініатюри «Родина Великого Князя Святослава» та «Христос на престолі», бачимо, що виконані вони барвами однієї палітри, проте стилістика їх дещо відмінна. На першій мініатюрі в зображенні ликів очевидне бажання художника правдиво представити портретованих. За їхніми образними характеристиками не простежується ані ієратична застиглість, ані відстороненість, а навпаки, художникові вдалося вловити моменти інтимного спілкування між ними. Усе це дозволяє побачити в зображеннях членів княжої родини риси мистецтва перехідного періоду: ще не забуті традиції пізнього македонського часу (статичність постави фігур та спрощена лінеарність в окресленні драпірувань), але водночас ледь помітні вияви ознак, які лише згодом отримають виразність у мистец-

тві комнінівського періоду (певна чуттєвість образних характеристик).

Мініатюра «Христос на престолі» також сповнена живої експресії. У порівнянні з попередньою мініатюрою в ній засвідчено більшу розкутість у передачі руху постаті та в розробленні бгнок одягу. Установити характер образу Христа неможливо через значні висипання фарбових шарів на його лику. Однак динамічність пози, похвавлення руху в драпіруваннях указують на тенденції мистецтва комнінівського часу, але в розвиненішій редакції. Як здається, обидві мініатюри виконані одним художником. У зображенні групового портрета майстер відчував певну творчу розкутість. У мініатюрі «Христос на престолі» він, вочевидь, наслідував візантійський взірець.

Далі в текстах Ізборника 1073 року на лицевому та зворотному боках одного аркуша (арк. 3, 3 зв., арк. 128, 128 зв.) розміщені попарно чотири фронтисписні композиції, у яких представлено святих отців.

Рама до цих мініатюр нагадують вертикальні розрізи храмів, завершення яких окреслено за допомогою півциркульних структуруючих елементів. Можна припустити, що в такий спосіб показано підкупольний простір, склепіння та перспективи підпружних арок в інтер'єрі храму. Архітектурні обрамування не виглядають пасивно декоративними: у зміні форми умовних склепінь вбачається спроба передати певний рух у межах храмового простору [31, с. 210]. О. Некрасов такі композиції називає архітектурними фронтисписами [53]. Ці рами декоровані в емальовальному стилі. Проте, на відміну від декорації рам в Остромировому євангелії, на яких фарби наче вплавляються одна в одну, спокійно розливаючись площиною аркуша, і ніби справді «утримуються» від змішування тонким золотим асістом, оздоблення фронтисписних рам Ізборника 1073 року, за влучною характеристикою О. Свіріна, має мозаїчний характер [47, с. 59]. У тих орнаментальних композиціях контур промальовано досить грубими золотими лініями. У вічка, що утворені перетинанням косих ліній, уписано максимально спрощені мотиви: рисочки, крапочки, хрестики. Поверхні з та-

ким «сітчастим» орнаментом переважають над площинами, декорованими квітково-пелюстковим орнаментом, елементи якого так само відзначаються певною лапідарністю в порівнянні з вишуканими елементами декору Остромирового євангелія.

Для всіх фронтиспінних рам використано спільні оздоблювальні мотиви, однак усі чотири композиції різняться між собою за технологічними прийомами виконання та технікою письма, що інколи аж надто складна. Відмінні вони і за складом палітри та за рівнем вправності в узгодженні рапортів орнаментів. Незважаючи на однакові принципи побудови композиції та спільні стилістичні засади, розбіжності техніко-технологічних характеристик архітектурних фронтиспінів Ізборника дозволяють висловити здогад, що хризографів було двоє: можливо, поряд з майстром працював учень.

Архітектурні фронтиспіси є своєрідними кулісами для введення чотирьох груп святих отців. Ці зображення традиційно розглядали як портрети авторів статей Ізборника. О. Свірін намагався персоніфікувати представлених отців. Він називав Василя Великого, Кирила Александрійського, Іоанна Златоуста, Ісидора Пелусіота, Григорія Ніського, Єпіфанія Кіпрського, Григорія Богослова [47, с. 57]. Такий підхід відхилила В. Лихачова, наголосивши на тому, що до цього переліку імен не потрапив головний автор статей означеного рукопису – Анастасій Синаїт. Водночас вона завважила, що в композиціях очевидним є прагнення передати незчисленність рядів «Воїнства Христового» [32, с. 69–70], тобто акцентувала на бажанні художника підкреслити спільну групову характеристику зображуваних. Не суперечить такому трактуванню й пропозиція В. Сараб'янова та Е. Смирнової розглядати ці мініатюри як «узагальнений образ книжної мудрості» [46, с. 452].

Отців церкви представлено в кількох рядів. Фігури кожного наступного ряду перекриваються фігурами попереднього. В останніх рядах видніються тільки маківки кліриків. На арк. 3 та 3 зв. святих увінчані німбами, а на арк. 128 та 128 зв. вони без німбів. Їхнє вбрання та атрибути відповіда-

ють традиції канонічного зображення святих, серед них – патріархи, митрополити, архієпископи, єпископи. Масштаб фігурок дуже малий. Проте живопис вражає свободою, широтою манери письма, яка притаманна творам монументального мистецтва. Обличчя отців церкви змодельовано в іконописній манері. Поверх шару карнації експресивними мазками темною фарбою наведено ті риси обличчя, які є основою фізіономічної характеристики персонажа. Носи, впадини під очима, вилиці, надбрівні дуги підкреслюються кількома сміливими мазками висвітлень. Наприклад, на обличчі центральної фігури на арк. 3 виділено гарний прямий ніс, виразні, злегка підняті брови, контур лівої вилиці та запалої щоки. В іншого персонажа (арк. 3 зв.) – підкреслено прямі брови, що сходяться на переніссі, горбатий ніс. У всіх персонажів темними плямами акцентовано зіниці. Білильними відлисками на склерах означено й спрямування погляду. Якщо поглянути на обличчя отців, представлених у першому ряду, то можна помітити, що висвітлення подаються то з правого боку, то з лівого. Так само вони чергуються на ликах з другого ряду: гра світла створює враження певної рухливості в межах групи [37, с. 77–78].

Святи отці на арк. 128 та 128 зв. вирізняються приземкуватими пропорціями. Надто великими є їхні голови. Проте такі пропорції й масштаб дозволяють акцентувати окремі портретні риси. На цих аркушах представлено не легендарних персонажів, відомих лише за візантійськими протографами, яких розрізняють за умовними іконографічними ознаками (за формою зачісок та борід), а портрети з виразними фізіономічними характеристиками. По центру зображено худого сивого чоловіка з довгою бородою. У нього невеликий вузький череп, дрібні риси обличчя: короткий прямий ніс, клиноподібні підняті брови, великі темні очі, характерно вип'ячена нижня губа. Поряд з ним – темноволосий чоловік з розлогою бородою, підкреслено високим чолом, коротким гострим носом, прямими довгими бровами, у нього – «мішки» під очима та провислі щоки. У другому ряду (за цими двома фігурами) – ще одна постать

ІСТОРИЯ

виразної зовнішності: широкі вилиці, кругле обличчя, крющуватий ніс та високе чоло, вузькі щілини набряклих повік. Поряд (у другому ряду, першим з правого боку) представлено чоловіка з великими очима, прямим носом, рівними широкими бровами, що сходяться на переніссі. Світлотіньове моделювання обличчя на арк. 128 та 128 зв., у порівнянні з ликами на арк. 3 та 3 зв., спрощене, кількість моделювальних шарів менша. Притінення носів, впадин під очима виконано темною фарбою, м'яким тоном. Зморшки на чолі акцентовано двома лініями коричневої вохри та білила. В різних характеристиках святих отців очевидне прагнення передати їхній напружений емоційний стан, внутрішнє переживання. Подібного ефекту при такому малому масштабі фігур передати складно. Проте ізографи Ізборника 1073 року досягли цієї мети. Живописне моделювання форми побудоване на поєднанні насичених відкритих кольорів. Цей контраст пригашено не менш активним тональним моделюванням: граючи світлом, художник то притінює, то висвітлює обличчя. Створюється враження, що на ликах святих отців грає мерехтливе світло від лампад. Їхнім образам властива певна одухотвореність. Така експресія в образному трактуванні була притаманна творам візантійського мистецтва 50–60-х років XI ст. Вона простежується, зокрема, у продукції Студійського монастиря та в мініатюрах, що походять із майстерні копійста Метафраста [39; 38]. Композиційні та стилістичні паралелі до цих групових портретів можна віднайти на мініатюрі константинопольської роботи, представленій в Лекціонарії 80-х років XI ст. із монастиря Діонісіат (Ath. Dionys. 587. Fol. 3 v).

У всіх мініатюрах застосовано багатшарову техніку письма: художники писали густими пастозними фарбами та використовували шари лесирувань, послуговуючись тим самим підбором пігментів. Індивідуальні риси їхнього письма виявляються в улюблених поєднаннях фарб та принципах моделювання ликів [30].

Архітектурні фронтисписи композиційно стилістично та за технікою виконання споріднені з двома заставками, розміщеними

на титульних аркушах – 4 та 129. Заставки є орнаментальними рамами, у дзеркало яких вписано шрифтові композиції.

Майстри. Імовірно, дяк Іоанн був основним виконавцем та організатором робіт – протокаліграфом. Пригадаймо: він вивів тексти на арк. 4–86, приписав прикінцеву «Похвалу князю» на арк. 263–264, вставив назви відповідних розділів у дзеркала заставок на арк. 4 та 129. Великі й малі ініціали та наскрізна нумерація по всьому рукопису так само виконані його рукою, з чого випливає участь Іоанна у створенні ще першої редакції цього кодексу. Напевне, через деякий проміжок часу, з причин, про які ми можемо говорити лише здогадно, дяк своєю ж рукою, однак іншим розщепленим пером, поверх затертих рядків у «Похвалі» на арк. 263 вивів нову дату, власне ім'я та персоніфікував нового замовника – Святослава. Очевидно, саме тоді він накреслив імена портретованих (над їхніми головами на вставному арк. 1), повторив «Похвалу» (уже з іменем Святослава) на арк. 2 зв., дописавши її закінчення на розвороті арк. 1 зв. та 2 (у верхньому полі).

Характер і розробленість його почерку свідчать про вишкіл майстра в одному з грецьких монастирів або під проводом учителів-греків, які, імовірно, перебували в київському великокняжому скрипторії від його заснування. Слід звернути увагу на притаманні риси його почерку: у переписаних Іоанном текстах завжди дотримано стиль, у нього витончені лігатури та грецизоване накреслення літер, їхній розмір і нахил, а також розміщення в рядку завжди незмінні [4, с. 3–15]. Отже, дяк Іоанн давно працював у княжому скрипторії. Він, імовірно, уже тоді очолював роботу: обирав зразки для текстів, тип оздоблення і визначав послідовність уведення мініатюр у текст. Власне, він мав би узгоджувати ці питання із замовником. Вірогідно, саме Іоанн прийняв рішення про введення до ілюстративного ряду кодексу ктиторського портрета Святослава і був змушений перекомпонувати давніший ілюстративний ряд.

Другий анонімний каліграф завершував текст арк. 86 зв. – 263 (ураховуючи пер-

ший стовпчик до закінчення колофону). Треба зазначити, що, хоча більшу частину книги написав цей другий каліграф, його почерк менш вправний, ніж почерк дьяка Іоанна. Мабуть, йому-таки належать позастильові малюнки в тексті «Знаки зодіаку» (арк. 250–251), бо поряд з ними підписи виведено його рукою [16].

Хризограф намалював архітектурні фронтисписи та великі заставки. Його орнаментальні композиції взоровані на візантійські кодекси емалювального стилю. Мотиви виконаної ним орнаменталії відрізняються досить грубим золотим контуром, потрактовані вони спрощено, а кольорові поєднання – аж надто яскраві. Ці композиції написані досить експресивно, вражають грою відбитого від золота мерехтливого світла. У цьому орнаменті значно яскравіше, ніж в оздобленні фронтисписних рам Остромирового євангелія, простежуються риси самостійного художнього мислення і є певна «варварська надмірність» [39, с. 445]. Поряд із хризографом, вірогідно, працював його учень (або учні).

Робота ізографа – зображення святих отців у фронтисписних композиціях. Усі вони різняться між собою професійним рівнем, із чого випливає, що разом з талановитим (арк. 128, 128 зв.) майстром проходили вишкіл менш вправні художники.

Мініатюри «Родина Великого Князя Святослава» та «Христос на престолі», імовірно, були виконані іншим художником, у якого вправна легка лінія та рафіноване відчуття кольору. Він мав естетичні вподобання, що сформувалися на зразках київського мистецтва попередньої доби. Безсумнівно, це був дуже досвідчений майстер, бо написати портрети з натури значно складніше, ніж перемалювати зразок.

Отже, виходячи з історії побутування Ізборника 1073 року, стилістики мініатюр, можна припустити, що кодекс (первісна редакція) був виготовлений у київському великокняжому скрипторії приблизно в 50–70-х роках XI ст. Замовником його від початку міг бути Ізяслав Ярославич, що обіймав київський великокняжий стіл після смерті батька до 1073 року (з коротким проміжком у 1068–1069 рр.) Очолював ви-

конання цього замовлення, можливо, той-таки дьяк Іоанн. Разом з ним працювало ще чотири майстри та, імовірно, їхні учні. Пізніше, з узурпацією влади Святославом, що відбулася в березні 1073 року, дьяк Іоанн підготував нову редакцію кодексу.

Типологія текстів та ілюстративно-го ряду. Жанр збірників – це своєрідна компіляція фрагментів творів різних авторів: ряд виписок із творів святих отців та коментарі (схолії) до них, цитати з богословських догматичних творів церковних письменників (записи різних міркувань на теми віри, моралі, щедро доповнені цитатами зі Святого Письма), фрагменти зі статей античних авторів. Це була література, що визначала основи освіченості у візантійському світі. Подібні збірники мали дидактичне спрямування, призначалися для просвіти, усамітненого читання, підготовки проповідей і публічних диспутів. Кодекси з компілятивною структурою набули поширення у Візантії в часи Фотія I (близько 820–896 рр.) – Константинопольського патріарха та за правління Константина VII Багрянородного (905–959 рр.).

До складу Ізборника 1073 року ввійшли цитати зі Старого та Нового Заповітів (або їх перефразування), витримки з творів Іустина Філософа, Василя Великого, Григорія Богослова, Кирила Александрійського, Григорія Ніського, Кирила Єрусалимського, Єпіфанія Кіпрського, Анастасія Синаїта – авторів і коментаторів літургійних текстів I–VII ст.; календарі та низка статей енциклопедичного та дидактичного спрямування [17].

Окремі статті кодексу виходили за рамки богословських догматичних текстів і несли в собі християнську картину світу та морально-етичні засади християнського благочестя. Пропаганда таких ідей, так само, як і роз'яснення Святого Письма, були основними формами місіонерського впливу християнської церкви на новонавернені народи. Візантія в X–XI ст. переживала період відродження грецької класики, тож патристична література там сприймалася вже як певний анахронізм. Але для тодішньої Болгарії, а згодом і для Русі такі книжки були на часі, адже впро-

ІСТОРИЯ

ваджували новий для цих держав християнський світогляд [37, с. 76]. Тому богослужбова спрямованість текстів подібних книг та доцільність їх використання в проповіді сумніву в сучасників Святослава не викликали.

Першоджерелом слов'янського тексту Ізборника 1073 року був болгарський список, перекладений з грецького оригіналу X ст. для болгарського царя Симеона (864–927) [12, с. 502]. А. Горський, К. Новоструєв, О. Бодянський таким грецьким оригіналом уважали список X ст. Coisl. gr. 120 [14; 7]. Б. Пейчев запропонував протографом «Ізборників Симеона – Святослава» називати інший список X ст. – Vat. gr. 423, текст якого нібито майже повністю збігався з Ізборником 1073 року [36]. Виконана М. Бібіковим ретельна кореляція текстів збережених найдавніших грецьких списків з текстом Ізборника Святослава не підтвердила жодного із цих категоричних висновків. Отже, дослідник, обравши дев'ять доступних до аналізу грецьких списків, довів, що їх взаємозв'язок хоч і був очевидним, проте наявні окремі розбіжності засвідчили наполегливу роботу кількох поколінь переписувачів. Проведені М. Бібіковим дослідження виявили пряму лінію наслідування Ізборника 1073 року від найдавнішої групи грецьких протографів IX – початку X ст., які у свою чергу могли бути споріднені з кодексами: Paris., Coisl. 120; Vatican., gr. 423; Patm. 109; Ambr. L 88 sup, 2.) [5; 6]. Н. Каврус на основі вивчення палеографічних характеристик цих рукописів уточнила їх датування і встановила константинопольське походження трьох із них. На її думку, характер письма (каліграфічна традиція «алмазного мінускулу») вказує на зв'язок кодексів Paris. Coisl. 120 і Vat. gr. 423 з рукописами, що представляють «продукцію скрипторію» патріарха Фотія, а саме – рукописи так званої «філософської колекції», а кодекс Patm. 109 зближується з колом рукописів, що вийшли зі скрипторію Константина VII Багрянородного. Дослідниця дійшла висновку, що жанр антологічних збірок поширився саме в тих двох центрах писемної культури, де, імовірно, і було складено найдавніший прото-

тип Ізборника 1073 року [23]. Вочевидь, у тих центрах побутували певні принципи ілюстрування книг, які могли наслідуватися при виконанні наступних списків.

Н. Кондаков уважав, що візантійське мистецтво вже в ранню епоху розвинуло в собі богословський характер, тож у «знаменуванні» (розмітці) рукописів богословсько-догматичний напрям домінував і в мініатюрах багато чого не можна розібрати інакше, як в зоруючись на текст, який вони пояснюють [25, с. 6–7]. Можна умовно виокремити два підходи до підбору ілюстративного ряду до них. Перший підхід утілює безпосередній взаємозв'язок між текстом наведеної на аркуші цитати та ілюстрацією на полях. Одним з найвідоміших кодексів, що декорований подібним чином, є «Sacra Parallela», IX ст. (Національна бібліотека Франції, Манускрипт № gr. 923, Париж). При другому підході головний акцент декорації виносився на вихідну (фронтиспінну) мініатюру, на зміст якої досвідчений книжник заздалегідь вказував художнику. Типологія ілюстративного ряду в такому випадку була аналогічна до ілюстрацій грецьких Лекціонаріїв (Євангелій апракосів або Апостолів), де тексти розміщено не в канонічній послідовності, а в порядку їх читання за календарем, починаючи від Пасхи. За подібним принципом ілюмінували богослужбові тексти: Євхології, Требники, Службеники. Установлено, що до їхнього ілюстративного ряду вводилися мініатюри із зображенням євхаристичних сцен, а також композицій, що розкривали Таїнство Боготілення. Приклади таких іконографічних потрактувань з'являються й у візантійських мініатюрах, таких як «Причастя хлібом та вином» з Псалтиря 1066 року (Британський музей, Add. 19352, Лондон).

У пергаменному сувої другої половини XI ст. (Патріарша грецька бібліотека cod. Stavrou 109, Єрусалим) константинопольської роботи представлено літургії Іоанна Златоуста та Василія Великого. Там зображення Христа-літурга перед престолом відкриває ілюстративний ряд; за ним, в умовних архітектурних кулісах, представлено Богоматір та авторів літургії. На сувої XII ст. (Національна бібліотека Греції,

№ 2759, Афіни) також зображено літургійне дійство: представлено розвинену композицію у вигляді п'ятикупольного храму та показано перспективне розкриття його внутрішнього простору, де в глибині, перед святим престолом, читають зі своїх сувоїв св. Василій Великий (праворуч) та Григорій Богослов (ліворуч), а Богоматір-Оранта показана у вімі центральної апсиди.

А. Грабар наголошував, що для розкриття догматичного змісту декорації літургійних кодексів слід шукати паралелі в іконографічних програмах монументального живопису [52]. У середині XI ст. вони значно розширюються. То були часи загострення протиріч дисциплінарного, догматичного, канонічного, а головне – літургійного характеру між Східною та Західною Церквами: точилися дебати про Таїнство Євхаристії та про природу Боготілення, що, урешті, вилилися у Велику схизму 1054 року. У ході літургійного дійства сам Христос усвідомлювався то Божеством, якому возноситься Жертва – Деміургом-Творцем та Вседержителем, то самою Жертвою, а то й тим, хто Жертву приносить – Архієреєм (жерцем). До середини XI ст. Божественна Теофанія (Боготілення) набула конкретного іконографічного потрактування: Христос Вседержитель, Христос Еммануїл (юний безбородий Спаситель) – утілена Жертва, Христос Ієрей. У монументальних живописних циклах в інтер'єрах храмів ці образи розкривали містичні моменти літургійного дійства. Так, композиція «Євхаристія» означала Небесну Літургію, у якій воскреслий Христос – Літург, творить Таїнство Причастя перед Небесним престолом; «Святительський чин» усвідомлювався як прообраз «Таємної вечері», яка відбувається в земному вимірі, де Христос виступає напередодні Страстей та Хресної Жертви. У фресках церкви св. Софії Охридської (1054) та в храмі Богородиці в Студениці (1208) вводиться ще один сюжет – «Поклоніння Жертві», де Спаситель не причащає апостолів, а стоїть перед престолом як Ієрей, що править службу над євхаристичними Дарами. На теренах Сербії в середині XI ст. виникає композиція «Служіння святих отців», що представляла служіння

авторів чинів літургії св. Василя Великого, Іоанна Златоуста та Григорія Богослова. Їхні постаті зображували не фронтально, а в легкому ракурсі до центру композиції. Створювалася ілюзія, що вони наче сходяться до святого престолу, де готувалися Святі Дари [18, с. 90; 29].

В іконографії храмових розписів періоду Великої схизми інтерпретація образу Христа в руслі Софійної традиції набуває особливого поширення. За С. Аверинцевим, заключна точка цього шляху очевидна – вона лежить в XI столітті, тоді як початок його належить до часів «пращурів любомудрія» – до тих початкових епох середземноморської цивілізації, коли в Іонії та в Іудеї здійснювалася переробка невиразних найдавніших міфологічних образів в усвідомлені й висвітлені символи «філософської змоглядності» [2, с. 26–27]. Так, Христа як «Божу силу та Божу мудрість» згадано в апостола Павла (до Коринтян I: 1, 24); Оріген підкреслював, що тільки ім'я «Премудрість є первинним і власним Іменем Сина» [35]; Григорій Чудотворець у Символі Віри називав Христа «Словом живим», «Премудрістю іпостасною», «Силою і Образом вічним» [15]; а за Іоанном Златоустом, «Він є і Жертва, і Жрець, і той, хто приносить і принесений» [8]. Діонісій Ареопагіт обґрунтував необхідність додавання префікса – «һурег» («понад», у старослов'янській – «пре») до Імені Мудрості, тим самим підкреслюючи трансцендентність Премудрості (у порівнянні з мудрістю людською) [2, с. 27]. Один із перших храмів, зведених за часів Константина Великого, був освячений саме в ім'я Святої Софії як Імені Христа – другої особи Святої Трійці. На основі античної традиції зображень прекрасної діви – крилатої Афіни Паллади, образ якої був утіленням космічного розуму та всеохоплюючої Світової Мудрості, формується іконографія Софії-Премудрості Божої, що постає то як крилатий ангел, то в жіночому втіленні Оранти («Непорушної стіни» або «Покрови»). З ранніх християнських часів Премудрість інтерпретували і як тронне зображення Христа. У македонський період в абсидах церков Святої Софії Константинопольської

ІСТОРИЯ

та Святої Софії в Салоніках Премудрість постає в іконографії тронної Кириотиси з Дитям (Христом Еммануїлом), що наче здійснюється від її лона – символ Утіленої Жертви.

Іконографія Софії-Премудрості істотно збагатилася програми храмових розписів у Візантії, Грузії, Абхазії, Північній Осетії, Сербії в 30–40-х роках XI ст. Софійна тематика була особливо популярна в Давній Русі. Прославлення Премудрості виявилось в спорудженні та опорядженні Софійських соборів у Києві (20–40 роки XI ст.), Новгороді (1045–1050 рр.), Полоцьку (1044–1066 рр.). Ця тема закріпилася також у давньоруській літературній традиції: митрополит Іларіон описує хрещення Русі як прихід Премудрості Божої [22, с. 195–214]. Як воздвиження Дому Премудрості, було сприйнято будівництво Ярославом Мудрим храму Софії Київської. Виразними акцентами догматичного змісту богословської програми розписів собору були зображення Христа як Вседержителя (центральний купол), Священника (у медальйоні, над східною підпружною аркою), Літурга (Євхаристія, у головній апсиді). Для зримого втілення образу Софії-Премудрості Божої було використано також зображення Богоматері-Оранти – «Непорушної стіни у центральній апсиді» [2]. Однак, як гадається, розкриття теми було ширшим. Ще Н. Кондаков порушив питання про те, що Премудрість могла бути зображена у вигляді «царственного ангела вогнистого кольору» по центру ктиторської композиції в трансепті собору (на нині втраченій західній стіні) [2, с. 37]. Версія була визнана помилковою, адже така іконографія не відповідала часові спорудження та оздоблення собору. Проте думка Н. Кондакова була врахована при наступних реконструкціях утраченої частини зображення. Більшість дослідників там розміщували зображення Христа на престолі [3; 13; 28; 34; 40]. А. Степаненко припустив, що ядром ктиторської фрески могло бути зображення Богоматері на престолі з Христом Еммануїлом біля лона [49]. Ще одна важлива деталь, яка актуалізує тему літургійного дійства в іконографічній про-

грамі розписів Софійського собору: нащадків князя зображено зі свічками в руках, що вказує на їхню участь у службі.

Богословсько-догматичне наповнення ілюстративного ряду Ізборника (перша та друга редакції). Отже, вповні зміст Ізборника Святослава можна досягнути, опираючись на тексти рукопису та на іконографічні прикмети ілюстрацій до типологічно споріднених рукописів – продукції патріаршого та імператорського скрипторіїв Константинополя IX–X ст., а також урахувавши історичні контексти періоду укладання умоглядного грецького протографа та етапів його репродукування в київському скрипторії, який, напевне, розміщувався в стінах Софійського собору.

Якщо слідувати вже згаданій вище методиці А. Грабара, у декорації Ізборника можна знайти відгомін догматичних ідей Софійного циклу та деякі відповідності до іконографії храмових розписів Софійського собору в Києві. До такого ж висновку на підставі аналізу текстів кодексу дійшов А. Амман, який, узоруючись на виявлений ним на арк.155 зв. коментар до IX Приповісті Соломона, зазначав, що в Ізборнику була відображена традиція уславлення Софії-Премудрості та лунав відгомін теми храмовбудування [51]. Цю думку розвинула В. Брюсова [9].

На сторінках Ізборника 1073 року Христос зображений в образі Вседержителя, проте в Його іконографії присутні деталі, які репрезентують цей образ і як Ієрея. До такої думки підводять спостереження та висновки О. Лідова, який, досліджуючи зображення Христа Еммануїла в консі центральної апсиди Софії Охридської, звернувся до текстів Симеона Солунського [29;48] й за цим джерелом виділив семантично важливі іконографічні деталі, завдяки яким можна встановити, що Спаситель представлений в образі священника. Ідеться про жест благословляючої правиці (високо піднятої та відведеної вбік), про деталі одягу (поручі, які підтримують рукава сорочки синдона) та про білу попругу, якою наче оперезано груди Христа [29]. Ті самі іконографічні деталі на-

явні в одязі Христа, зображеного на мініатюрі Ізборника 1073 року. Для догматичної повноти розкриття теми Боговтілення на сторінках Ізборника 1073 року не вистачає представлення Христа як Утіленої Жертви. Можливо, саме такого символічного значення надавали образів Христа Еммануїла в композиції «Богоматір на престолі». У нині існуючій комплектації кодексу аркуш з подібним зображенням відсутній, проте наведені дані кодикологічного дослідження дозволяють припустити його існування [10, с. 106–27; с. 96–97]. Іконографію такого зображення можна уявити за найближчим за часом та місцем створення аналогом – мініатюрою «Богоматір на престолі», що ввійшла до складу оздоблення руських молитов Трійського псалтиря 1085 (?) року (Археологічний музей м. Чивідале, cod. SXXXVI, арк. 41). Псалтир, за результатами новітніх досліджень пам'ятки, так само було виготовлено в Києві [54; 38; 39]. Тронне зображення Богоматері з Дитям біля її лона в цьому кодексі, як і мініатюра «Христос на престолі» в Ізборнику 1073 року, має ознаки копійності. Отже, можливо, що мініатюра Богоматері була перемальована із втраченої нині, парної до зразка, з якого перемальовували мініатюру «Христос на престолі» для Ізборника. Правомірність такого висновку підтверджується подібністю в зображенні низки деталей, іконографічною традицією та особливостями художньо-стилістичного трактування означених двох мініатюр.

Висновки. Підсумовуючи наші спостереження, констатуємо, що типологія ілюстративний ряд Ізборника Святослава (1073 р.) належав до традиції оздоблення грецьких Лекціонеріїв, що склалася в константинопольських скрипторіях IX–X ст. За нею вихідні мініатюри, що наголошували важливі моменти в наступних текстах, вносилися на початок кодексу. Головні богословські ідеї, стилістика та іконографія мініатюр відповідали культурному контексту середини – третьої чверті XI ст. Уведені до наукового обігу наприкінці 1970-х років результати кодикологічних досліджень цього кодексу довели перекомплетацію

ілюстративного ряду. Початковий варіант його укладання (гіпотетично датований часами Великої схизми та, імовірно, періодом першого великого князіння Ізяслава Ярославича) засвідчував євхаристичну тематику та представляв літургійне дійство в інтер'єрі храму. На підтвердження цієї тези вказує зображення святих отців, що нібито беруть участь у храмовій службі. Ядром композиції, вочевидь, була мініатюра «Христос на престолі», у якій Спаситель представлений як Вседержитель та Ісрей. Вірогідно, що ця мініатюра була сполучена ще з однією, нині втраченою, із зображенням «Богоматері з Христом-Еммануїлом на престолі», на якій Христа було репрезентовано як Утілену Жертву. Таке поєднання мало надати догматичного завершення всьому ілюстративному ряду. Подібний ряд віддзеркалював тему Боговтілення та найважливіші догматичні позиції іконографічної програми храмових розписів 1040–1050 років.

Додатковим, хоча й непрямим підтвердженням наявності «софійних паралелей» в Ізборнику 1073 року є те, що архітектурні мотиви, зафіксовані в його фронтисписних композиціях у наступні періоди (XII–XIV ст.), стали прикметною рисою іконографії ікон Софії-Премудрості та Вселенських соборів.

За пізнішим (1073 р.) варіантом комплектування кодексу (редакція каліграфа Іоанна) до мініатюри «Христос на престолі» було додано ктиторську композицію «Родина великого князя Святослава». Така послідовність мініатюр у кодексі висвітлює тему дароприношення. Символічне звучання композиції притінюється конотацією благодійності та смиренності Великого Князя та його родини.

Джерела та література

1. [Абрамович Д.] Києво-Печерський патерик. – Репринтне видання / проф. Д. Абрамович. – К.: Час, 1991. – 278 с.

2. Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной абсиды Софии Киевской / С. С. Аверинцев // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. – М., 1972. – С. 25–49.

ІСТОРИЯ

3. Асеев Ю. С. Портрет родины Ярослава Мудрого в Софії Київській / Ю. С. Асеев // Образотворче мистецтво. – 1987. – № 1. – С. 28–30.
4. Баранкова Г. С., Бахтурина Р. В., Владимірова Л. А. и др. Изборник Святослава 1073 г. Некоторые древнерусские и южнославянские черты рукописи / Г. С. Баранкова, Р. В. Бахтурина, Л. А. Владимірова, Л. П. Жуковская, А. М. Молдаван, А. А. Пичхадзе // Славянское языкознание: X Международный съезд славистов: София, сентябрь 1988 г. Доклады советской делегации / отв. ред. Н. И. Толстой. – М.: Наука, 1988. – С. 3–16.
5. Бибииков М. В. Оксфордский список византийского прототипа «Изборника Святослава» / М. В. Бибииков // Византийский временник. – М.: Наука, 1991. – Т. 52. – С. 168–171.
6. Бибииков М. В. Сравнительный анализ состава Изборника Святослава 1073 г. и его византийских аналогов / М. В. Бибииков // Византийский временник. – М.: Наука, 1990. – Т. 51. – С. 92–102.
7. Бодянский О. М. По поводу описания славяно-русских рукописей ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого монастыря / Сочинение О. М. Бодянского // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. – 1871. – Кн. 1. – С. 204–212.
8. Божественная литургия святого Иоанна Златоустого. Опыт общедоступного изъяснения. – К.: Тип. Университета св. Владимира, акц. общества Н. Т. Корчак-Новицкого, 1905. – 164 с.
9. Брюсова В. Г. Толкование на IX притчу Соломона в Изборнике 1073 г. / В. Г. Брюсова // Изборник Святослава 1073 г. Сб. ст. / редкол.: Б. А. Рыбаков, Л. П. Жуковская, Т. Б. Князевская и др. – М.: Наука, 1977. – С. 292–306.
10. Быкова Г. З. Технико-технологические особенности рукописи Изборника 1073 г. / Г. З. Быкова // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб. третий (Т. 12) / отв. ред. О. И. Подобедова. – М.: Наука, 1983. – С. 101–108.
11. Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век / Г. И. Вздорнов. – М.: Искусство, 1986. – 382 с.
12. Востоков А. Х. Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музея / А. Х. Востоков. – С.Пб.: Тип. Императорской академии наук, 1842. – 903 с.
13. Высоцкий С. А. Светские фрески Софийского собора в Киеве / С. А. Высоцкий. – К.: Наукова думка, 1989. – 216 с.
14. Горский А. В., Новоструев К. И. Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки, отд. II, ч. 2 / А. В. Горский, К. И. Новоструев. – М.: Синодальная тип., 1858. – [2], VI, 201 с.
15. [Григорий Чудотворец]. Изложение веры // Творения св. Григория Чудотворца, епископа Неокесарийского, и надписываемые его именем заклинательные молитвы / перевод проф. Н. Сагарды. – Пг.: Типография М. Меркушева, 1916. – С. 57.
16. Гиршберг В. Б. «Козьльрогъ» в Изборнике Святослава 1073 года / В. Б. Гиршберг // Древнерусское искусство. Рукописная книга / ред., сост. тома О. И. Подобедова, Г. В. Попов. – М.: Наука, 1972. – Т. 7. – С. 81–89.
17. Грязина Л. П., Щербачева Н. А. К текстологии Изборника 1073 г. (По рукописям Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина) / Л. П. Грязина, Н. А. Щербачева // Изборник Святослава 1073 г. Сб. ст. / редкол.: Б. А. Рыбаков, Л. П. Жуковская, Т. Б. Князевская и др. – М.: Наука, 1977. – С. 56–90.
18. Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония / В. Джурич; пер. с сербского Г. С. Колпакова, Е. А. Озерская (текст), Д. Ф. Поплыко (прим.); науч. ред. Э. С. Смирнова. – М.: Индик, 2000. – 592 с.
19. Динеков П. Н. Значение Изборника Симеона – Святослава 1073 г. в развитии болгарской культуры / П. Н. Динеков // Изборник Святослава 1073 г. Сб. ст. / редкол.: Б. А. Рыбаков, Л. П. Жуковская, Т. Б. Князевская и др. – М.: Наука, 1977. – С. 272–279.
20. Запаско Я. П. Памятники книжного мистецтва. Українська рукописна книга / Я. П. Запаско. – Л.: Світ, 1995. – 480 с.
21. Ипатьевская летопись // Полное собрание русских летописей. – С.Пб., 1908. – Т. 2. – 938 стб. – 87 с.
22. Іларіон Київський. Слово про Закон і Благодать / переклав В. Кречотень // Давня українська література. Хрестоматія / упоряд., передм. та комент. М. М. Сулими. – К.: Освіта, 1993. – 576 с.
23. Каврус Н. Ф. Греческие списки протографа «Изборника Святослава 1073 г.» конца IX – первой половины X века (палеографический анализ) / Н. Ф. Каврус // Византийский временник. – М.: Наука, 1990. – Т. 44. – С. 98–110.
24. Козак Н. Б. Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. / Н. Б. Козак. – Л.: ЛІГА ПРЕС, 2007. – 155 с.
25. Кондаков Н. П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей Н. Кондакова / Н. П. Кондаков. – Одесса: Тип. Ульриха и Шульце, 1876. – [4], 276 с.
26. Кондаков Н. П. Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века / Н. П. Кондаков. – С.Пб.: Императорская академия наук, 1906. – 126 с.
27. Костюхина Л. М., Шульгина Э. В. Изборник 1073 г. Палеографический анализ и реконструкция Рукописи / Л. М. Костюхина, Э. В. Шульгина // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб. третий (Т. 12) / отв. ред. О. И. Подобедова. – М.: Наука, 1983. – С. 90–100.
28. Лазарев В. Н. Групповой портрет семейства Ярослава / В. Н. Лазарев // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. – М.: Наука, 1970. – С. 27–54.
29. Лидов А. М. Образ «Христа-архиерея» в иконографической программе Софии Охридской / А. М. Лидов // Византия и Русь: Памяти Веры Дмитриевны Лихачевой. 1937–1981 г. / отв. ред. Г. К. Вагнер; сост. Т. Б. Князевская. – М.: Наука, 1989. – С. 65–90.

ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. ІЗБОРНИК СВЯТОСЛАВА 1073 РОКУ...



Родина Великого князя Святослава (арк. 1 зв.). Христос на престолі (арк. 2).
Ізборник Святослава 1073 р.

ІСТОРИЯ

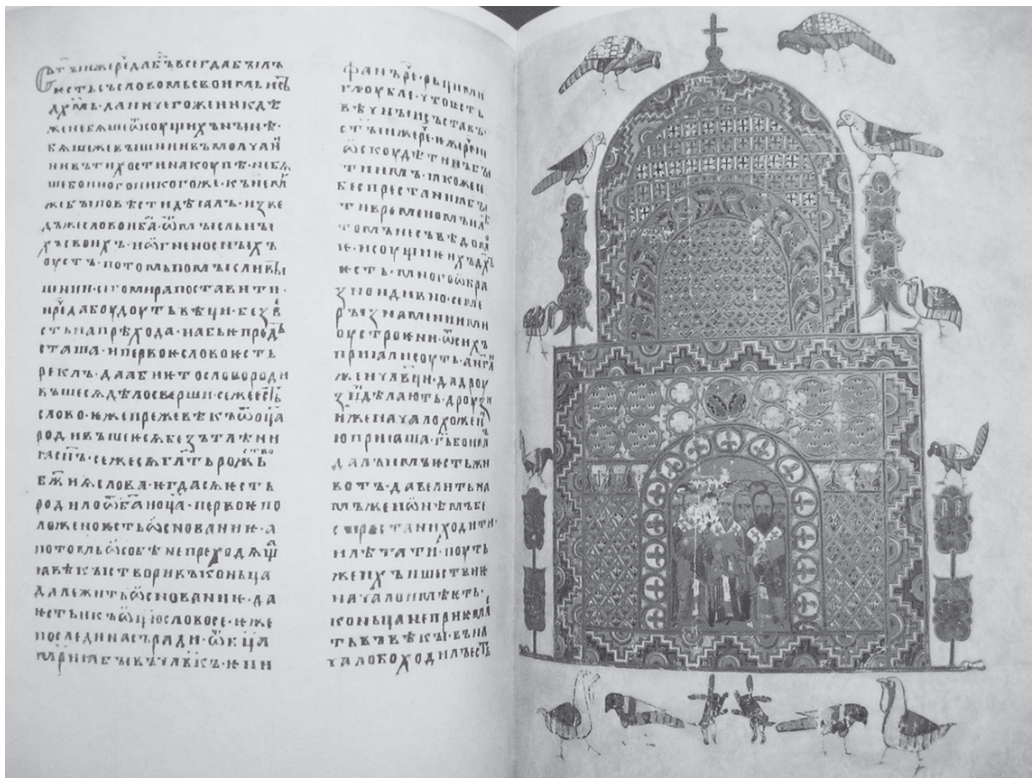


Похвала князю Святославу (арк. 2 зв.). Святі отці (арк. 3).
Ізборник Святослава 1073 р.



Святі отці (арк. 3 зв.). Сторінка із заставкою (арк. 4).
Ізборник Святослава 1073 р.

ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. ІЗБОРНИК СВЯТОСЛАВА 1073 РОКУ...



Сторінка з текстом (арк. 127 зв.). Святі отці (арк. 128).
Ізборник Святослава 1073 р.



Святі отці (арк. 128 зв.). Сторінка із заставкою (арк. 129).
Ізборник Святослава 1073 р.

ІСТОРІЯ



Христос на престолі (арк. 2).
Ізборник Святослава 1073 р.

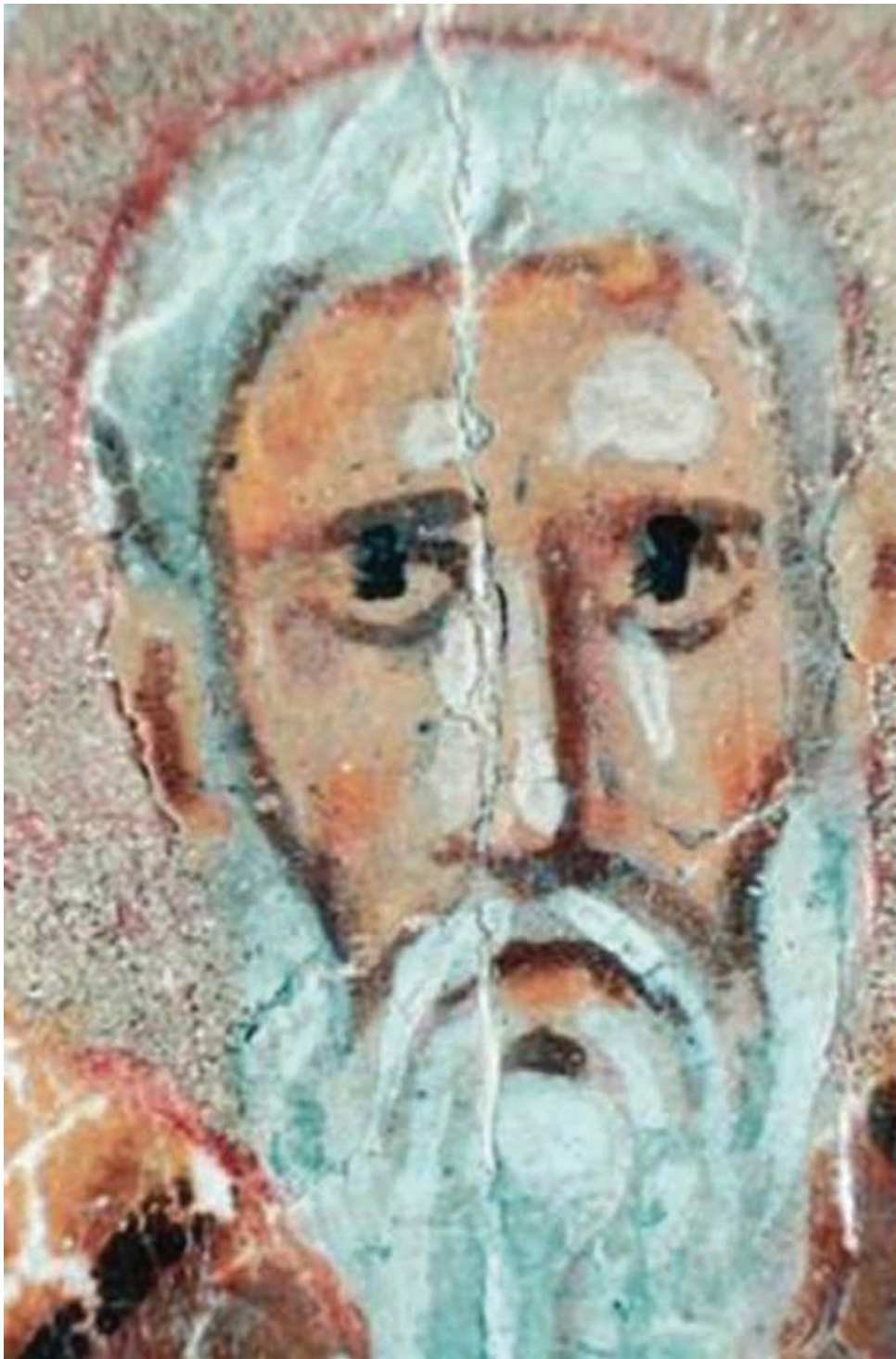


Богоматір на престолі (арк. 41).
Трійський псалтир 1078 р. (?)



Лици св. отців (арк.3, 128).
Фрагменти мініатюр Ізборника Святослава 1073 р.

ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. ІЗБОРНИК СВЯТОСЛАВА 1073 РОКУ...



Лик преподобного (арк. 3).
Фрагмент мініатюри Ізборника Святослава 1073 р.



Святі отці (арк. 3). Фрагмент мініатюри Ізборника Святослава 1073 р.

ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. ІЗБОРНИК СВЯТОСЛАВА 1073 РОКУ...

30. *Лифшиц Л. И.* О стиле миниатюр Изборника Святослава 1073 г. // Хризограф. Сб. ст. к юбилею Г. З. Быковой / Л. И. Лифшиц / сост. и отв. ред. Э. Н. Добрынина. – М. : Сканрус, 2003. – Вып. 1. – С. 14–32.
31. *Лихачева В. Д.* Византийские источники архитектурных фронтисписов Изборника 1073 г. / В. Д. Лихачева // Изборник Святослава 1073 г. Сб. ст. / редкол.: Б. А. Рыбаков, Л. П. Жуковская, Т. Б. Князевская и др. – М. : Наука, 1977. – С. 204–216.
32. *Лихачева В. Д.* Художественное оформление Изборника Святослава 1073 г. / В. Д. Лихачева // Изборник Святослава 1073 года. Факсимильное издание. Прил. : Научный аппарат факсимильного издания / науч. ред. Л. П. Жуковская. – М. : Книга, 1983. – С. 68–74.
33. *Назаренко А. В.* Древняя Русь на международных путях. Междисциплинарные очерки культурных, торговых, политических связей IX–XII / А. В. Назаренко. – М. : Языки русской культуры, 2001. – 784 с.
34. *Никитенко Н. Н.* Княжеский групповой портрет в Софии Киевской и время создания собора / Н. Н. Никитенко // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1986 года. – Ленинград : Наука, 1987. – С. 237–244.
35. *Ориген.* О началах / Ориген // Творения Оригена, учителя Александрийского (III в.) в русском переводе. – Казань : Типо-лит. университета, 1899. – Вып. 1. – 504 с.
36. *Пейчев Б.* Философский трактат в Симеоновом сборнике / Божидар Пейчев. – К. : Наукова думка, 1983. – 152 с.
37. *Подобедова О. И.* Еще один аспект изучения миниатюр Изборника Святослава / О. И. Подобедова // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб. третий (Т. 12). / отв. ред. О. И. Подобедова. – М. : Наука, 1983. – С. 75–89.
38. *Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А.* Византийские миниатюры второй половины X–XI века / О. С. Попова, А. В. Захарова, И. А. Орецкая. – М. : Гамма-пресс, 2012. – 468 с.
39. *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись второй половины XI – первой четверти XII века / О. С. Попова, В. Д. Сарабьянов // История русского искусства : в 22 т. Т. 1 : Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века / отв. ред. А. И. Комеч. – М. : Северный паломник, 2007. – С. 417–535.
40. *Поппе А.* К дискуссии о времени постройки Софии Киевской (граффити № 2) / Анджей Поппе // Проблемы изучения древнерусского зодчества (по материалам архитектурно-археологических чтений, посвященных памяти П. А. Раппопорта, 15–19 января 1990 г. – С.Пб., 1996. – С. 21–24.
41. *Приселков М. Д.* Митрополит Илларион, в схиме Никон, как борец за независимую русскую церковь / М. Д. Приселков // Сборник статей, посвященных С. Ф. Платонову. – С.Пб. : Типография главного управления уделов, 1911. – XVII, 568 с.
42. *Пуцко В. Г.* Портретные изображения авторов и донаторов в древнеболгарской книге / Василий Пуцко // Palaeobulgarica / Старобългаристика. – 1990. – № 14 (4). – С. 68–83.
43. *Пуцко В. Г.* Об источниках миниатюр Изборника Святослава 1073 года / В. Г. Пуцко // Etudes balkaniques. – Sofia: Sofia Press, 1980. – N 1. – P. 101–119.
44. *Рыбаков Б. А.* «Оже ти себе не любо, то того и другому не твори» / Рыбаков Б. А. // Изборник Святослава. Сб. ст. / редкол.: Б. А. Рыбаков, Л. П. Жуковская, Т. Б. Князевская и др. – М. : Наука, 1977. – С. 217–219.
45. *Сапунов Б. Н.* «Богословица от словес» в Изборнике 1073 г. и проблема читателя на Руси в XI в. / Б. Н. Сапунов // Изборник Святослава 1073 г. Сб. ст. / редкол.: Б. А. Рыбаков, Л. П. Жуковская, Т. Б. Князевская и др. – М. : Наука, 1977. – С. 234–246.
46. *Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С.* История древнерусской живописи / В. Д. Сарабьянов, Э. С. Смирнова. – М. : Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2007. – 752 с.
47. *Свирин А. Н.* Искусство книги Древней Руси XI–XVII вв. / А. Н. Свирин. – М. : Искусство, 1964. – 300 с.
48. [*Симеон.*] Сочинения блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийского. Разговор о святых священнодействиях и таинствах церковных // Писания св. отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. – С.Пб., 1856. – Ч. 2. – Гл. 96. – 181с. – [репринт М., 1994].
49. *Степаненко В. П.* К реконструкции ктиторской композиции Софии Киевской / В. П. Степаненко // Античная древность и средние века. – Екатеринбург, 2013. – Вып. 41. – С. 169–177.
50. *Щепкина М. В.* К изучению Изборника 1073 г. / М. В. Щепкина // Изборник Святослава 1073 г. Сб. ст. / редкол.: Б. А. Рыбаков, Л. П. Жуковская, Т. Б. Князевская и др. – М. : Наука, 1977. – С. 220–233.
51. *Amman A.* Darstellung und Deutung der Sophia im Vorpetrischen Russland / A. Amman // Orientalia Christiana periodica. – Roma, 1938. – Vol. 4. – P. 129–156.
52. *Grabar A.* Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures / A. Grabar // Dumbarton Oaks Papers. – Harvard University Press, 1954. – Vol. 8. – P. 161–199.
53. *Nekrasov A. I.* Les frontispices architecturaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimerie / Nekrasov A. I. // L'art byzantin chez les slaves. – Paris, 1932. – Le numero 2. – P. 253–271.
54. *Smirnova E. S.* Le miniature del Libro di preghiere della principessa Gertrude / Engelina Sergeevna Smirnova // Psalterium Egberti Facsimile del ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli a cura di Claudio Barberi. – Cividale del Friuli : Arcadia grafica & Services-Fagagna, Rodeano Alto, 2000. – P. 91–105.

SUMMARY

The Miscellany was created in Kyiv, in the Grand Prince's scriptorium, in the middle to the third quarter of the XIth century and revised in 1073 by the prince's scribe John for his patron, Grand Prince Sviatoslav Yaroslavych (1027 – Dec. 27, 1076). The paper formulates a guess that the second editing of the codex was carried out for the purpose of raising this book by Sviatoslav Yaroslavych for the Kyiv Monastery of the Caves not as a contribution to founding the Great Assumption Church but as a personal gift of the Prince to Theodosius of the Caves († May 3, 1074), or to Hilarion of Kyiv († ca. 1088), the first Rus Metropolitan (1051–1054) of Slavic origin: it was important for Sviatoslav to receive forgiveness for accroachment of Kyiv's throne from the highest ecclesiastical authorities of his time.

Editing was applied not only to the texts, into which the name of the new customer, the Grand Duke of Kyiv Sviatoslav, was introduced, but also to the illustrative raw. To the miniatures (presumably it was pair Throne images of Christ and Virgin Mary; four sheets, representing the Holy Fathers depicted within the rectangular frames which were crowned with the tops of semicircular elements resembling the vertical sections of churches and being called *architectural frontispieces*; and two headpieces and initials), which were present in the Miscellany, there added a miniature of group portrait of the family of new customer, while combining it with the Throne image of Christ and accompanying it with necessary inscriptions.

The submitted article attempts to realize the sequence of miniatures in the first and second versions of the codex and to reveal their meaning in the context of philosophical and religious changes on the eve of the Great Schism (the 1054 split of the Christian Church) and within a few decades afterwards. Taking into consideration that the creation of the Miscellany was associated with the circles close to Yaroslav the Wise, his progeny, probably his scribes and clergy, and the fact that the Grand Prince of Kyiv's scriptorium could be located at St. Sophia Cathedral, one can make a legitimate assumption on the possible parallels of these two unique productions in iconography. This view is also justified by the fact that A. Amman, followed by V. Briusova, has identified the accents of Wisdom themes in the text of the Miscellany: on the sheet 155 back, there is a comment on the Proverb IX of Solomon, which glorifies Sophia Wisdom and building of temples.

The core of the Miscellany's illustrative raw in its first version were, apparently, the miniature *Christ Enthroned* (the Saviour as Pantocrator and Priest), and also, perhaps, the miniature *The Virgin Mary Enthroned with Christ Emmanuel near Her Bosom* (Christ is presented as the Incarnation of Sacrifice). In the image of the Holy Fathers on the frontispiece sheets, there is the revelation of the theme of liturgy. In the second version of the Miscellany, the prince's group portrait is combined with the miniature *Christ Enthroned* as well as with the portrayals of the Holy Fathers. Thereby the theme of liturgical action, the divine service was highlighted, as in the narthex of St. Sophia Cathedral. At the same time, the theme of the divine incarnation was somewhat shaded.

Keywords: Sviatoslav's Miscellany of 1073, iconography, Byzantine protograph, historical context, dogmatic content.

УДК 75.052(477.43/44):069.51

КОЛЕКЦІЯ ЗРАЗКІВ ХАТНІХ РОЗПИСІВ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ У ФОНДАХ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Наталія Студенець

У статті проаналізовано колекцію зразків настінного розпису Поділля з фондів Національного музею українського народного декоративного мистецтва (Київ), уточнено атрибуцію експонатів із залученням архівних джерел та літератури. Систематизовано й виокремлено зразки за методикою фіксації розпису – автентичні розписи майстрів, замальовки-копії, кальки збирачів.

Ключові слова: хатній настінний розпис, калька, замальовка, збирацька діяльність.

В статье проанализирована коллекция образцов настенной росписи Подолии из фондов Национального музея украинского народного декоративного искусства (Киев), уточнена атрибуция экспонатов с привлечением архивных источников и литературы. Систематизированы и выделены образцы по методике фиксации росписи – автентичные росписи мастеров, зарисовки-копии, кальки собирателей.

Ключевые слова: настенная роспись жилища, калька, зарисовка, собирательская деятельность.

The collection of the samples of wall painting of Podillia from the funds of National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art (Kyiv) is analyzed in the article, the attribution of the exhibits involving a variety of archival sources and literature is specified. The patterns according to the methods of the fixation of the painting – the authentic works of the masters, drawings-sketches, the copies of collectors are systematized and marked out.

Keywords: home wall painting, copy, sketch, collecting activities.

Колекція зразків хатнього малювання Поділля у фондах НМУНДМ, безперечно, є найбільшою із цієї тематики в Україні¹. З-поміж експонатів можна виокремити оригінальні розписи на папері та кальці, виконані майстрами, а також замальовки-копії і кальки збирачів.

На сьогодні до наукового обігу введено лише частину експонатів колекції. Замальовки з Могилів-Подільського району залучив до мистецтвознавчого аналізу настінного малювання Борис Бутник-Сіверський [13, с. 121, 125–126]. Декілька зразків розпису опубліковано в альбомах «Українське народне мистецтво. Живопис» (1967) [39, іл. 72, 74] і «Музей українського народного декоративного мистецтва» (2009) [30, с. 281]. Низку творів розглянуто в розвідках, присвячених хатньому малюванню Подільського регіону [35–38]. Цілісного та докладного аналізу колекції здійснено не було.

Мета статті – проаналізувати музейну колекцію, систематизувати зразки за методикою фіксації розпису, за можливості – уточнити або здійснити повну їх атрибуцію, визначити датування, імена збирачів. Це важливо для історіографії досліджень розпису, музейної практики.

Формування колекції розпочалося в етнографічному відділі ВІМТШ у 1926–1927-х роках, про що свідчать записи інвентарних книг [9]. На зразках, переданих до філіалу Київського державного музею українського мистецтва (нині – НМУНДМ) 1954 року, поряд з новими інвентарними номерами збережено попередні з позначкою етнографічного відділу, що дає можливість уточнити атрибуцію експонатів, належність до авторської колекції, позаяк у супровідній документації НМУНДМ інформація про збирача відсутня, іноді трапляється помилкове датування².

Серед автентичних творів стінопису, що надійшли з ВІМТШ 1927 року, вирізняється низка зображень, які характеризуються спільною концепцією фіксації наукового матеріалу. Ці оригінальні розписи майстринь та кальки, зняті зі стін селянських хат, було зібрано мистецтвознавцем Наталею Коцюбинською³, однією з учениць Д. Щербаківського.

Активна збирацька діяльність Н. Коцюбинської припадає на 1926–1927 роки. У цей період вона працювала в системі Всеукраїнської академії наук позаштатним співробітником при Кабінеті українського мистецтва і була аспіранткою Науково-

ІСТОРИЯ

дослідної кафедри мистецтвознавства. У пошуках зразків художнього шитва, ткацтва, писанкарства, гончарства, настінного малювання селянських хат Н. Коцюбинська постійно здійснювала польові дослідження. Водночас за допомогою анкетування й активного листування вона підтримувала зв'язки із сільською інтелігенцією окремих регіонів України, зокрема Поділля, звідки була родом.

В основу збирання зразків хатнього стінопису дослідниками покладено методику Д. Щербаківського, який уважав за необхідне мати малюнок, ідентичний настінному, виконаний безпосередньо майстринею із цілковитим відтворенням техніки стінопису на папері разом з особливостями ґрунту стіни. Як зазначала Н. Коцюбинська, дотриматися цих вимог виявилось найважчим, лише один розпис у с. Клембівка виконано відповідно до настанов Д. Щербаківського [5]. Однак довго його зберігати було неможливо – глиняний ґрунт лущився разом із зображенням. Учений наголошував також на необхідності висвітлювати історію хатнього стінопису, аналізувати, які відбулися зміни, вивчати мотиви розпису, особливості їхнього розташування на поверхнях будівлі.

Зразки автентичних розписів, зібрані Н. Коцюбинською в 1926–1927 роках, походять із сіл Вінниччини: Ярмолинці, Гнатівка Тульчинської округи (нині – Гайсинського р-ну), Клембівка, Сказинці, Стіна Могилівської округи (нині – Ямпільського, Могилів-Подільського та Томашпільського р-нів). Намагаючись дотримуватися методики Д. Щербаківського, дослідниця збирала їх під час власних польових експедицій, а також за допомогою селян безпосередньо на місцях. Науковий інтерес викликають листи до Н. Коцюбинської збирачів розписів з різних подільських осередків. Серед її дописувачів – селяни А. Волянський, С. Добролюбова, Н. Максимчук, М. Левицький, М. Якульчак. У цих листах містяться питання щодо виконання зразків розпису, прохання надіслати папір, кошти на фарби тощо. Так, в одному з листів 1926 року М. Левицький із с. Комарів уточнює технологічні деталі:

«Буду просить аби Ви пояснили який ґрунт потрібно до малюнка. Напр. як це біла стіна, то чи необхідно папір тонувати білою глиною, чи відразу на папері малювати. Коли ґрунт інакшого кольору як стіна, це зрозуміло, але як біла, як бути в цім разі? Потім чи не потрібно для крепости розводити глину чи фарби на яйцях» [6, арк. 1]. Інший дописувач радиться: «Мої малярки почали працювати, але на кожному листкові вони понамальовували декілька зразків – так рядочками. Маються малюнки білою глиною, синькою. Як бути коли скрутовати лист паперу в трубку, то малювання обсиплеться» [6, арк. 12]. Селянка М. Якульчак у своєму листі повідомляє: «Папір я одержала. Замальованих зразків щодо розпису хат мається тільки 2 аркуші. На деякий час цю працю припинено, позаяк зараз провадиться праця в полі» [6, арк. 1]. Автор із с. Озаринці пише: «Надсилаю Вам анкету і даю свою згоду попрацювати для музею. У нас дійсно є цікаві розписи на хатах. По можливості буду давати Вам потрібні відомості, тільки будете керувати, бо я з цією роботою не знайома» [6, арк. 5].

У колекції Н. Коцюбинської з фондів НМУНДМ оригінальні зразки розписів виконано на обгортковому білому папері та сірому (для відтворення тону стіни, яка в подільських селах не завжди була білою). Здебільшого поверхня проклеєна, у поодиноких випадках вкрита ґрунтом. Поряд з малюванням на папері збирачі, а часом саме автори хатнього малювання (як свідчать супровідні документальні джерела), калькували зразки розпису: переносили на кальку олівцем контур малюнка й заповнювали його фарбою. Музейні зразки відтворюють фрагменти стінописів – окремі мотиви, типові килимові та стрічкові композиційні структури тощо. Найбільший формат паперу використано для килимових композицій (приблизно 110 см × 70 см).

Чимало творів виконано Палажкою Килимник із с. Ярмолинці Тульчинської округи (нині – Гайсинського р-ну Вінницької обл.). На кожному аркуші вказано розміщення стінопису в архітектурі, зазначено автора та місцеву назву. Зразки демонструють традиційний стрічковий роз-

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. КОЛЕКЦІЯ ЗРАЗКІВ ХАТНІХ РОЗПИСІВ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ...

пис – «Хмелик», «Павонія», «Коситель» під стелею в інтер'єрі хати [НМУНДМ, ДР-3651, ДР-3660]. Композиції «під шпалер» представлені здебільшого мальованими рапортними структурами («Килим», «Павучки»). Один зі зразків П. Килимник демонструє поширену техніку штампування, яку застосовували у стінописах Поділля. Напис зі зворотного боку аркуша уточнює, що це зображення розміщене навколо вікон оселі [НМУНДМ, ДР-3655].

Окремі твори малювальниці повторюють текстильні прототипи. На території Східного Поділля було чимало килимарських осередків, зокрема Тульчин. Розписи майстрині «Рожа, що цвіте повно», «Сосна» відтворюють традиційні для регіону горизонтальні килимові схеми з рядовим укладом мотивів без облямівки [НМУНДМ, ДР-3640, ДР-3653]. Як і в тканих виробках, у них домінує сіре тло, що надає малюванню гармонійної м'якості. Подібні композиції відтворює у своїх розписах «Лазон 1» (місцева назва «вазона») та «Шпалери» майстер із цього самого села Микола Осика [НМУНДМ, ДР-3647, ДР-3657, ДР-3659]. У творах П. Килимник можна помітити трансформації килимових схем, а також повну імпровізацію, довільне малювання без певної системи.

Традиційні килимові схеми наслідують зразки розпису Тодоски Волощук (Волощуківної) із с. Гнатівка Тульчинської округи (нині – Гайсинського р-ну Вінницької обл.). Малювання «Сосна і черешня» замість килима на стіні хати має композицію, поділену по вертикалі навпіл [НМУНДМ, ДР-3661]. Основне поле суцільно вкривають мотиви сосни ліворуч та черешні праворуч. У нижній частині розміщено дрібні букети. Інша композиція має поділ по горизонталі. Зверху зображено три «вазони», під ними – смужку із сононок та ряд квіткових пагонів [НМУНДМ, ДР-3663]. Подібна до килимової, хоч і розташована під стелею (як зазначено в нотатках), композиція «Дубки» з намальованими по горизонталі великими та між ними меншими «вазонами» [НМУНДМ, ДР-3717]. Сірий обгортковий папір вкрито білим ґрунтом на клейовій основі, що імітує поверхню стіни. На цьому

тлі контрастно вирізняються яскраві за кольором лінійні зображення.

Декілька творів Т. Волощук виконано з використанням лише двох барв. Рослинні мотиви «Дубок», «Пшеничка», «Дерево вишністе», «Квітка» та інші намальовано в один прийом, без попереднього зображення олівцем [НМУНДМ, ДР-1971–1974]. Один з аркушів цієї майстрині презентує фрагменти стрічкових композицій та окремі мотиви з пояснювальними нотатками: «1) “хмелик”, що малюють на комині, 2) “лазонік”, що прикрашають стіни, 3) “квітки”, 4) “дубки”, які малюють під стелею, 5) “хмелик”, що малюють по під стелю кругом» [НМУНДМ, ДР-1973].

У листі до Д. Щербаківського від 18.07.26 Н. Коцюбинська пише: «Я місяць в Гайсині <...> Була лише в Гнатківцях [нині – с. Гнатівка Гайсинського р-ну Вінницької обл. – Н. С.] і Зятківцях [нині – Гайсинського р-ну. – Н. С.]. Розпис хат хоч і є, та мало, бо шпалери гарні та недорогі. Я умовилася вже з молодичками, дала їм папери і вони мають змалювати вазони та квіти, якими прикрашають хати в Гнатківцях <...> У Гайсині кілька хат з розписом» [7].

Із с. Клембівка Могилівської округи (нині – Ямпільського р-ну Вінницької обл.) у музейній колекції зберігаються розписи Марії Шинкарьової та Дарини Боднар. Усі зразки М. Шинкарьової виконано гуашшю на проклеєному сірому обгортковому папері без попереднього малюнка олівцем. Майстриня відтворила фрагменти декорування вікон, призьби зверху й з боків, стіни під стріхою, дверей тощо [НМУНДМ, ДР-3856]. Одразу декілька її робіт демонструють килимове малювання з типовим для тканих виробів світло-коричневим і чорним тлом, геометричним орнаментом. Горизонтально орієнтована композиція одного зі зразків нагадує довгий вузький залавник медальйонного типу [НМУНДМ, ДР-3672]. На відміну від тканого рахунковою технікою виробу, мальований килим вирізняється пластичною свободою проведених від руки ліній. У центрі композиції розташовані масивні темні ромби, поділені навпіл та заповнені дрібними рослинними мотивами. Нижню й верхню облямівку килима утворює смужка

ІСТОРИЯ

з рядів гранично схематизованих «вазонів». Кольорова гама поєднує нейтральне тло нефарбованого паперу та яскраві (фіолетові, бордові) контури орнаменту, доповнені ніжними блакитними, білими, жовтими вкрапленнями. Виразну асиметричну композицію має інший килим [НМУНДМ, ДР-3675], на полі якого довільно намальовано різні за величиною квіткові мотиви, між ними – рослинні пагони. З правого боку на всю висоту килима «виростає» тендітне дерево, центральне стебло якого зі значною кількістю гілчок увінчують квіти. У єдину композицію ці зображення об'єднуються в'юнкою хвилеподібною облямівкою. Контрастного звучання килимовій композиції надає зіставлення чорного глибокого тла і світлих візерунків. Для кожного мотиву майстриня знаходить своє графічне вирішення, що ґрунтується на виразному ритмі пастельних основних ліній і кольоровому акцентуванні дрібних деталей – пелюсток та квітів. Цілком очевидно, що саме про розписи М. Шинкарєвої пише у своєму листі збирач Арсеній Волянський із с. Клембівка: «Вельмишановна Наталко Антонівно! Сьогодні надсилаю Вам візерунки Клембівської хатини. Вибачте, що довго довелося ждати, – Марія була занята працею на полі й не мала змоги закінчити свій твір. Будь ласка, сповістіть мене, коли одержите» [6, арк. 4].

Як зазначено в супровідній документації, кальки Д. Боднар виконані самою майстринею за 10 фунтів (4,5 кг) хліба. Це графічно вирішені мотиви вінка та гілки зі стін хати Сані Мельника [НМУНДМ, ДР-3853, ДР-3860].

Своєрідною манерою виконання у 1920-х роках вирізнялися стінописи Східноpodільської Наддністрянщини – сіл Воеводчинці і Сказинці Могилівської округи (нині – Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.). Очевидно, кальки із цих сіл були надіслані Н. Коцюбинській. Так, селянка Софія Добролюбова в листі до Наталі Антонівни пише: «Перемальовала з хати Лопатія, ще з двох хатів у Воеводчинцях, потім пішла в Сказинці і зробила таку саму перемальовку в одній хаті. Не знаю чи будете задоволені з моєї роботи, але я зробила як могла <...> ця моя робота капля в

морі проти того, що можна було зробити в цій галузі в цих двох селах» [6, арк. 2]. Уривчасті невпевнені контурні лінії зображень на музейних кальках підтверджують думку про те, що копії виконували не автори хатнього малювання.

Із села Воеводчинці у фондах НМУНДМ зберігаються кальки розписів одразу трьох майстринь – Хіврі Мельникової, Дарки Козлан та Докії Швець.

Пластично-виразне вирішення притаманне стінописам Х. Мельникової в хаті Левонтія Лопатія [НМУНДМ, ДР-3664, ДР-3666–3667, ДР-3669]. З-поміж фрагментів її орнаментальних рослинних композицій виокремлюється зразок з архаїчним антропоморфним зображенням жіночої постаті, оточеної парою птахів. Переосмислений у побутовому плані, давній сакральний образ, зберігаючи усталену іконографію, набув реалістичних рис, нового змісту [НМУНДМ, ДР-3669].

Копії стінописів хат Гната Козлана (як зазначено в окремих нотатках – малювала Дарка Козлан) та Докії Швець мають чіткий темний контур, вирізняються насиченими яскравими барвами, легкістю, невимушеністю трактування розмаїтих рослинних мотивів [НМУНДМ, ДР-3663, ДР-3665, ДР-3668, ДР-3671, ДР-3681].

Із села Сказинці походять три кальки з розписів Гафії Власик у хаті Онися Олійника [НМУНДМ, ДР-3851–3852, ДР-3858]. Це стрічковий розпис віконниць, фрагменти стінопису «під шпалер» та мотив «вазона» на комині. Традиційний мотив «вазона» є типовою схемою симетричної структури з основним стеблом. Утім, значний науковий інтерес він становить в аспекті трансформаційних процесів у стінописах, адже його стебла увінчують мотиви п'ятикутних зірок, стилізованих під квіти [НМУНДМ, ДР-3851].

У фондах НМУНДМ зберігаються зразки стінописів, які, можливо, також були зібрані Н. Коцюбинською або надіслані на її прохання. Принципи їх збирання аналогічні з тими, за якими сформовано основну колекцію. Це розписи на аркушах білого обгорткового паперу Докії Перетятко, Тетяни Андрущенко, Пелагеї та Ксенії Кондратюк із с. Клебань (нині – Тульчинського р-ну

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. КОЛЕКЦІЯ ЗРАЗКІВ ХАТНІХ РОЗПИСІВ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ...

Вінницької обл.) – переспіви, варіації мотивів «вазона», позначені оригінальною авторською стилістичною інтерпретацією [НМУНДМ, ДР-3648, ДР-3650, ДР-3677–3679]. Один зі зразків повторює в натуральному розмірі на папері малювання «між середнім вікном та образами» [НМУНДМ, ДР-3676]. У листі до Н. Коцюбинської збирач Н. Максимчук повідомляє: «Зняти малюнки з стін клібанських хат. Мені здається, що це буде можливо» [6, арк. 3].

Серед зразків, зібраних Н. Коцюбинською, є декілька акварельних замальовок екстер'єрів та інтер'єру хати із сіл Стіна і Клембівка Могилівської округи (нині – села Томашпільського та Ямпільського р-нів Вінницької обл.), виконаних Х. Мончинським. Так, він зобразив фасад хати П. Шинкаря, підкресливши особливості її зовнішньої орнаменталії [НМУНДМ, ДР-3822], зафіксував житловий інтер'єр з мальованим на стіні килимом [НМУНДМ, ДР-3726].

Загалом колекція Н. Коцюбинської у фондах НМУНДМ охоплює близько півсотні повністю або частково атрибутованих одиниць зберігання. Більшість із них – оригінальні розписи.

Значну частину колекції настінного розпису Поділля з фондів Музею становлять копії-замальовки збирачів і дослідників.

Єдиною методикою фіксації розпису вирізняються замальовки, виконані головою етнографічного гуртка с. Озаринці, членом Ради Всеукраїнського етнографічного товариства О. Кривицьким, а також дослідниками В. Парасуньком, Д. Гайворонюком, Н. Барцихівською, С. Козачком, учителькою трудшколи К. Козловською.

Олександр Кривицький – завідувач місцевої початкової школи ім. Т. Шевченка та першого на Поділлі шкільного краєзнавчого музею, упродовж тривалого часу керував краєзнавчою діяльністю місцевої учнівської молоді⁴. Захоплені старовиною, гуртківці збирали зразки усної народної творчості, колекціонували писанки, вишивки. Під час екскурсійних мандрівок у села Вила-Ярузькі (нині – Чернівецького р-ну Вінницької обл.), Воєводчинці, Карпівка, Сказинці, Слобода Яришівська (нині – Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.) і

Гайворон (нині – м. р. з. Кіровоградської обл.) у 1923–1928 роках школярі замальовували орнаментальні мотиви розпису, а потім надсилали їх до ВІМТШ [9, арк. 19–22 зв.].

Замальовки виконано на аркушах акварельного зернистого паперу й картону стандартного формату аквареллю та гуашшю, іноді з використанням чорної туші (контур зображення). Кожний аркуш пронумеровано, супроводжено додатковими відомостями про розміщення розпису на стінах будівлі, занотовано його місцеву назву. Зразки справляють враження чистових матеріалів, виконаних не в польових умовах (в одному з листів до Д. Щербаківського О. Кривицький просить допомогти професійними порадами щодо цієї експедиційної роботи) [8].

Зібрані матеріали дають уявлення про малювання багатьох осередків Східноподільської Наддністрянщини, хоча автентичність фіксації дещо втрачено. Відтворений дослідниками настінний розпис позначений виразністю трактування рослинних мотивів, багатством деталізації. Орнамент поєднує особливості місцевої традиції зі східними запозиченнями та європейськими художніми стилями.

Чимало копійних матеріалів, датованих 1924–1926 роками, виконала Ніна Барцихівська переважно в селах Сказинці, Воєводчинці та Карпівка [НМУНДМ, ДР-1824–1849, ДР-3821]. Здебільшого це стрічкові композиційні структури, окремі мотиви букетів, гілок. Декілька замальовок розпису дослідниця виконала в хаті селянина Олійника. У своїх копіях Н. Барцихівська прагнула відтворити риси, притаманні стінописам осередків Могилівщини, – поєднання значної кількості барв, використання чорного або синього контуру зображення, асиметричні довільні композиції. Зразки, зафіксовані нею, подібні за технікою виконання до зібраних К. Козловською в селах Шлишківці та Сказинці [НМУНДМ, ДР-3703, ДР-3716], В. Парасуньком у с. Воєводчинці [НМУНДМ, ДР-1823, ДР-3708], Д. Гайворонюком у с. Сказинці [НМУНДМ, ДР-3709]. Особливою увагою до назв мотивів вирізняється низка розписів, відтворених О. Кривицьким у селах Воєводчинці,

ІСТОРИЯ

Сказинці й Карпівка [НМУНДМ, ДР-3643, ДР-3704–3714].

З-поміж замальовок привертають увагу зразки за підписом С. Козачка, зафіксовані в селах Сказинці та Борщівці [НМУНДМ, ДР-3719–3724, ДР-3738–3739]. Зберігаючи стилістику місцевих розписів, вони несуть певний відбиток творчого бачення самого збирача. Підстави для такого висновку дає порівняння замальовок, виконаних різними дослідниками в одному осередку, зокрема в одній хаті.

Окрім замальовок-копій, наукову цінність має альбом автентичних малюнків на папері (22 аркуші) та «голуби» для сволоків, виконані дев'ятнадцятирічною маляркою Гафією Подобою із с. Сказинці [НМУНДМ, ДР-3827–3830, ДР-3737, ДР-3854–3855]. За допомогою інвентарних книг НА НХМУ вдалося встановити, що ці зразки було зібрано О. Кривицьким. Мальовані «вазони» майстрині мають лаконічну асиметричну структуру в'юнкого паростка з акцентованою верхівкою – великою яскравою квіткою. Основа «вазонів» – перевернутий трикутник, заповнений лініями. Розмаїття квіткових мотивів притаманне стрічковим композиціям «голубів», що виготовлені з білого паперу, декоровані з одного боку витинанням із заокругленими фестонами та бахромою. Виткі стеблини, багатопелюсткові квіти, бутони намальовано насиченими синіми, червоними та рожевими барвами. Органічним засобом виразності в розписах Г. Подоби є крапкове й штрихове доповнення, яке деталізує, пом'якшує, декоративно збагачує зображення. Під час виконання зразків розпису майстриня використала «глинки» (суміш білої глини з аніліновою фарбою та білком), якими послуговуються для хатнього малювання в с. Сказинці.

Підсумком польових досліджень розпису в осередках Вінниччини стала праця О. Кривицького «Настінне малювання в селянській хаті на Поділлі», яку він надіслав до ВУЕТ 1928 року⁵.

У колекції зразків настінного розпису з фондів НМУНДМ чимало фрагментарно атрибутованих замальовок, виконаних гуашшю та акварельними фарбами на аркушах шкільних зошитів (часом – контор-

ських книг), що походять переважно із сіл колишньої Могилівської округи. Це окремі мотиви, фрагменти стрічкових і килимових композицій тощо [НМУНДМ, ДР-1809–1822, ДР-3694–3702]. На більшості із цих зразків зазначено 1926 рік, однак у супровідній документації не завжди вказано їхнє походження, імена збирачів.

Чимало замальовок із с. Вила-Ярузькі. Рослинні мотиви, доповнені орнітоморфними, мають і реалістичне трактування, і віддалене від природних прототипів. Представлені у фондах Музею зразки вирішено як засобами лінії, так і кольорової плями. До прикладу, це схематичні лаконічні зображення квітового пагона, галузки, букета у два-три кольори, монохромний тендітний лінійно вирішений «вазон» із дрібними деталями [НМУНДМ, ДР-3817]. Кілька замальовок відтворюють поширений у малюванні мотив «птаха на гілці».

Зображення хвилеподібного пагона з різноманітними відростками, квітами, гронами, листям типове для багатьох стрічкових композицій з музейної колекції. Серед улюблених мотивів – пізнаваний в'юн (в'юнок), виноградна лоза тощо. Одна й та сама композиційна структура набуває в розписах різних інтерпретацій, зокрема в замальовці зі сволока за підписом Павла Котенка [НМУНДМ, ДР-1819].

Споріднені за стилістикою малюнки з натури Григорія Котенка [НМУНДМ, ДР-1822, ДР-3694, ДР-3727]. Своєрідність цих зображень – квітки з комина, рослинної композиції зі сволока – проявляється в зіставленні великих, виразних за силуетом кольорових плям та дрібних деталей. «Вазон», замальований збирачем, має симетричну структуру з виділеним основним стеблом, тендітними гнучкими галузками. Більшу частину композиційного простору заповнюють великі квіти, бутони, грона та листя.

Вило-Ярузька трудшкола у 1920–1930-х роках була однією з кращих у сфері краєзнавчої діяльності на Поділлі [17, с. 267]. Ім'я Павла Котенка, учня цієї школи, трапляється серед збирачів фольклору Етнографічної комісії ВУАН [1]. Цей провідний академічний осередок вивчення української традиційної культури об'єднував зби-

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. КОЛЕКЦІЯ ЗРАЗКІВ ХАТНІХ РОЗПИСІВ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ...

рачів-аматорів різних регіонів, скеровуючи їх на фіксацію явищ у широкому контексті. Зошити учнів Вило-Ярузьської школи із записами зразків усної народної творчості, надіслані до Етнографічної комісії ВУАН, супроводжують замальовки розпису. Можна простежити певні паралелі у зразках з фондів НМУНДМ та архівних джерелах, що підводить до висновку: такого типу малюнки виконали саме учні трудшкіл Вінниччини. Підтвердження знаходимо в невеликому повідомленні Г. Колцуняка про співпрацю школярів з ВІМТШ та про колекцію малюнків, зібраних учнями Могилівської округи [21].

Низка музейних зразків відтворює настінне малювання сіл Коси, Садки і Буша Могилівської округи (нині – Чернівецького, Ямпільського та Могилів-Подільського р-нів Вінницької обл.) [НМУНДМ, ДР-1812, ДР-3700–3702, ДР-3731, ДР-3816]. Замальовки із с. Коси фіксують настінний розпис із тонкими прозорими лініями, дрібними деталями, значними просвітами тла, із с. Садки – мінливий у своїх обрисах рослинний мотив, із с. Буша – виразну за своєю стилістикою килимову композицію.

Очевидно, що зразки зовнішнього пофарбування й орнаментального декорування будівель сіл Куниче, Шарпанівка (нині – Крижопільського р-ну Вінницької обл.) та Китайгород, Савинці (нині – Тростянецького р-ну Вінницької обл.) також виконували учні [НМУНДМ, ДР-3693, ДР-3740–3741, ДР-3746, ДР-3752, ДР-3818–3819]. Акварельні етюди фіксують окремі виразні фрагменти декорування тильного боку хат – пофарбування та підведення з вигадливими контурами, стрічкові композиції, різноманітні фактури.

Серед музейних експонатів вирізняються неатрибутовані або частково атрибутовані акварелі директора, викладачів та учнів КПХППШ.

Ця школа однією з перших серед подібних закладів у 1920-х роках розпочала ґрунтовне вивчення й популяризацію народного мистецтва⁶. Зусиллями директора школи – художника, мистецтвознавця, педагога Володимира Гагенмейстера⁷, а також викладачів та учнів закладу було орга-

нізовано власне видавництво в літографічній майстерні альбомів, збірок, буклетів, листівок [34]. Нині серед видань, присвячених розпису, відомі праці В. Гагенмейстера «Настінні розписи Кам'янецьчини. Матеріали до вивчення українського селянського мистецтва 1917–1927 років» (1930) [15] і «Стінні розписи на Кам'янецьчині» (1927) [14], а також «Розпис печі. Село Гута-Морозівська» (1922) [31], «Стінні розписи. Село Цвіклівці» (1924) [33], «Проскурівщина: стінні розписи» (1929) [28], «Проскурівщина, с. Жилінці. Стінні розписи селянина Левитського» [27], «Проскурівщина: стінні розписи с. Жищинці» [29].

В основі більшості видань – матеріали, зібрані на Поділлі під час експедицій. У школі навчались учні з містечок та сіл здебільшого Кам'янець-Подільської, а також Солобковецької, Ново-Ушицької, Могилівської та Вінницької округ (нині – територія Хмельницької і Вінницької обл.). Вони збирали зразки народного мистецтва, зокрема розпису, не лише колективно, але й індивідуально, про що свідчать довідки й перепустки, видані установою. Так, 1923 року учнів Юхима Гаврилюка і Миколу Кобу було відряджено в села Залуччя, Чорна, Біла, Летава, містечко Лянцкорунь (нині – Чемеровецького р-ну Хмельницької обл.) та Нігин (нині – Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл.) для збирання матеріалів з народного мистецтва [3].

У фондах НМУНДМ зберігаються матеріали викладачів та учнів КПХППШ, датовані 1925–1928 роками, – етюди розписаних житлових і господарських будівель, окремих композицій та мотивів настінного малювання сіл Кам'янецької округи (нині – райони Хмельницької обл.). У цих замальовках відчутне прагнення до точної відповідності оригіналам, до ретельного відтворення стінопису з урахуванням його специфіки. Особлива прозорість і легкість притаманна акварелям, на яких зображено куточки сіл Кам'янецьчини – розмальовані курники [НМУНДМ, ДР-3864, ДР-3874, ДР-3876], фрагмент садиби [НМУНДМ, ДР-3871] та житлового будинку [НМУНДМ, ДР-3875] тощо. На жаль, не всі вони мають відповідну паспортизацію і тому потребують залучен-

ІСТОРИЯ

ня додаткових джерел. Окремі матеріали відтворено у виданнях КПХППШ. Так, літографію з акварелі за № ДР-3866 уміщено на обкладинці книги В. Гагенмейстера «Настінні розписи Кам'яниччини. Матеріали до вивчення українського селянського мистецтва 1917–1927 років» [15]. Розпис на стелі «ворони» із с. Майдан (нині – Летичівського р-ну Хмельницької обл.) Марини Хустовець [НМУНДМ, ДР-3888] та етюд розмальованого курника [НМУНДМ, ДР-3874] відтворено в альбомі «Стінні розписи на Кам'яниччині» [14].

Належність окремих зразків до школи допомогли встановити архівні джерела КПХППШ: списки імен та прізвищ, особові справи учнів закладу, інші документи. Саме так вдалося атрибуувати замальовки учениці керамічного відділення КПХППШ Марії Сваричевської, учнів другого курсу поліграфічного відділення Василя Артеменка, Вадима Смолянського й Сидора Гуліватого [2, арк. 72–73]. Акварельні замальовки М. Сваричевської [НМУНДМ, ДР-3684], В. Артеменка [НМУНДМ, ДР-3686], В. Смолянського [НМУНДМ, ДР-1811] фіксують традиційний стрічковий розпис господарських будівель. Замальовка «капочки та павонія» супроводжується відомостями про те, що розпис виконала селянка із с. Цибулівка Олена Гулдибан, двадцяти чотирьох років, шітками з пір'я, купованою синькою та глинкою з додаванням яєць і молока. Цей розпис можна побачити на одній з літографій КПХППШ.

Певне уявлення про особливості збирацької методики школи дають акварельні етюди С. Гуліватого ⁸, виконані 1928 року в с. Цибулівка (нині – Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл.). Поряд із зображеннями екстер'єру хати, інтер'єру з акцентуванням печі окрема замальовка фіксує «вазон» майстрині Дарії Кучерявої [НМУНДМ, ДР-3824–3826].

Кілька експонатів колекції походять із с. Фурманівка (нині – Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл.) – зображення квіткового мотиву за підписами «Т. Яворська, Л. Яворська» [НМУНДМ, ДР-1979] та двох однакових рослинних мотивів за підписами «О. Ремер»

і «Сочинська» ⁹ [НМУНДМ, ДР-3685, ДР-3729]. У списках учнів ткацького відділення КПХППШ за 1927/1928 роки знаходимо зазначені прізвища – Тамара Яворська, Леоніда Яворська, Олена Ремер та Олена Сочинська [2, арк. 73]. До цієї групи творів можна зарахувати замальовані на одному аркуші фрагменти рослинних композицій з різних сіл – Фурманівки та Макова [НМУНДМ, ДР-3733]. Усі зразки, хоч і виконано на папері, за технікою подібні до калькування – нанесено олівцем легкий контур малюнка, потім забарвлено в один шар аквареллю (така техніка виконання максимально наближує їх до стінопису).

Колекція зразків розпису Поділля у фондах НМУНДМ об'єднує експонати 1920-х років, що походять переважно з території сучасної Вінницької області – сіл Гайсинського, Крижопільського, Могилів-Подільського, Томашпільського, Тростянецького, Тульчинського, Чернівецького та Ямпільського районів. Зразки було зібрано Н. Коцюбинською, О. Кривицьким, членами етнографічного гуртка с. Озаринці та школярами трудшкіл Вінниччини. Частково представлено у фондах Музею розписи сіл Кам'янець-Подільського району Хмельницької області – матеріали, зібрані викладачами й учнями КПХППШ на чолі з директором В. Гагенмейстером. Автентичні та копійні матеріали цікаві не лише методикою збирання, але й тим, що відтворюють традиційне малювання різних подільських осередків, презентують авторські манери виконання. Стінопис – непоновлюваний вид народної творчості, збереглося лише те, що було зафіксоване, завдячуючи подвижницькій діяльності збирачів.

Примітки

¹ Висловлюю вдячність дирекції НМУНДМ та завідувачу сектору декоративного розпису Олені Іванівні Шестаковій за надану можливість працювати з колекцією, необхідні консультації та сприяння в роботі.

² До середини ХХ ст. ВІМТШ неодноразово змінював назви, відбувалися реорганізації Музею. Під час Другої світової війни колекцію розпису разом з тисячами предметів декоративно-вжиткового мистецтва було вивезено до Німеччини. Таким чином, до

НАТАЛІЯ СТУДЕНЕЦЬ. КОЛЕКЦІЯ ЗРАЗКІВ ХАТНІХ РОЗПИСІВ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ...

1954 року відбулося декілька інвентаризацій експонатів колекції, що зумовило часткову фрагментарність в атрибуції.

³ Наталя Антонівна Коцюбинська (1896–1937) – мистецтвознавець, дослідник українського образотворчого та декоративного мистецтва, архітектури. Закінчила епархіальне училище в Тульчині (1913), історико-філологічне відділення київських Вищих жіночих курсів (1918), Київський археологічний інститут (1924). З 1923 року працювала, згодом навчалась у системі Всеукраїнської академії наук. У 1937 році її було заарештовано, розстріляно в Саратові [12; 22; 24; 42, с. 95–97].

⁴ Олександр Олексійович Кривицький (1886–1946) – краєзнавець, член Ради Всеукраїнського етнографічного товариства, член-кореспондент Науково-дослідного геологічного інституту Академії наук УРСР, учитель і завідувач школи в с. Озаринці (до 1930 р.). Організатор і викладач геологічних дисциплін Могилів-Подільського гірничого технікуму. Серед багатограних наукових зацікавлень – геологія, археологія, історія, географія, фольклор, етнографія Поділля (Могилівщини). У 1933 році через переслідування виїхав до м. Донецька, у 1941 році повернувся до с. Озаринці [10, с. 250; 16, с. 97; 17, с. 573–574; 23; 32].

⁵ Розшукати працю, на жаль, не вдалося. Згадка про неї трапляється у виданні «Побут» (1926) [26, с. 22].

⁶ Діяльність школи висвітлено в низці публікацій [11; 18; 19; 25; 40].

⁷ Володимир Миколайович Гагенмейстер (1887–1938) – художник, мистецтвознавець, організатор мистецької освіти, педагог, видавець. Здобув освіту в Петербурзькому училищі технічного малювання барона О. Штігліца (1912), викладав мистецькі дисципліни в художньо-промисловій школі Пскова. З 1916 року – директор Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи ім. Г. Сковороди. Підготував значну кількість видань з архітектури, образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва Поділля. У 1936 році завідував Експериментальними художніми майстернями в Музеї українського мистецтва (Київ). У 1937 році В. Гагенмейстера було заарештовано та розстріляно [10, с. 157–158; 18; 20; 41].

⁸ Ім'я Сидора Гуліватого (1909–?) часто трапляється в списках учнів школи. Він походив із селянської родини с. Іванковець Проскурівської округи. Після закінчення трудшколи вступив до КПХППШ, де навчався впродовж 1926–1929 років [4].

⁹ У фондах Музею зберігся лише фрагмент малюнка О. Сочинської.

Джерела та література

1. АНФРФ ІМФЕ, ф. 1–6, од. зб. 495, арк. 33, 37, 39 зв.
2. ДАХО, ф. Р-1492, оп. 1, спр. 50, арк. 72–73.
3. ДАХО, ф. Р-1492, оп. 1, спр. 15, арк. 22.
4. ДАХО, ф. Р-1492, оп. 2, спр. 33, арк. 120–130 зв.
5. ІР НБУВ, ф. 278, спр. 255, арк. 8–9.
6. НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 86, арк. 1–12.

7. НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 168/к 434, арк. 41 зв.
8. НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 168/к 444, арк. 55–55 зв.
9. НА НХМУ, оп. 1, од. зб. 51, спр. 1/209, арк. 19–22 зв., 58–61.
10. *Баженов Л. В.* Поділля в працях дослідників і краєзнавців ХІХ–ХХ ст. : Історіографія. Біобібліографія. Матеріали / Л. В. Баженов. – Кам'янець-Подільський, 1998. – 480 с.
11. *Білокінь С.* «Білі круки» подільського друкарства / Сергій Білокінь // Пам'ятки України: історія та культура. – 2000. – Чис. 3–4. – С. 33–45.
12. *Білокінь С.* Мистецтвознавець Наталя Коцюбинська / С. Білокінь // Треті Гончарівські читання: Регрес і регенерація в народному мистецтві. Меценатство в Україні. – К., 1996. – С. 10.
13. *Бутник-Сіверський Б.* Українське радянське народне мистецтво / Б. Г. Бутник-Сіверський. – К. : Наукова думка, 1966. – 223 с. : іл.
14. *Гагенмейстер В.* Стінні розписи на Кам'яничині : альбом / В. Гагенмейстер. – Кам'янець-Подільський : Вид-во КПХППШ, 1927. – 50 табл.
15. *Гагенмейстер В.* Настінні розписи Кам'яничини. Матеріали до вивчення українського селянського мистецтва 1917–1927 років / В. М. Гагенмейстер. – Кам'янець-Подільський : Вид-во КПХППШ, 1930. – 36 с. – 50 табл.
16. *Гальчак С.* Краєзнавці Вінниччини : Біографії. Бібліографія / С. Д. Гальчак. – Вінниця : Книга-Вега, 2005. – 224 с.
17. *Гальчак С.* Розвиток краєзнавства у Східному Поділлі: ХІХ – поч. ХХІ ст. / Сергій Гальчак. – Вінниця : Меркурі-Поділля, 2011. – 788 с.
18. *Данилюк А.* Володимир Гагенмейстер / Архип Данилюк // Жовтень. – 1976. – № 12. – С. 119–121.
19. *Ерн О.* Кам'янець-Подільська художньо-промислова школа, її роль у розвитку художньої освіти та у культурному житті Поділля у 20–30-х роках ХХ століття / Ольга Ерн (Гагенмейстер), Мирослав Мошак // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. – 2002. – № 3–4. – С. 19–24.
20. *Ерн-Корецька О.* Чужі прізвища... Але чи чужі вони Поділлю? / Ольга Ерн-Корецька // Реабілітовані історією : у 27 т. Хмельницька область. – Хмельницький, 2008. – Кн. 1. – С. 793–795.
21. [Колцуняк] *Г.* Українське народне мистецтво в школі / Г. Колцуняк // Глобус. – 1928. – № 19. – С. 300.
22. *Корпусова В.* Коцюбинська Наталя Антонівна / В. М. Корпусова // Українська біографістика : зб. наук. пр. – К. : Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, 2008. – Вип. 4. – С. 480–481.
23. *Кулівар Г.* Тернистий шлях учителя Кривицького / Г. Кулівар // Реабілітовані історією : у 27 т. Вінницька область. – Вінниця, 2010. – Кн. 3. – С. 39–47; 351.
24. *Падун-Лук'янова Л.* Наталя Антонівна Коцюбинська / Л. Падун-Лук'янова // Зона. – 1997. – № 12. – С. 163–217.
25. *Паравійчук А. К.* Кам'янець-Подільська художньо-промислова школа / А. Г. Паравійчук // Народна творчість та етнографія. – 1984. – № 1. – С. 85–86.

ІСТОРИЯ

26. Побут. – 1928. – Ч. 2–3.
27. Проскурівщина, с. Жилінці. Стінні розписи селянина Левитського. – Кам'янець-Подільський : Вид-во КПХППШ, [б. р.].
28. Проскурівщина: стінні розписи. – Кам'янець-Подільський : Вид-во КПХППШ, 1929.
29. Проскурівщина: стінні розписи с. Жищинці. – Кам'янець-Подільський : Вид-во КПХППШ, [б. р.]. – 12 табл.
30. Музей українського народного декоративного мистецтва. – К. : Мистецтво, 2009. – 352 с. : іл.
31. Розпис печі. Село Гута-Морозівська : альбом. – Кам'янець-Подільський : Вид-во КПХППШ, 1922.
32. Рябий М. В. О. О. Кривецький. До 80-річчя з дня народження / М. В. Рябий // Народна творчість та етнографія. – 1966. – № 2. – С. 85–86.
33. Стінні розписи. Село Цвіклівці. – Кам'янець-Подільський : Вид-во КПХППШ, 1924.
34. Студенець Н. Народний розпис у виданнях Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи / Н. Студенець // Народна творчість та етнографія. – 1997. – № 2–3. – С. 118–119.
35. Студенець Н. Стилістика бароко у стінописах Могилівщини (Подільське Придністров'я) / Наталя Студенець // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. – К., 2008. – Вип. 8. – С. 82–87.
36. Студенець Н. Традиційний стінопис Поділля кінця XIX – першої половини XX століття / Наталя Студенець // Бізнесполіграф, 2010. – 224 с. – 20 с. іл.
37. Студенець Н. Традиційне й особистісне у мистецтві хатнього настінного розпису Поділля / Н. Студенець // Духовні витoki Поділля: митці в історії краю. Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Хмельницький, 2014. – С. 117–120.
38. Студенець Н. Зразки хатнього малювання Поділля в колекції Наталі Коцюбинської / Наталя Студенець // Фундатори музейних колекцій та реалії сучасного стану розвитку музейної справи : науковий збірник за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження М. Ф. Біляшівського та 135-річчю від дня народження Д. М. Щербаківського. – К., 2014. – С. 358–364.
39. Українське народне мистецтво. Живопис : альбом. – К. : Мистецтво, 1967. – 60 с. : іл.
40. Хижинський В. Кам'янець-Подільська художньо-промислова школа (1905–1933) та її внесок у розвиток української кераміки / Володимир Хижинський // Український керамологічний журнал. – 2001. – № 1. – С. 9–23.
41. Шудря Є. Володимир Гагенмейстер // Шудря Є. Дослідники народного мистецтва : біобібліографічні нариси. Зош. 3. – К. : Вісник «Ант», 2008. – С. 61–64.
42. Найден О., Ходак І. Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини XX століття. Історія, семантика, образи / О. Найден, І. Ходак. – К. : Стило, 2013. – 304 с., 80 с. кольор. іл.

Список скорочень

- АНФРФ ІМФЕ – Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
- ВІМТШ – Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка
- ВУАН – Всеукраїнська академія наук
- ВУЕТ – Всеукраїнське етнографічне товариство
- ДАХО – Державний архів Хмельницької області
- ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського
- КПХППШ – Кам'янець-Подільська художньо-промислова профшкола ім. Г. Сковороди
- м. р. з. – місто районного значення
- НА ІА НАНУ – Науковий архів Інституту археології НАН України
- НА НХМУ – Науковий архів Національного художнього музею України
- НМУНДМ – Національний музей українського народного декоративного мистецтва

SUMMARY

The collection of samples of home wall painting of Podillia in the funds of the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art (Kyiv) is the largest one in these subjects in Ukraine. Its entire and detailed analysis has not been done till now, only a part of the works was introduced to the scientific circulation.

The samples of wall painting of Podillia from the funds of the Museum are analyzed in the article, the attribution of the exhibits involving archival sources and literature is specified. The patterns according to the methods of the fixation of the painting – the authentic works of the masters, drawings-sketches, the copies of collectors are systematized and marked out. The peculiarities of practical use of scientific methods of Danylo Shcherbakivskyi, widespread in 1920s are considered. One of the pupils of the scientist – Natalia Kotsiubynska used it collecting the samples of home wall painting in Podillia.

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. КОЛЕКЦІЯ ЗРАЗКІВ ХАТНІХ РОЗПИСІВ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ...



Т. Волощук. Розпис в інтер'єрі хати (фрагмент). 1926 р. с. Гнатівка
Тульчинської окр. Папір, фарби. НМУНДМ (ДР-3717. Колекція Н. Коцюбинської)



М. Шинкарьова. Мальований килим. 1926 р. с. Клембівка Могилівської окр.
Папір, гуаш. НМУНДМ (ДР-3672. Колекція Н. Коцюбинської)

ІСТОРИЯ

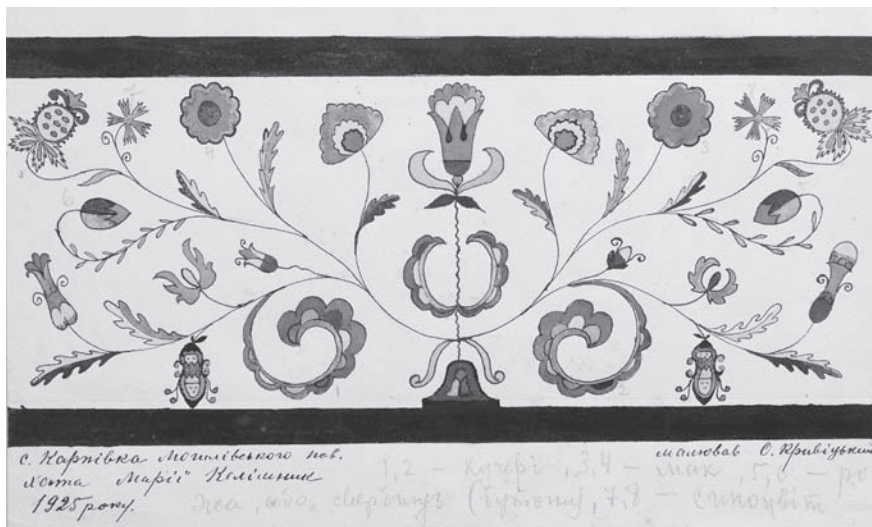


*М. Шинкарьова. Розпис (фрагменти). 1926 р.
с. Клембівка Могилівської окр. Папір, гуаш.
НМУНДМ (ДР-3856. Колекція Н. Коцюбинської)*

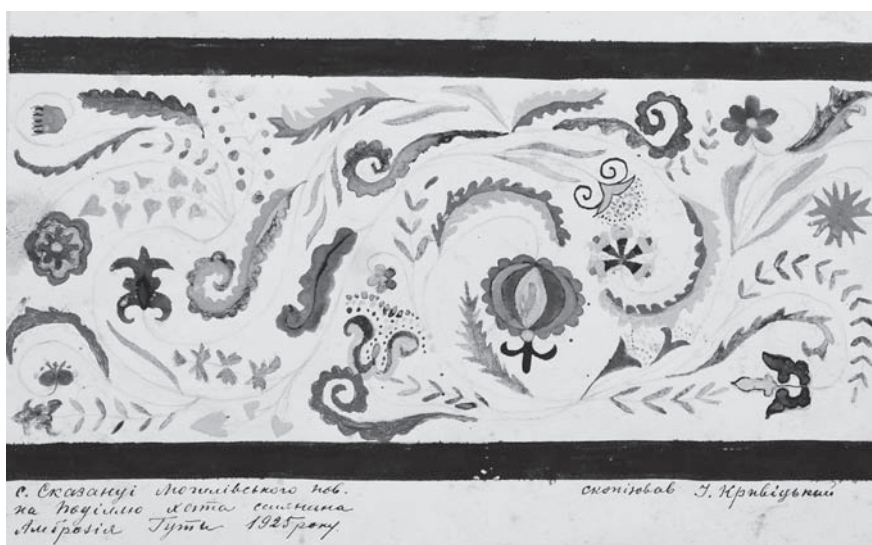
*Розпис в інтер'єрі хати (фрагмент). 1925 р.
с. Сказинці Могилівського пов. Подільської губ. Папір, акварель, туш.
Замальовка І. Кривицького. НМУНДМ (ДР-3712)* ►

*Розпис в інтер'єрі хати (фрагмент). 1923 р.
с. Шлишківці Могилівського пов. Подільської губ. Папір, акварель, туш.
Замальовка К. Козловської. НМУНДМ (ДР-3703)* ►

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. КОЛЕКЦІЯ ЗРАЗКІВ ХАТНІХ РОЗПИСІВ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ...



Розпис в інтер'єрі хати (фрагмент). 1925 р. с. Карпівка Могилівського пов. Подільської губ. Папір, акварель, туш. Замальовка О. Кривецького. НМУНДМ (ДР-3705)



ІСТОРІЯ



Г. Власик. Розпис в інтер'єрі хати (фрагмент). 1926 р. с. Сказинці Могилівської окр. Калька, фарби. НМУНДМ (ДР-3858. Колекція Н. Коцюбинської)

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. КОЛЕКЦІЯ ЗРАЗКІВ ХАТНІХ РОЗПИСІВ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ...



Господарчі будівлі, оздоблені розписом. 1926 р. Кам'янецька окр.
Папір, акварель. НМУНДМ (ДР-3864)

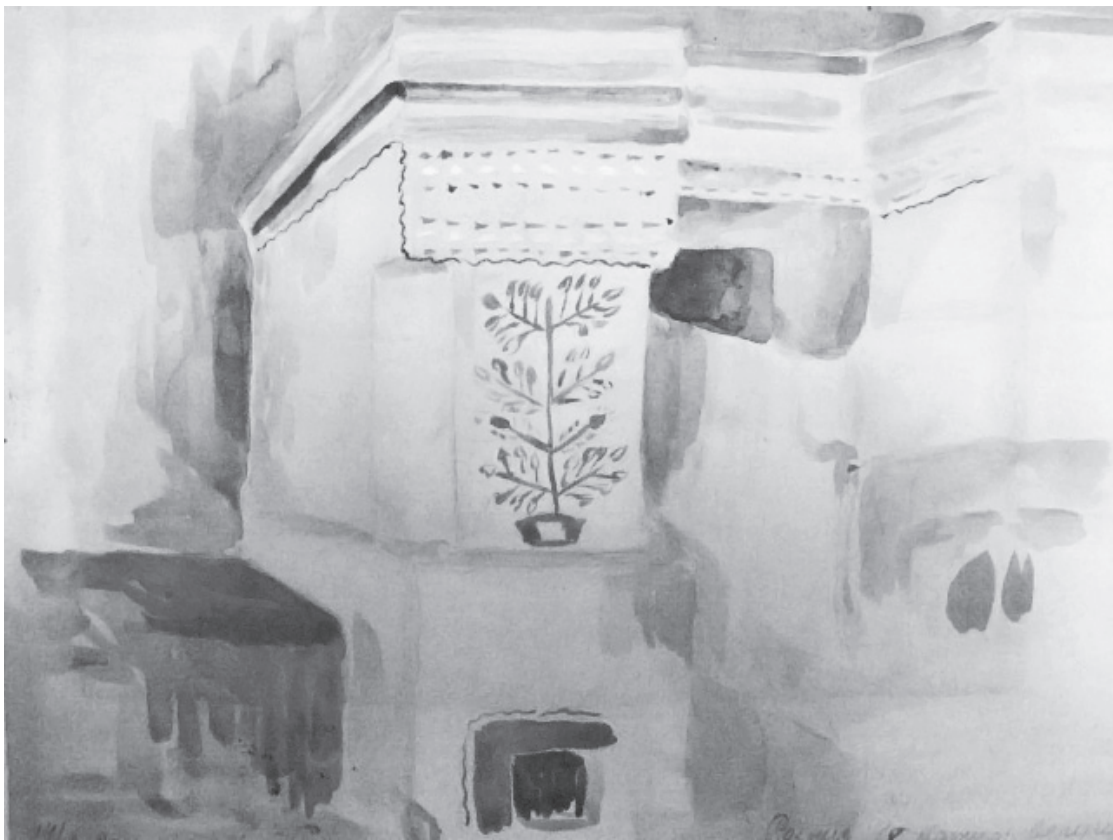


Курник, оздоблений розписом.
1926 р. Кам'янецька окр.
Подільської губ. Папір, акварель.
НМУНДМ (ДР-3874)

ІСТОРИЯ

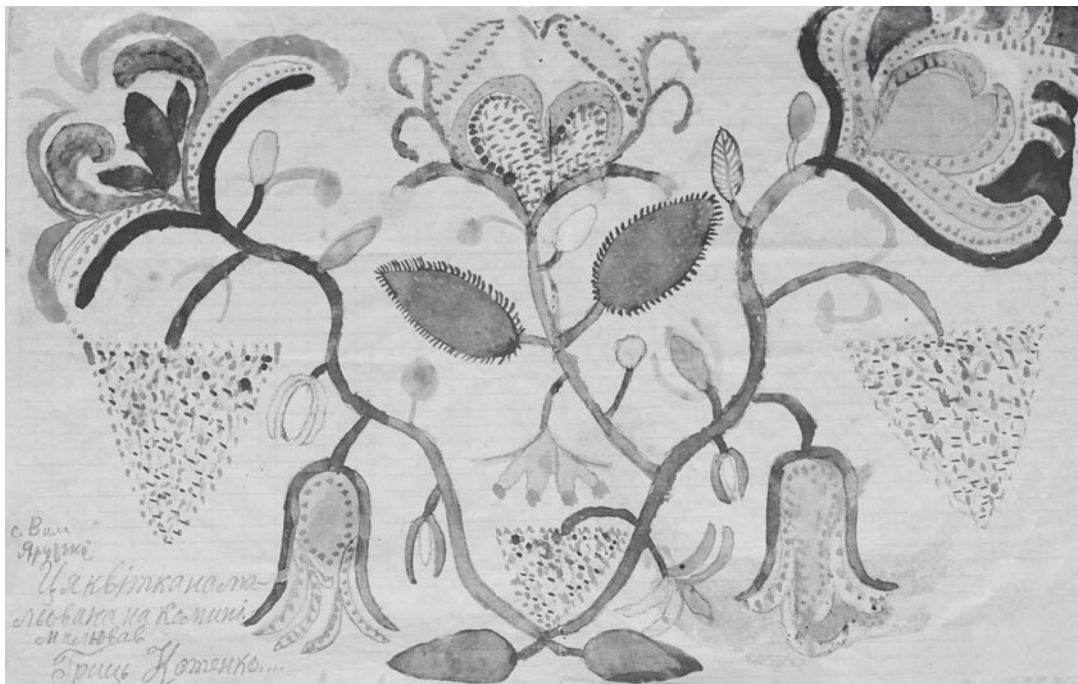


Мотив розпису. 1928 р. с. Цибулівка Кам'янецької окр. Папір, акварель. Замальовка С. Гуліватого. НМУНДМ (ДР-3826)

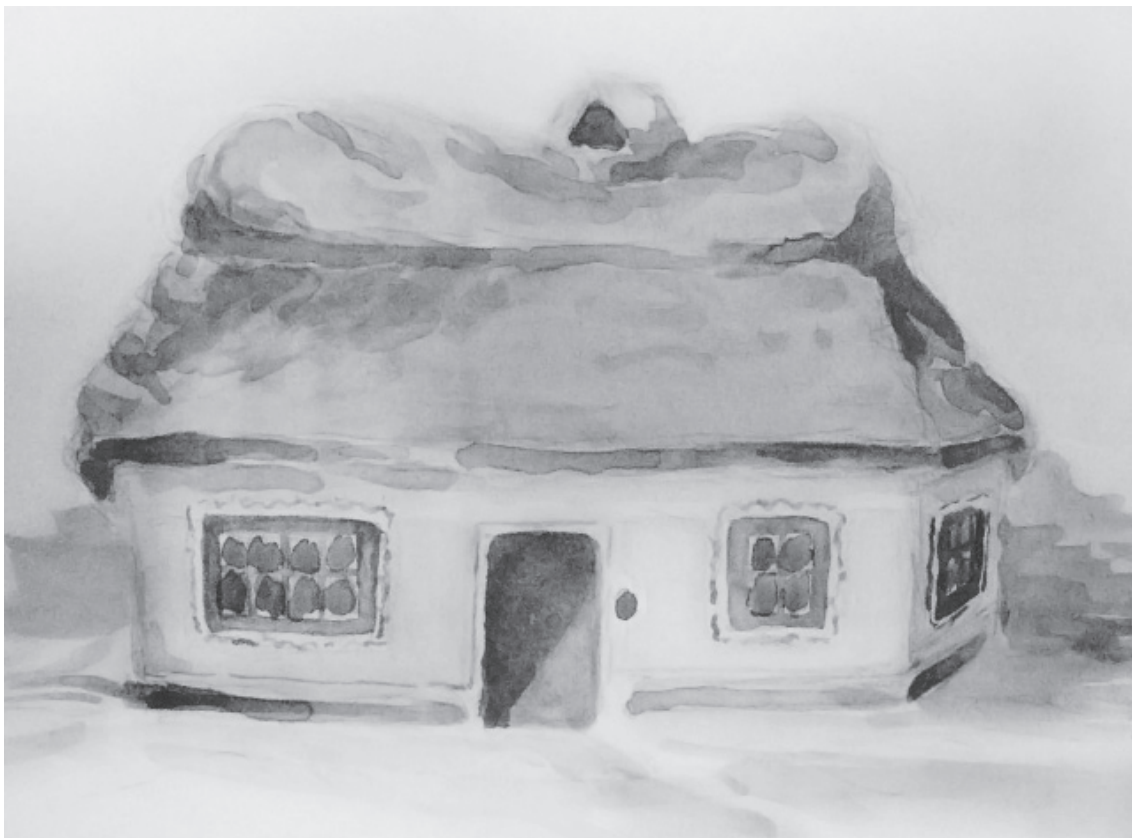


Мальована піч. 1928 р. с. Цибулівка Кам'янецької окр. Папір, акварель. Етюд С. Гуліватого. НМУНДМ (ДР-3825)

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. КОЛЕКЦІЯ ЗРАЗКІВ ХАТНІХ РОЗПИСІВ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ...

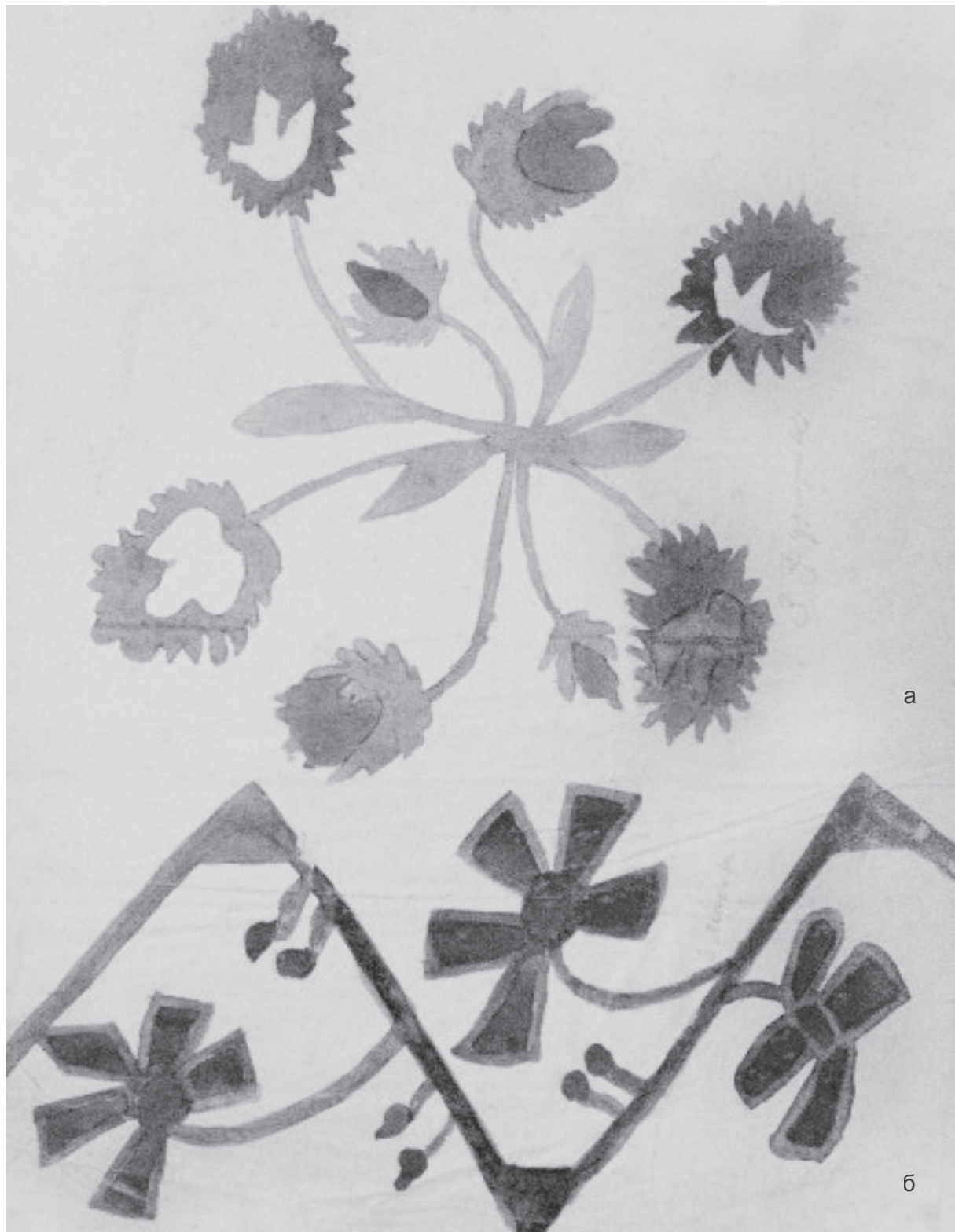


Мотив розпису. 1926 р. с. Вил Ярузькі Могилівської окр. Папір, акварель.
Замальовка Г. Котенка. НМУНДМ (ДР-3694)



Мальована хата. 1928 р. с. Цибулівка Кам'янецької окр.
Папір, акварель. Етюд С. Гуліватого. НМУНДМ (ДР-3824)

ІСТОРИЯ



Мотиви розпису. 1927 р.
а) с. Фурманівка; б) с. Маків Кам'янецької окр.
Папір, акварель. НМУНДМ (ДР-3733)

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. КОЛЕКЦІЯ ЗРАЗКІВ ХАТНІХ РОЗПИСІВ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ...

The chain of images, united with a common approach of the material fixation, like the sketches done by the chairman and the members of the ethnographic club of All-Ukrainian Ethnographic Society of Ozaryntsi village – O. Kryvytskyi and the researchers V. Parasunko, K. Kozlovska, D. Haivoroniuk, S. Kozachok, N. Bartsyhivska. The drawings of the pupils of labour schools of Vinnytsia region are considered for the first time.

The more precise definition of the attribution of the works by V. Hahenmeister and the pupils of H. Skovoroda Kamianets-Podilskyi Art and Industrial Vocational School is realized. It was one of the first ones among such institutions in 1920s which started thorough study and popularization of folk art, including wall painting.

Authentic materials and copies, presented in the collection, are interesting not only with the methods of collection, but also because they reproduce the traditional wall painting of various Podillia centers, author's manners of execution. As the wall painting is a closed-end kind of folk art, only the fixed works preserved, thanks to selfless activities of the collectors. The analysis of this collection is important for the historiography of the investigations dedicated to this topic and the museum practice.

Keywords: home wall painting, copy, sketch, collecting activities.

УДК 7.035.9+392]:738(477)“199/201”

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ОБРАЗОТВОРЕННЯ У ПРОФЕСІЙНІЙ КЕРАМІЦІ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ 1990–2010-х РОКІВ

Зоя Чегусова

У статті висвітлено розмаїтість новаційних шукань у царині професійної кераміки України, починаючи від 1990-х років і до сьогодні. Водночас авторка здійснила спробу довести на прикладі творчості провідних українських художників-керамістів, що одним з найперспективніших шляхів розвитку сучасної української образотворчості в кераміці залишається синтез стильових рис та образності професійного й народного мистецтва.

Ключові слова: сучасна професійна кераміка, національна традиція, образно-пластична трансформація, інтерпретація народних мотивів і форм, новаторство, діалог професійного і народного мистецтва.

В статті освещается многообразие новаторских исканий в области профессиональной керамики Украины, начиная с 1990-х годов и до сегодняшнего дня. Наравне с этим на примере творчества ведущих украинских художников-керамистов автором предпринимается попытка доказать, что одним из наиболее перспективных путей развития современного искусства керамики является синтез стилистических черт и образности профессионального и народного искусств.

Ключевые слова: современная профессиональная керамика, национальная традиция, образно-пластическая трансформация, интерпретация народных мотивов и форм, новаторство, диалог профессионального и народного искусств.

A variety of innovatory searching in the field of Ukrainian professional ceramics from 1990s till nowadays is cleared up in the article. At the same time the author has made an attempt to prove by the way of examples of Ukrainian prominent artists-ceramicists' works that the synthesis of stylish features and imagery of professional and folk arts is still one of the long-range ways of development of the modern Ukrainian image-creating in ceramics.

Keywords: modern professional ceramics, national tradition, pictorial and plastic transformation, interpretation of folk motifs and forms, innovation, dialogue of professional and folk arts.

На зламі ХХ–ХХІ ст. професійне декоративне мистецтво України переживає складні трансформації, які можна порівняти хіба що з періодом мистецьких новацій авангарду початку ХХ ст. Після розвалу державно-

комуністичної системи (початок 1990-х років) разом з безповоротним відходом панівного в радянській культурі одіозного методу соціалістичного реалізму в декоративному мистецтві України – у царині професійної

ІСТОРІЯ

художньої кераміки, скла, текстилю, металу, ювелірного, дерева, лозоплетіння, витинанки тощо – відкрилася феноменальна мистецька панорама. Багатоманітність індивідуальних пошуків і знахідок поряд з відкритим протистоянням різних течій на тлі здорового творчого змагання художників, на відміну від тоталітарних часів, визнається нормою в професійному декоративному мистецтві. Особливістю мистецької ситуації в цей період є співіснування різноспрямованих тенденцій: традиційного й новітнього, утилітарного і невжиткового, що однаковою мірою знаходить місце, утверджуючись у сфері пластичних мистецтв.

Прикрим явищем нової доби стали численні приклади недбалого ставлення до культурних надбань попередніх десятиліть. У той час, коли в галузі художньої промисловості продовжувало працювати багато високопрофесійних митців з оригінальним творчим мисленням, відбувся занепад, а згодом і закриття всіх славетних підприємств-гігантів текстильної, скляної, керамічної, фарфорової, фаянсової промисловості, зокрема Київського і Дарницького шовкових комбінатів, Київського заводу художнього скла, Львівської експериментальної керамічно-скульптурної фабрики, склясько-виробничого об'єднання «Райдуга» у Львові, Київського експериментального кераміко-художнього заводу, Баранівського, Коростенського, Полтавського, Полонського, Сумського, Будяньського фарфорових заводів тощо, які впродовж 1990–2000-х років було роздержавлено, приватизовано, умисно збанкрутовано. Це перетворилося на типову ситуацію послідовного знищення вітчизняної художньої промисловості разом з мистецькою національною школою і традиціями професійного декоративно-ужиткового мистецтва, що можна пояснити (проте нічим не виправдати) колапсом пострадянського процесу керування та бюрократично-корумпованою системою, які й породили ганебну економічну та культурну політику держави в цій ділянці. Приватний бізнес, що в складних економічних умовах був нездатний організувати виробництво, і відсутність державної підтримки призвели до глибокої кризи,

а згодом і варварської руйнації потужної художньо-промислової галузі України в її розквіті.

Водночас фінансова скрута, різка зміна соціально-економічних умов і втрата художньої промисловості в Україні всупереч усьому не сповільнили пошуків художників-прикладників у їхній індивідуальній, так званій студійній, творчості. Це час, коли українське декоративне мистецтво відчайдушно намагалось «емансипуватися» від традиційної для нього винятково вжиткової функції, яскраво стверджуючи свою внутрішню естетичну незалежність, самодостатність, самоцінність.

Вельми яскравою в розмаїтості новаторських шукань у руслі класичного модернізму та постмодернізму видається авторська художня (чи «артівська») кераміка періоду від 1990-х років і до сьогодні. Творчість провідних майстрів у цій царині довела, що хоч кераміка довічно й залишається міцною «гілкою» незмінно квітучого могутнього «дерева» декоративно-ужиткового мистецтва України, проте, перебуваючи під значним впливом сучасного образотворчого (візуального) мистецтва, вона так само здатна на творення глибокозмістовних образів у жанрах станково-декоративних панно, скульптурної декоративної пластики, арт-об'єктів, які мають існувати як в інтер'єрному середовищі, так і у виставковому та музейному просторі, «прикладаючись» насамперед до асоціативного мислення, уяви та душі глядача. Пройшовши славний шлях у мистецькому просторі України ХХ ст., наприкінці його декоративна кераміка вийшла далеко за межі вжитковості й перетворилася на своєрідний синтетичний різновид творчості, що об'єднує виражальні засоби з технічними прийомами скульптури, малярства, графіки, посідаючи першість у формотворчому експериментуванні серед інших видів декоративного мистецтва. Вона виразно виявляє багатоманітність образних, конструктивних, фактурних властивостей таких керамічних матеріалів, як глина, шамот, кам'яна маса, фаянс, порцеляна. Тому відносно крихка, проте художньо невичерпна, нескінченна за багатогранними якостями пластики та

ЗОЯ ЧЕГУСОВА. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ...

кольору, за фантастичними перетвореннями, що відбуваються в печі під час випалу, кераміка залишається особливо причетною до вічності.

Професійна художня кераміка розгляданого періоду сприймається поліваріантним явищем, яке формується з «досвіду, установок, трансляцій цінностей і генерування ідей різними художніми генераціями» [2, с. 37], зокрема еволюційним розвитком попереднього періоду, коли поступово розширювалась амплітуда актуальних тем сучасності, з'явилася багатоплановість інтересів художників, різноманітність у формотворенні [11, с. 12]; коли генерація майстрів «сімдесятих»-«вісімдесятих» прямувала «до посилення домінуючого значення творчої індивідуальності» [4, с. 54], а «головним здобутком творчих пошуків стала поява робіт нового типу – унікальних композицій станкового характеру, які виражали власні авторські концепції, і у яких складний синтез художніх засобів визначав багатство образно-асоціативного впливу на глядача» [9]. Завдяки таким видатним творцям того покоління, як Н. Федчун, З. Флінта, Т. Левків, Р. Петрук, І. Туманова, У. Ярошевич, О. Безпалків, Г. Ошуркевич, І. та Л. Ковалевичі, З. Береза, М. Кравченко, О. Міловзоров, Н. Ісупова, А. Скорий, які скеровували свої пошуки в русло новітніх образів чи побудови творів на доволі традиційних, проте значно трансформованих формах, зокрема посудин (мисок, глеків, горщиків), кераміка почала переходити в ранг станково-декоративної скульптурної пластики, що яскраво виявляла риси образотворення, які отримали продовження в подальших творчих прагненнях керамістів 1990–2010-х років.

У цей час стало очевидно, що одним з найперспективніших шляхів розвитку сучасної української образотворчості залишається синтез стильових рис та образності професійного й народного мистецтва на тлі чіткого усвідомлення відмінностей між ними. У народному мистецтві визначальним є слідування традиціям і певним канонам, які формувалися впродовж віків, завдяки чому народ України в кожному новому поколінні ніби відроджує свою духов-

ну культуру, психологію світосприйняття. Натомість у професійному мистецтві передусім цінується новаційність, неповторна авторська індивідуальність митця, його неординарне ставлення до матеріалу, уміння віднайти в ньому нові естетичні якості [19, с. 17–18].

Цікавою в цьому аспекті є творчість корифея українського декоративного мистецтва **Ольги Рапай** (1939–2012). Її дивовижна кераміка – численні скульптурні персонажі, настінні рельєфи й тарелі, вази і плакетки, виконані в авторському («рапаєвському») стилі, орієнтованому на народний примітив, – приголошує неабиякою красою та відчуттям повнокровності життя. У творах майстрині завжди відчувалася зачарованість народним мистецтвом – його оптимізмом, цнотливістю, суворим добром мотивів, які переходять із покоління в покоління. Вона захоплювалася скульптурою народних майстрів – Івана Гончара, Федора Олексійка, Омеляна Железняка, певний час перебуваючи під їхнім впливом. Ставлення цих видатних українських майстрів до природи загалом і тваринного світу зокрема, міра узагальнення форми стали органічними й для неї самої. Кераміка О. Рапай, як і народна скульптура, пронизана тим самим гумором і щедрістю почуттів. Поліхромний декор у її творах, побудований на яскравих колірних зіставленнях, віддзеркалює життєствердний народний оптимізм («Екологічний мотив», 1999 р.).

Народні казки, бувальщини і небилиці у творах О. Рапай перетворювалися на сюжети. Так, часто серед її керамічних скульптур 1990-х років трапляються жартівливі перевертні, не страшні, а радше комічні відьми та чорти, вовкулаки, які прийшли з української міфології, страхітливий людино-звірі, що були явно дофантазовані художницею («Баба Яга та чорт Болотяний», «Каяття», «Солоха», «Чорти і відьми»). Фольклорною інтонацією вирізняються її композиції з «бабусями». Кумедні «перевертні» жіночої та чоловічої статі («Залицяються», «Гуляють») несуть винятково позитивний заряд: зло – не для кераміки, доводила своїми творами О. Ра-

ІСТОРИЯ

пай, вважаючи, що ця категорія має перебувати поза «територією мистецтва», концепцій творення декоративного образу [30, с. 104–105]. Творча спадщина О. Рапай – це дорогоцінний сплав, у якому національний досвід української культури збагачено загальноєвропейським і де пульсує живий зв'язок часів – минулого та сьогодення.

Професійна кераміка останніх десятиліть, яка дає можливість поєднання творів із глини, шамоту, кам'яної маси з живописом, графікою, скульптурою, ламає стереотипи уявлень і стандарт мислення про керамічні матеріали, з якими людство працює впродовж тисячоліть. Колір, який є беззаперечною домінантою, з мальовничими контрастами й несподіваними зіставленнями, – перше, що вражає в емоційній, темпераментній, енергетичній кераміці **Н. Ісупової, Н. Козак, В. Томашевської, Г. Семенко**. Їх об'єднує захоплення космогонічними ідеями життя й розвитку природи разом з пошуками образного тлумачення Всесвіту. Нерідко складно визначити, що є творчістю цих авторів: малярство-графіка із застосуванням керамічних матеріалів чи декоративний керамічно-скульптурний живопис – асоціативний, настроєвий за образною побудовою з коректною узагальненою формою.

Нескінченною «різнобарвністю» форм реального та ірреального світів з дивовижним поєднанням справжнього й фантазійного, живого та умовного вражають оригінальні просторові композиції кінця ХХ – початку ХХІ ст. **Неллі Ісупової** – учасниці численних всеукраїнських і міжнародних виставок-конкурсів, зокрема бієнале в м. Фаенці в Італії (1983, 1984, 1986), керівника творчих груп художників-прикладників у Будинку творчості НСХУ в м. Седневі на Чернігівщині (1987, 1988), співзасновниці славетної Галереї сучасного декоративного мистецтва «Триптих» у м. Києві (від 1988 р.), яка відіграла доленосну роль у розвитку професійного декоративного мистецтва незалежної України [23, с. 25–26, 76–77, 436]. Керамічна пластика цієї високопрофесійної керамістки, яка працює в сучасному графічно-малярському напрямі, пом'якшена ліричною інтонацією україн-

ського народного мистецтва, що пов'язано з її досвідом роботи на Васильківському майоліковому заводі (1961–1975), де в межах промислового виробництва сформувалася її творча манера, заснована на традиціях народної кераміки.

Керамічні скульптури Н. Ісупової позначені виразною авторською індивідуальністю й національною своєрідністю. Імпровізаційні зоо- та антропоморфні художні вироби, поєднані з виразним графічно-малярським декором, нею створено в навмисно спрощених зображальних формах, близьких до народного примітиву, – оригінальні фігурні посудини у вигляді жартівливих риб, птахів, рослин, дерев, квітів, у яких незмінно розкривається головна ідея народного мистецтва – невгамовність життя та вічність природи [28, с. 584]. Ліпленій поліхромній глазурованій майоліці Н. Ісупової притаманна гармонія скульптурних деталей і багатоколірного орнаментального розпису («Передчуття весни (1989–1990); просторові композиції «Посудини» (1989 р., НМУНДМ, інв. № К-12185, К-12186, К-12188), «Птах-секретар» (1997), «Завітай до мого саду» (1998–1999), «Райські кущі» (2000), «Кольорові думки» (2002); скульптури «Весняний птах», «Декоративний стілець» (обидві – 2000 р.), «Синій птах» (2007 р., НМУНДМ, інв. № К-13083), «Янгол» (2008 р., НМУНДМ, інв. № К-13193)). Творчість художниці, яка досягла вершин майстерності в кераміці вже в 1970–1980-х роках, у 1990-х виростає з глибин української національної культури на тлі відчутного захоплення екзотичним мистецтвом давніх цивілізацій. Головне враження від жартівливих і примхливих творів Н. Ісупової – невичерпність імпровізаторського обдарування мисткині, що вповні демонструє цикл декоративної пластики художниці під назвою «Увійди в мій сад» (1998–2014), де утилітарність відходить на другий план, поступаючись у пластичі мистецьким фантазіям та життєрадісному поліхромному графічно-малярському декору [22, с. 132–133].

Учасниця всеукраїнських і міжнародних виставок, лауреат Гран-прі Міжнародного фестивалю скульптури, кераміки, гон-

ЗОЯ ЧЕГУСОВА. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ...

чарства «Аржиля» в м. Румазьєр-Лубер у Франції (2008) киянка **Надія Козак**, як і Н. Ісупова, працює в кераміці в графічно-малювальному напрямі. Її лаконічна за формами декоративна пластика й ужитковий посуд позначені своєрідною авторською стилістикою. Художній образ вона творить засобами ретельної обробки поверхні предмета з характерними прийомами поєднання натуральної глини певної фактури з поліхромним, майже ювелірним, рослинно-орнаментальним розписом ангобами, що огортає досконалу форму, співзвучну народним посудинам, де вжиткова функція поступається перед естетичною цінністю твору декоративного мистецтва (сервіз «Равлики» (1992); декоративні композиції «Обереги» (1992), «Передчуття осені» (1996), «Музика весни» (1999), «Тут живе південний вітер...» (2000), «Зимова птаха» (2005); декоративний чайник «Сонячна птаха» (2006); «Чарівна птаха» (2009) тощо). Н. Козак плідно співпрацює зі своїм чоловіком С. Козаком – майстром гончарної кераміки [23, с. 25, 84–85, 440].

Тонким колористом у кераміці є київська художниця – автор багатьох персональних, учасник усіх всеукраїнських виставок останніх десятиліть – **Віра Томашевська**. Майстриня надає перевагу дзвінким і яскравим поливам у різних за жанрами станково-декоративних панно: рослинно-орнаментальних, зооморфних, архітектурно-пейзажних, – часом життєрадісних у своїй мажорній тональності, часом елегантних з ліричним забарвленням («Квітучий острів» (2007), «На березі річки» (2008), «Весняний пейзаж», «Літній пейзаж» (обидва – 2009 р.), «Пейзаж з птахом» (2011)). Вражаючи своєю енергетичною поліхромією керамічні рельєфи В. Томашевської, виконані з гончарної майолікової глини, фактично поєднують «два жанри в одному»: керамічний живопис органічно синтезується зі скульптурним рельєфом. Різнокольорові рельєфні панно на основі квіткових композицій майстриня досконало вибудовує на основі традиційних, знакових для українців мотивів «соняшника», «мальви», «мака», «тюльпана», «троянди» (триптихи «Польові квіти» і «Море квітів» (обидва – 2007 р.);

«Святковий пейзаж» (2008), «Поле», «Соняшники» (обидва – 2009 р.), «Пейзаж з мальвами» (2011)). Серед урівноважених композицій керамічних панно В. Томашевської, яка народилася на Закарпатті і є представником ужгородської художньої школи, превалюють улюблені нею гуцульські пейзажі з мальовничими карпатськими горами, з характерними народними типажами у святковому вбранні до Великодня чи Різдва («Весняні легенди», «Літня симфонія» (обидва – 2007 р.), «Легенда про гуцулів», диптих «Вечір на Івана Купала», «Зустріч» (усі – 2008 р.), «Свято» (2010), «В Карпатах» (2011)). Усі вони вирізняються зрозумілою для глядацького сприйняття й водночас вишуканою образністю, де давні національні традиції образотворення, закорінені в народному примітиві (сільському наїві), дивним чином поєднуються із сучасною мовою професійного художника [29, с. 123–124].

Досконалим володінням засобами пластики та кольору, їхнім гармонійним балансом вирізняються керамічні пласти на євангельські сюжети знаної київської художниці **Ганни Семенко**. Основою її творчості є також орієнтація на традиції української народної кераміки, на формотворчі принципи в роботі з матеріалом майстрів гончарства минулих століть, проте з намаганням досягти їх трансформації, суголосної сучасності. Всотуючи логіку творчості давніх гончарів із класичними канонами форми, кольору, декору, Г. Семенко інтерпретує їх у доволі сучасній манері, майстерно виявляючи природну красу шамоту та глини з технологічними можливостями шляхом вільного ручного ліплення (серії «Євангельські мотиви» (1990) і «Магічні хрести» (1999); «Янгол у спокої» (2011 р., НМУНДМ, інв. № К-13758)).

Порівняно з попереднім періодом, у 1990–2000-х роках українські майстри професійної кераміки звернулися до ще більшого поглиблення образно-пластичних пошуків, до нетрадиційних підходів у використанні керамічних матеріалів, відкриття в них прихованих художньо-емоційних можливостей, творчо переоцінивши багатий художній досвід та естетичні ідеали

ІСТОРИЯ

мистецтва ХХ ст. Твори українських професійних керамістів **Т. Левківа**, **Л. Богинського**, **А. Скорого**, **С. Козака**, **О. Безпалків**, **В. Овраха**, **Т. Берези**, **М. Галенка**, у генетичній пам'яті яких закладені традиції народного мистецтва минулого і знаково-символічна система предків, вражають оригінальністю мислення, неочікуваними, часом парадоксальними вирішеннями, новизною образно-пластичних знахідок. Провідними в професійній кераміці стають концепція авторської ідеї та індивідуальний спосіб подання матеріалу. Головною метою, як і в авангардистів початку століття, стає самовираз і утвердження своєї творчої особистості.

Потужним творчим потенціалом і широкою естетичною палітрою продовжує дивувати видатний львівський майстер професійної кераміки **Тарас Левків** – «гончарна слава України, самобутня, неповторна епоха в історії національного гончаротворення 1970–2010-х років» [15, с. 22], – творчість якого і на початку ХХІ ст. розвивається під глибоким впливом традицій народного мистецтва. Продовжуючи застосовувати техніку гончарного круга, він оперує найпростішими формами циліндра, конуса, кола, куба, кулі, використовуючи в декорі своїх досконалих творів давній спосіб декорування народними майстрами мисок і тарілок – фляндрування, проте створюючи в традиційних матеріалах і техніці новітні експериментальні композиції, стилістично близькі до неоавангардних («Йде отара плаєм» (2002 р., НМУНДМ, інв. № ФС-5724), «Гончарські дороги» (2006), «Безконечні дороги», «Гніт» (обидві – 2007 р.), «Тустань» (2009)). У них незмінно вражають «сміливі знахідки, відхід від усталених норм, розкутість фантазії, прагнення відійти від утилітарності у світ духовний, оперування новими формами і розкриття нових ідей» [17, с. 317].

У своєрідній пластичній образності інтерпретував традиційні форми народної кераміки один з найяскравіших представників сучасного українського мистецтва – лауреат Міжнародної бієнале кераміки в м. Вальорісі (Франція, 1984 р.), володар Першої премії ІІІ Всеукраїнського симпозиуму-

практикуму з монументально-декоративної кераміки в Опішному на Полтавщині (1999), лауреат численних міжнародних виставок **Леонід Богинський** (1947–2007). Макітра, глек, полумисок – універсальні, на думку художника, форми вираження найсучасніших художніх ідей. Монументальна макітра Л. Богинського, з потрісканою поверхнею шамоту і зумисним нахилом форми, підкресленими швами та задимленою фактурою, утілює образ зсохлої від спраги української землі, символізує материнське лоно й серце України або перевтілюється в рятівний ковчег, який зберіг силу її духу та культуру, так само, як і різноманітні варіації макітри без денця і зі зненацька розімкнутим простором (композиції «Седнівські дороги», «Чумацький шлях», «Старовинні рукописи» (усі – шамот, солі, ліплення; кінець 1980-х – 1990-ті рр.)) [26, с. 136–137]. Твори Л. Богинського з порцеляни сприймаються як складний діалог білого й чорного. Циліндр, що нагадує православний храм, чайник або бутель із надзвичайно високою шийкою – повсякчасний привід для розповіді своєї особливої історії, народженої розкутою уявою митця («Седнівські етюди. Зима», серія чайників «Зима» (порцеляна, авторська техніка; 1991–1993 рр.)), чи для переказу біблійних приповідок, для чого в декорі цих витворів варіюються улюблені мотиви митця з «життя пересічних людей», з їхніми родинними радощами та драмами (композиція «Собори» (1990 р., НМУНДМ, інв. № К-12970–12972), серії «Біблійні мотиви», «З життя Іудеї» (1991–1993)). Чорно-білі керамічні посудини і пласти Л. Богинського із шамоту та порцеляни, що неповторно висвітлюють філософські категорії «драматичного» і «трагедійного», проймають найпотаємніші глибини глядацької душі [8, с. 200–201].

Обдарований київський майстер професійної кераміки **Сергій Козак**, який упродовж 1990–2000-х років створив багато керамічних скульптур, пластичних виробів, декоративного й ужиткового посуду, зробив індивідуальний стиль з характерною мінімалізацією засобів виразності в кераміці. Він віртуозно володіє гончарним кругом, тонко відчуває художньо-формальні особ-

ЗОЯ ЧЕГУСОВА. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ...

ливості гончарної пластики, демонструє глибоке розуміння законів її творення, згідно з якими народжуються його сокровенні образи, які нерідко наближуються до першоджерел, нагадуючи давні ритуали, уособлюючи утаємничені проукраїнські архетипи (декоративні скульптури «Чекання» (1996), «Голос вітру» (1997), «Риба» (2000), «Янгол світла» (2007); декоративна композиція «Мамай» (2007 р., НМУНДМ, інв. № К-13231–13233) тощо).

Його вкрай умовна, майже безколірна фігуративна пластика й навмисно невжитковий, але напрочуд оригінальний посуд завжди зберігають природність застосованих матеріалів (глини чи шамоту) – їхній колір, гончарну фактуру (сервіз «Гончарська пластика» (1991); посудина «Материнство» (1992); свічник «Душа глини» (2000)) [23, с. 25, 86–87, 440].

С. Козак незмінно співпрацює зі своєю дружиною Н. Козак. Для них «традиційна народна форма гончарних виробів є універсальною можливістю передачі художнього задуму. Часто їх композиції будуються на використанні форм макітер, глеків, мисок. Ці споконвічні опуклі, круглі, такі всім близькі та знайомі форми у руках художників перевтілюються у загадкові обереги та філософічні чи притчові образи» [1]. Яскравим прикладом слугує композиція цього творчого тандему «Джерело життя», що створена на гончарному крузі (НМЗУГО, інв. № НД-4637) у формах великої куришки на глиняному стільчику і великодневого яйця – як образ гармонії й очищення, де писанка – традиційний символ життя, початок нового, модель Всесвіту, що утримує в собі таємниці творення, а разом з куришкою – метафора відродження українського національного мистецтва [7, с. 62].

Численні оригінальні композиції **Т. Левківа**, **Р. Петрука**, **Л. Богинського**, **С. та Н. Козаків**, **О. Безпалків**, **В. Овраха**, **Т. Берези** своєрідно розвивають концепцію «живої посудини», яка отримала цікаве втілення ще в 1970–1980-х роках у львівській професійній кераміці, що вирізнялася надзвичайним поєднанням традиційних народних форм, сучасним образним мисленням

зі складними філософськими підтекстами та широким асоціативним рядом [3, с. 41].

Талановита львівська мисткиня, дипломант Міжнародної бієнале кераміки в м. Фаенці в Італії (1977) **Ольга Безпалків**, відома своїми унікальними об'ємно-просторовими композиціями музейного значення («Ноша-1» (НМУНДМ); чотиригранні штофи: «Ремесло», «Військо» та «Дозвілля»; скульптурні композиції «Народний театр», «Постаті», «Пластика» (МЕХП ІН НАНУ)), працює в напрямі асоціативно-зображальної кераміки, тяжіючи до скульптурної пластики у формах посудоподібних фігур, декоративних полумисків, у просторі яких авторка зазвичай застосовує горельєф, який нерідко трансформується в декоративну скульптуру. Порожністі об'єми, що асоціюються з антропоморфними посудинами народних майстрів, не мають утилітарного призначення (серія «Макітри» (1987–1990); «Ноша-II» (1995); «І вчора, і нині, і завжди» (2001)). Пластично насичені композиції із шамоту з мінімальним декоруванням кольоровими поливами, скульптурна пластика із шамоту й порцеляни з делікатним розписом ангобами О. Безпалків 1990-х років вирізняються оригінальною інтерпретацією традицій народного мистецтва. Виробам майстрині, створеним методом вільного ручного ліплення і збагаченим деталями, що виразно доповнюють образність творів, «властиве досконале опрацювання пластичної форми, доцільне використання технологічних прийомів» [4, с. 55].

Концепція посудин довільної форми близька обдарованій керамістці зі Львова **Тамарі Березі**. У своїх фантазійних посудинах вона також використовує традиційні народні форми посуду як першооснову своїх образно-пластичних задумів (декоративні посудини «Зимовий глек» (1996), «Серпневий глек» (1998), «Cзага» (2006)). Характерне для неї заглиблення в давні легенди, вірування та космічні уявлення наших предків стимулює авторське міфотворення в її узагальнено-фігуративних декоративно-скульптурних композиціях («Подорожі» (1990), «Українська міфологія» (1992), «Сасів» (1997), «Дорога»

ІСТОРИЯ

(1999), «Плоди» (2002), «Вежа» (2003)) [24, с. 494].

Заслужений художник України **Володимир Оврах** з м. Вінниці глибокий філософський зміст, утілення споконвічної мудрості майстра-гончара вбачає в доцільній простоті форм народної кераміки, орнаментальному багатстві декору, природній красі кольору [10, с. 133]. В основу багатьох його декоративних композицій покладено традиційні форми горщика, миски, корчаги, баньки, куманця, які майстер позбавляє утилітарної буденності, надаючи їм знакових якостей, прикладом чого слугують великі декоративні глеки з потрісканими стінками й чорними плямами, які сприймаються відлунням старовини («Інтерпретація форми» (1995), «Розмова з пращурами» (1997), «Вічна гармонія», «Еволюція форми» (обидва – 2004 р.)).

Звернення майстра до архаїки презентують композиції із шамоту з огрубленою фактурою і колористикою, куди він включає антропоморфні мотиви зі стилізованими зображеннями на кшталт трипільських жіночих статуєток. «Апеляція до прадавнини носить контекстуальний характер, демонструє усталеність національних архетипів в творчості Володимира Овраха» [10, с. 146] («Три грації» (1993), «Архаїка» (1998), «Священна епоха рідної культури» (2006)).

Переважна більшість майстрів кераміки, орієнтованих на традиції народного мистецтва, розробляють власний індивідуальний стиль зі свідомим спрощенням художніх образів, що було характерно й для творчого методу відомих європейських митців, які працювали на початку ХХ ст. в напрямі примітивізму (один з варіантів авангардизму).

Неодноразовий дипломант національних симпозіумів і виставок гончарства, що їх проводить НМЗУГО на Полтавщині, обдарована керамістка із Запоріжжя **Лілія Бережненко** органічно поєднує «наївне» сприйняття світу народних гончарів із сучасним образно-пластичним мисленням та виконанням творів вправною рукою високопрофесійного майстра кераміки. В оригінальній декоративно-ігровій формі художниця творить фігуративні декоративні

скульптури в шамоті з розписом поливами, ангобами, емалями, які ніби осяяні життєствердним народним гумором та оптимізмом («Дівчина з горщиком» (1993), «Фазан» (1996), «Дівчина з птахом» (1998), «Дівчинка Ліля» (1999), «Бесіда» (2000) «Баришня» (2008 р., НМУНДМ, інв. № К-13243)).

Поєднання традицій народної скульптурної пластики, характерної образної мови примітиву з філософськими підтекстами митця ХХІ ст. простежується в художній кераміці відомого київського мистця, лауреата Першої премії Міжнародного фестивалю скульптури, кераміки, гончарства «Аржилья» в м. Румазьєр-Лубер у Франції (2006), співзасновника Київського творчого об'єднання «Гончарі» (від 1988 р.), Київської галереї сучасного мистецтва «Грифон» (від 1994 р.) **Марка Галенка**. У створених ним декоративних панно та об'ємно-просторових композиціях для оздоблення інтер'єрів, парковій декоративній скульптурі, пластиці малих форм автор демонструє вірність національним фольклорним традиціям (декоративні пласти «Левко та Ганна», «Вечори на хуторі» (1999 р., за мотивами творів М. Гоголя), «Де живе Сирин» (2000)).

Одна з улюблених тем М. Галенка – козацько-гетьманська (серія пластів «Козацькому роду нема переводу», «Добрі козаки», «І твій батько, і мій батько були добрі козаки» (усі – 2002 р.)). Твори за мотивами українського фольклору, пісень сповнені радості й гармонії, життєлюбності та фантазії. Вражає його впевнений, світлий і жартівливий художній дар, що співіснує в злагоді з навколишнім світом, його «гострослів'я» і тонка спостережливість при передачі в глині та шамоті народних характерів і типажів, пронизаних веселою іронією, сплавом національного й загальнолюдського («Будьмо» (2002)). У сюжетно-фігуративних сценах, створених М. Галенком, вгадується міцна рука професіонала, який уміє весело фантазувати на теми українських народних прислів'їв, казок і пісень («Пливе щука з Кременчука, по воді хвостяка грюка» (2002)) [25, с. 153–156]. Є в доробку М. Галенка і твори, що несуть у собі пам'ять про ритуальні предмети давніх культур. Автор звертається до слов'янської архаїки, праг-

ЗОЯ ЧЕГУСОВА. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ...

не наблизитися до праісторичних знаків-символів, у яких утілено архетипи етнокультури українців. Такі скульптури мають лаконічну пластику, вивірені пропорції. Вони прекрасно сприймаються в садово-парковому середовищі й сучасному інтер'єрі (декоративна пластика «Чаша життя» (1996), «Молодик» (1997), «Ритуальна посудина» (2000)).

Відтворюючи в період 1990–2000-х років національні образи-архетипи, під якими розуміємо «наскрізні символічні структури, що були присутніми на усіх етапах розвитку тієї чи іншої нації від початку і до нашого часу» [21], українські майстри професійної кераміки тлумачать їх в індивідуальній сучасній манері, проте з рисами максимального узагальнення від праслов'янської монументальної форми, застосовуючи як старовинну гончарну техніку, так і техніку вільного ручного ліплення.

Черпаючи з давнини й образно вирішуючи такі прадавні символи, як спіраль, знак безкінечності (меандр), солярні знаки (у тому числі й хрест), трикутники, ромби й квадрати, смуги з кіл і кругів із крапками, митці запозичують простоту форм, а водночас – значимість художності й наповненість змістом, спрямовуючи нас до витоків нашої культури. Це знаходить відгук у творчості **П. Печорного, У. Ярошевич, Г.-О. Липи, М. Теліженка, І. Фізера, З. Берези, Л. Шилімової-Ганзенко, М. Росул та В. Віньковського**, які використовують найдавніші загальнолюдські символи, що стали підґрунтям традиційного народного мистецтва з його характерним підходом до твору як до певної закодованої знакової системи, яка має нести в собі нашарування загальнолюдського досвіду. До найдавніших і найпоширеніших серед українських митців слов'янських архетипів належать Богиня-Берегиня, Юрій Змієборець, Дерево життя, птахи Фенікс та Сири́н тощо.

До втілення образу Праматері-Богині-Берегині як охоронниці та заступниці наших предків неодноразово звертається у своїй творчості народний художник України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка **Петро Печорний**. Його праматері-берегині з молитовно під-

няними руками, яких майстер «усаджує» то на півня, то на сонячного птаха, то на коня, який пов'язувався у слов'янській міфології з божественним сонцем, відсилають нас у час і простір, у яких перебували прадавні українці (керамічні скульптури із шамоту «Берегиня на коні» (1995), «Берегиня з птахом» (1993), «До світла» (1996)).

Значимість давньослов'янських образів чарівного птаха Фенікса – символу безсмертя й відродження (трапляється не тільки в міфології фінікійців, єгиптян, але й у символіці християнства, зокрема в українському іконопису), райської птахи-диви Сири́н, спів якої розганяє смуток і тугу, П. Печорний розкриває в серії умовних фігуративних скульптур із шамоту, декорованих солями й поливами, збагачених вкрапленнями стародавніх орнаментальних знаків з різними фактурами та полисками відновного вогню («Птах Фенікс – дерево» (1991), «Окрилений диво-птах» (1995), «Рожевий диво-птах» (1996), «Відродження» (1994)) [14, с. 30–53].

Широкої трансформації зазнає образ Берегині-Богині-Матері-Жінки як символу роду, нації, землі України в декоративній скульптурі одного з провідних митців м. Черкас заслуженого художника України **Миколи Теліженка**. Майстер подає своєрідне тлумачення цього архетипу: «Від переосмислення задивленої у вічність слов'янської та скіфської кам'яної баби до <...> жінки як символу зображення одвічного терпіння й очікування» [12, с. 34].

Образність давніх українських архетипів значно оновила й розвинула неперевершена майстриня гончарної скульптури з м. Львова **Уляна Ярошевич**, переконливо довівши безмежність можливостей поступу традиції. У своїй гончарній скульптурі вона намагається поєднати народну традицію з новітнім баченням пластики та кольору, «сприймаючи кращі здобутки гончарного ремесла через призму сучасного образного мислення і сміливого творчого експерименту, знаходячи їм оригінальну інтерпретацію» [5, с. 14]. Вона вибудовує свої архітектонічно конструктивні, силуетно виразні фігури берегинь-богинь з різновеликих кулястих та циліндричних порожнистих об'ємів, віртуозно виточених нею на

ІСТОРИЯ

гончарному крузі й доповнених дрібними ліпленими деталями з характерною для народної керамічної пластики розкутістю.

Антропоморфним з підкресленими рисами архаїки творам У. Ярошевич, виконаним з гончарної глини, декорованим матовими поливами насичених синіх, вохристих, сірих, зелених тонів з рельєфними фактурами черепка (на відміну від попереднього періоду її творчості (1970–1980-х рр.), коли мисткиня використовувала графічний розпис, яким активно доповнювала декор своїх скульптур), притаманна висока пластична культура, що спирається на міцний фундамент львівської школи професійної кераміки та вродженого просторового мислення художниці. Її образи жіночого стародавнього божества виникли під впливом праслов'янської архаїки і статуарної пластики примітивних народів Давньої Африки. У. Ярошевич створює свій неповторний образ Берегині-Богині як матері-годувальниці й покровительки сім'ї, яку авторка силою мистецтва нагороджує могутньою життєдайною силою. Художниця надає перевагу монументальному за характером і мінімалістичному за формами фігуративу, до того ж, як і давні майстри, навмисне акцентує увагу на анатомічних особливостях будови жіночого тіла, покликаних сприяти продовженню людського роду, що надає творам мисткині ще більшої змістовності та переконливої величності (скульптурна композиція «Божественні» (1997); серія «Жінки» (1997–2014); скульптура із серії «Жінки» (1999 р., НМУНДМ, інв. № К-13244); «Мандрівники» (1998); серія «Відпочинок» (1998–2000); «Зацікавлена», «Споглядання» (обидві – 2000 р.); «Натхнення» (2008)).

Стародавню пластику найбільш співзвучно динамічному сучасному світові вважає і заслужений художник України **Ганна-Оксана Липа**. У її фактурних виразно опрацьованих творах, пов'язаних з генетичною пам'яттю нашого народу, віддзеркалюється власне поетико-міфологічне мислення художниці, для якої характерне тяжіння до філософського осмислення буття, заглиблення в національну традицію та світові культурні нашарування, транс-

формація стародавніх семантичних знаків і символів сучасними пластичними засобами. У річищі умовно-фігуративної образотворчої архаїки перебувають її виставкові інсталяції, де поєднано декоративні скульптури із шамоту і глини в авторській техніці, що асоціюються із сакральною пластикою Трипілля, настінні рельєфи, сповнені магичних таємних знаків, ритуальний посуд з невеличкими оберегами («Оберега (Мокоша)» із циклу «Матріархат» (1994 р., НМУНДМ, інв. № К-13784–13785); цикл «Лови» (2010-ті рр.)). Твори Г.-О. Липи, яка художньо трактує *Sacra Terra* (Священну Землю) з властивим тільки їй мистецьким світоглядом, сприймаються енергетично-чуттєвими формами-образами, фігурами-знаками, які ніби концентрують у собі й випромінюють сакральне світло.

Архаїкою різних культур, спільністю їхньої семантики у світовій культурі, трансформацією в сучасному мистецтві надихається закарпатська мисткиня з м. Ужгорода **Мирослава Росул**, яка тяжіє до фігуративної пластики, випробовує себе як у монументальній, станковій, так і мініатюрній керамопластиці, визначаючи суть напряму, у якому вона працює в кераміці, як «архаїчний трансавангард» [18, с. 1]. Професійний інтерес М. Росул лежить у площині української етноархаїки, у традиції трипільської культури та символах одвічності життя давніх слов'ян. Захоплення пластикою Трипілля віддзеркалюється в численних керамічних інспіраціях авторки розглядуваного періоду («Чорна фігура» (1992), «Стомилася» (1994), «Відпочинок» (1997), «Молитва до сонця» (1998), «Викрадення Європи» (1999), серія «Трипілля -I, -II, -III» (2001), «Самотність» (2008)). У них – «виразний відсвіт космологічних та міфологічних уявлень наших пращурів: жінка мислиться як Праматір Всесвіту, як джерело і першооснова людського буття» [18, с. 2]. Серед мистецьких напрацювань М. Росул особливо вдалимися видаються її твори, виліплені із шамоту й декоровані розписом ангобами та поливами, що народилися під впливом високої культури народного образотворення (декоративні скульптури «Тюльпановий звір», «Писанковий звір» (2007–2008)).

ЗОЯ ЧЕГУСОВА. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ...

Органічне поєднання виразних форм та орнаментального декору демонструє скульптурна пластика, що втілює образи доісторичних птахів і тварин, відомого закарпатського кераміста-аніمالіста з м. Ужгорода заслуженого художника України **В'ячеслава Вінковського** («Викрадення Європи» (1999 р., у співавторстві з М. Росул), «Двурожець» (2000), «Двоє» (2007 р., НМУНДМ, інв. № К-13543–13547)). М. Росул і В. Вінковський в орнаментиці своїх творів застосовують символи стародавньої трипільської кераміки: спіраль, меандр, ромб, хрест, трикутник, вертикальні смуги з концентричних кіл, просто кола.

Незнищену генетичну пам'ять українських митців яскраво демонструють роботи універсального майстра декоративного мистецтва з м. Черкас **Людмили Шилімової-Ганзенко** (вона однаково плідно працює як з керамічними, так і текстильними матеріалами). Зокрема, нею своєрідно відтворено образ-архетип традиційної вузлової ляльки-мотанки в шамоті в техніці вільного ручного ліплення й розпису ангобами та поливами («Лялька» (2012 р., НМУНДМ інв. № К-137596)).

Творчою грою відображення світу через призму керамічних матеріалів – шамоту, глини, кольорових мас – вирізняються твори львівської художниці **Олесі Рось**, особливо її цикл «Пірамідальні форми України» (2005), де «терикони і кургани, відчуття простору і нашарувань часу, вплетення відголосків минулого в сучасний світ – головні мотиви циклу, майстерно реалізовані автором шляхом органічного сполучення ювелірної підполивної графіки з монументальною величию довершених пірамідальних форм» [6, с. 11].

Розуміння того, що живий розвиток мистецтва й будь-яке новаторство не можуть існувати без історичного коріння, у 1990-х роках стає програмним. Характерною тенденцією професійного декоративного мистецтва цього періоду є звернення до національно-історичної тематики. Митці прагнуть передати своє відчуття від дотику до минулого, до історичних епох та подій. До вдумливого образного розкриття тем історії і культури України тяжіють **Г. Севрук, В. Єрмоленко, М. Савка-Кочмар, І. Фі-**

зер, П. Печорний, М. Теліженко, В. Оврах та ін. Їхні лірико-епічні твори мають виразне національне забарвлення, демонструють глибоке фахове оволодіння мистецькою спадщиною свого народу.

Лауреат премій ім. Василя Стуса та ім. Митрополита Андрея Шептицького, відомий київський майстер декоративної і монументальної кераміки скульптурного напрямку **Галина Севрук** – інтелектуал, тонкий знавець слов'янської дохристиянської міфології, історії Київської Русі та Козаччини, спадкоємиця шляхетного українського роду Григоровичів-Барських (по материнській лінії). У своїй багатолітній творчій діяльності вона надає перевагу історичному жанру, незмінно створюючи в його межах тематичні фігуративні панно з розгорнутим сюжетом. Г. Севрук належить до «когорти тих мистців, чиї імена або замовчувались, або вимовлялись одними пошепки, іншими – з певним забарвленням» [16, с. 34]. Багатолітня співробітниця керамічної майстерні КиївЗНДІЕП, так званої «Софійської гончарні» (до 1963 р. була у складі Академії архітектури УРСР, а згодом – Академії архітектури і будівництва УРСР), член Клубу творчої молоді, що діяв у Києві в період відлиги (його членами були такі яскраві представники української творчої інтелігенції, як І. Світличний, І. Дзюба, Є. Сверстюк, В. Зарецький, А. Горська, Л. Семикіна, М. Вінграновський, В. Симоненко, В. Сильвестров, Л. Танюк та ін.), Г. Севрук спільно зі своїми однодумцями-творцями в 1960-х роках виступала проти політизації українського мистецтва, обстоюючи підвищення історичного й національного самоусвідомлення, збереження культурної спадкоємності, тому й обрала справою свого творчого життя царину декоративного мистецтва, зокрема такий його різновид, як архітектурно-художня кераміка, якою вона захоплена ось уже півстоліття.

Починаючи з 1990-х років, Г. Севрук плідно працює в керамічному рельєфі та горельєфі, продовжуючи розпочаті нею ще в 1960-х роках серії «Київська Русь» та «Козаччина» («Іван Мазепа» (1990-ті рр.), «Молитва» (1994), «Благословення» (1997)),

ІСТОРИЯ

«де історичне перетворюється на її авторське, особисте» [16, с. 36]. Авторка самобутньо трактує людські образи в історичному часі. Її особливо приваблюють портрети видатних осіб вітчизняної історії. Загалом неординарною мисткинею створено понад 500 станково-декоративних керамічних пластів на тему історії України (образи Ярославни, княгині Ольги, князя Святослава, королеви Франції Анни – дочки Ярослава Мудрого, Аліпія Печерського, Іларіона, Петра Милонєга, Гулевичівни, Марусі Чурай, козаків Івана Сірка, Самійла Кішки, Кармелюка, Максима Кривоноса, Наливайка, Сагайдачного, Григорія Сковороди, Тараса Шевченка та ін.) і понад 30 монументальних керамічних панно для архітектурних споруд Києва, Чернігова, Одеси, Алушти тощо [13]. Художниця працює в глині й шамоті, уникаючи активного застосування поливу, хоча використовує яскраві кольорові вкраплення як доповнення до керамічного рельєфа. У своїх тематичних творах Г. Севрук зазвичай синтезує художні засоби графічного та скульптурного мистецтва, де головними є високі ритмо-пластичні та фактурні якості панно, виразний силует гранично узагальнених фігур, вишуканий стриманий колорит композиції. На сьогодні станково-декоративна й монументальна кераміка Г. Севрук є одним з найцікавіших явищ в українському мистецтві.

Героїчну історію України майстерно відтворює, починаючи з 1990-х років, відомий майстер порцеляни, фаянсу та кераміки з м. Сум заслужений художник України **Василь Єрмоленко**. Проникнутий традиціями національного образотворення, він створює переважно фігуративні багато-предметні композиції, скульптурну пластику, декоративні тарелі, пласти із шамоту та фарфору. Для творчості В. Єрмоленка характерні багатоманітність пластики та об'ємів, варіативність прийомів декорування разом з виразністю мазка, насиченістю і яскравістю кольорів розпису, введенням скульптурних елементів, ліричності образів з національним забарвленням («Таїнство Січі» (1991), «Мальовнича Україна» (1993), «Козацькі мандрівники під сузір'ям "Віз"» (1995), «Слово о полку Ігоревім»,

«Під сонцем України» (обидва – 2000 р.) тощо) [27, с. 441].

У творах майстрів професійної кераміки історичне стає засобом художнього осмислення сучасності, віддзеркаленням її колізій та моральних орієнтирів. Насправді, надзвичайно суголосною українській реальності 1990–2010-х років виявляється «козацька тема», що актуалізувалась у творах художників-керамістів, які значно допомагають сучасному українцеві ідентифікуватися, відродити й посилити в собі почуття національної гідності. Козацька тема звучить у численних творах народного художника України **Петра Печорного**, виконаних ним у техніці вільного ліплення із шамоту («Переможець» (1993), «Дерево життя» (1994), «Козаки», «Запорожці» (обидва – 1995 р.)). У цих скульптурних композиціях автор не тільки розвиває традиційну тему «Козацькому роду нема переводу», але і створює своєрідні символи долі України, зокрема «він зображає Юрія Святого, вершника у боротьбі з гігантським Змієм, не як невідпорного Переможця, зовсім не велетнем, поміж могутніх драконових голів. З таким Злом можна боротися довго! Та ця справжня декоративно-сюжетна пластика потрясає ще й іншим: митець назвав твір "Дерево життя"! І в цьому філософському осмисленні вітчизняної історії – трагічна карма українця, архетип долі якого, Дерево його життя – це одвічна і не минаюча боротьба зі Злом» [14, с. 32]. Вірних захисників рідної землі уособлюють у творах цього митця й образи Богдана Хмельницького, Голоти, Байди Вишневецького, Северина Наливайка та ін.

«Нервом» історичного, яким пронизана фольклорна міфотворчість, «наставленістю на причетність до власного роду – землі, місця, життя, генних традицій» [20, с. 101], сприймаються керамічні скульптури, присвячені українському козацтву, відомого митця з м. Черкас заслуженого художника України **Івана Фізера** («Дума» (1988–1990), «Козацька криця» (1991), «Холодний Яр» (1994), «Велет-гора» (2000), «Обереги степу» (2001)). Козацькі образи І. Фізера нагадують про героїчний характер українців, вони «бережуть пам'ять про увесь наш рід <...>, і водночас "несуть" її у глибині фор-

ЗОЯ ЧЕГУСОВА. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ...



С. Козак. Декоративна композиція «Мамай». 2007 р. Київ. Шамот, ангоби, формування на гончарному крузі, ліплення. НМУНДМ



І. Фізер. Декоративна скульптура «Велет-гора». 2000 р. Черкаси. Шамот, солі, ліплення

П. Печорний. Декоративна скульптура «Дерево життя». 1994 р. Київ. Шамот, ліплення, фарбування

ІСТОРИЯ

А. Скорий.
Декоративна
композиція «Свято».
1988–1990 рр. Київ.
Шамот, кольорові маси,
емалі, поливи,
ліплення

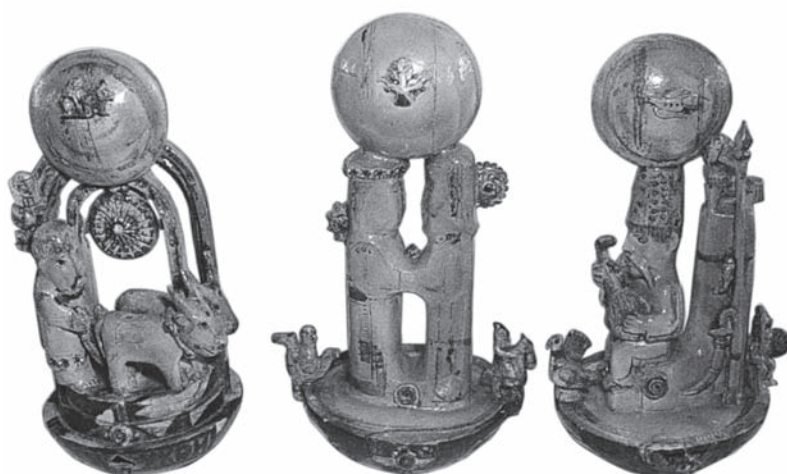


Л. Богинський. Декоративна
композиція «Собори». 1990 р.
Київ. Шамот, фарфор, формування на
гончарному крузі, ліплення, розпис,
авторська техніка. НМУНДМ

Т. Береза. Декоративний об'єм
«Зимовий глек». 1996 р. Львів.
Шамот, емалі, ліплення, розпис



ЗОЯ ЧЕГУСОВА. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ...



В. Єрмоленко.
Декоративна композиція
«Під сонцем України».
2000 р. Суми. Шамот,
окисли, емалі, ліплення

Т. Левків. Декоративна
композиція «Йде отара
плаєм». 2002 р. Львів.
Фаянс, поливи, лиття,
ліплення. НМУНДМ



А. Ільїнський. Декоративна композиція «Різдво». 1989–1990 рр.
Київ. Шамот, емаль, солі, ліплення. НМУНДМ

ІСТОРІЯ

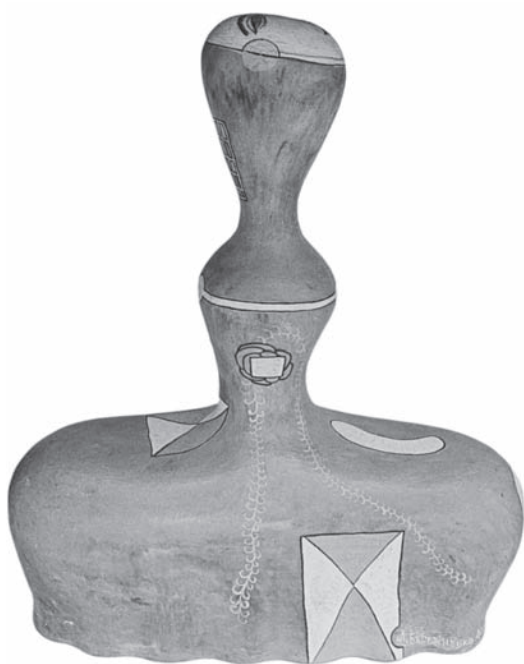


Г.-О. Липа. Декоративна композиція «Оберега (Мокоша)» із циклу «Матріархат». 1994 р. Львів. Шамот, окисли, авторська техніка. НМУНДМ

Л. Бережненко. Декоративна скульптура «Баришня». 2008 р. Запоріжжя. Керамічні маси, формування, розпис, вощення. НМУНДМ

У. Ярошевич. Декоративна пластика із серії «Жінки». 1999 р. Львів. Глина, ангоби, формування на гончарному крузі, ліплення, розпис. НМУНДМ

І. Береза. Декоративна скульптура «Торс». 2008 р. Львів. Кам'яна маса, авторська техніка. НМУНДМ



ЗОЯ ЧЕГУСОВА. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ...



Н. Козак. Декоративний чайник «Сонячна птаха». 2006 р. Київ. Шамот, ангоб, емалі, ліплення, розпис



М. Росул. Декоративні скульптури «Тюльпановий звір», «Писанковий звір». 2007–2008 рр. Ужгород. Шамот, ангоби, поливи, ліплення, розпис



Л. Шилімова-Ганзенко. Декоративна пластика «Лялька». 2012 р. Черкаси. Шамот, ангоби, полива, ліплення, розпис. НМУНДМ



О. Рапай. Панно «Я люблю тебе, Україно!» на фасаді Будинку державних художніх колективів на бульварі Т. Шевченка в Києві (фрагмент). 1986–1987 рр. Глина, керамічні фарби, глазури, поливи, майоліка, розпис

ІСТОРІЯ

В. Томашевська. Керамічне панно
«На березі річки». 2008 р. Київ.
Глина, поливи, ліплення



Г. Семенко. Декоративний пласт
«Янгол у спокої». 2011 р. Київ.
Шамот, ангоби, поливи, ритування,
розпис. НМУНДМ



Я. Борецький. Декоративне панно «Баланс кольору і знаків». 2011–2012 рр.
Ужгород. Порцеляна, солі, розпис, авторська техніка

ЗОЯ ЧЕГУСОВА. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ...

ми, думки, пластичної мови; вони – що ви-плекані нею і що проносять її від твору до твору» [20, с. 101]. В ускладненій образно-пластичній інтерпретації прочитується «козацька тема» в станково-декоративних і садово-паркових скульптурних композиціях **Миколи Теліженка** («Битим шляхом» (1993), «Стогін землі», «Чумацька Мадонна» (обидві – 1999 р.)).

Аналіз авторських шукань у професійній кераміці на зламі ХХ–ХХІ ст. дає підстави стверджувати, що кожен із провідних художників-керамістів України звертається до першооснов і джерел національної культури, до народного мистецтва, яке, однак, не є для них предметом імітації чи копіювання. Вони з незмінною повагою ставляться до творчості народних майстрів, що гостро відчувається у творах, які нагадують невимушений «діалог» зі своїми мистецькими попередниками. Органічним поєднанням новітніх та архаїчних рис вони яскраво демонструють свою належність до української національної художньої школи, і водночас кожний вражає власними філософськими узагальненнями, індивідуальним напрямом пошуку, стверджуючи значення творчого начала в трансформації та інтерпретації мотивів і форм керамічної пластики народних майстрів, відбираючи, таким чином, найсуттєвіше, що складає традицію.

Джерела та література

1. *Бекетова І.* Мистецький світ родини Козаків [Електронний ресурс] / Ірина Бекетова ; НМУНДМ. – 2006. – Режим доступу : <http://www.mundm.kiev.ua/>.
2. *Булавина Н.* Фактор покоління в сучасному мистецькому процесі України / Наталія Булавина // Міст: мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. праць / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ. – К., 2010. – № 7. – С. 31–37.
3. *Голубець О.* Ностальгія по утраченній керамічності / Орест Голубець // Декоративное искусство СССР. – 1988. – № 12. – С. 40–41.
4. *Голубець Г.* Колекція професійної кераміки: етапи формування та художні особливості (на матеріалах збірки Музею етнографії та художнього промислу) / Галина Голубець // Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція : зб. наук. праць. – К. : НМУНДМ ; ТОВ «ХІК», 2010. – С. 48–56.
5. *Голубець О.* Зберігаючи вірність народним традиціям / Орест Голубець // Образотворче мистецтво. – 1990. – № 3. – С. 14–16.
6. *Зіненко Т.* Україна соборна / Тетяна Зіненко // Всеукраїнський симпозиум художньої кераміки : каталог. – Слов'янськ, 2005. – 48 с. : іл.
7. *Зіненко Т.* Формування колекції керамічної скульптури в Опішні / Тетяна Зіненко // Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція : зб. наук. праць. – К. : НМУНДМ ; ТОВ «ХІК», 2010. – С. 57–64.
8. *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» / Тетяна Валеріївна Кара-Васильєва, Зоя Анатоліївна Чегусова. – К. : Либідь, 2005. – 280 с. : іл.
9. Кафедра художніх виробів з кераміки і скульптури КДІДПМД [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://boychukart.kiev.ua/home>.
10. *Лупій С.* Шляхи, що їх обрав митець / Світлана Лупій // Мистецтвознавчий автограф : зб. наук. праць кафедри ІТМ ЛНАМ. – Л. : ЛНАМ, 2010. – Вип. 4–5. – С. 131–150.
11. Львівська кераміка: оцінки і передбачення. Круглий стіл у ДМУНДМ на матеріалах виставки «Львівська кераміка-88» // Образотворче мистецтво. – 1988. – № 6. – С. 11–15.
12. *Маричевський М., Підгора В.* Синтез старовини і сучасності / Микола Маричевський, Володимир Підгора // Образотворче мистецтво. – 1996. – № 2. – С. 30–34.
13. *Мисюга Б.* Галина Севрук : альбом-монографія / Богдан Мисюга. – Л. ; К. : Смолоскип, 2011. – 240 с. : іл.
14. *Підгора В.* Відродження космогонії древніх / Володимир Підгора // Петро Печорний : альбом. – К. : Софія А, 2005. – 112 с. : іл.
15. *Пошивайло О.* Післямова / Олесь Пошивайло // Тарас Левків. Виставка творів. Кераміка. Інтарсія : каталог. – Л., 2010. – 22 с. : іл.
16. *Придатко Т.* Вірність обраному шляху / Тамара Придатко // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 1. – С. 34–38.
17. *Придатко Т.* Тарас Левків. Кераміка. Графіка. Інтарсія / Тамара Придатко // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ, ЛНАМ. – Л., 2011. – С. 316–325.
18. *Приходько О.* «Архаїчний трансавангард» Мирослави Росул / Олена Приходько // Мирослава Росул. Кераміка : каталог виставки. – Ужгород, 2008. – 32 с. : іл.
19. Сучасні проблеми декоративного мистецтва. Круглий стіл // Образотворче мистецтво. – 1987. – № 5. – С. 17–19.
20. *Федорук О.* Творити і бути щасливим / Олександр Федорук // Образотворче мистецтво. – 2011. – № 2. – С. 100–106.
21. *Ціон В.* За межею щастя і нещастя: Монолог Сергія Борисовича Кримського // Дзеркало тижня. Україна. – 2011. – 24 черв. – № 23.
22. *Чегусова З.* Войди в сад Нелли Исуповой / Зоя Чегусова // Академія. – 1998. – № 4/5. – С. 132–133.
23. *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен / Зоя Чегусова. – К. : ЗАТ Атлант ЮЕмСі, 2002. – 511 с. : іл.

ІСТОРИЯ

24. Чегусова З. А. Береза Тамара Анатоліївна / Зоя Анатоліївна Чегусова // Енциклопедія сучасної України. – К., 2003. – Т. 2. – С. 494.

25. Чегусова З. Марко Галенко – нежурливий кераміст / Зоя Чегусова // Президент. – 2003. – № 16/17. – С. 153–156.

26. Чегусова З. А. Богинський Леонід Федорович / Зоя Анатоліївна Чегусова // Енциклопедія сучасної України. – К., 2004. – Т. 3. – С. 136–137.

27. Чегусова З. А. Єрмоленко Василь / Зоя Анатоліївна Чегусова // Енциклопедія сучасної України. – К., 2009. – Т. 9. – С. 441–442.

28. Чегусова З. А. Ісупова Неллі Миколаївна / Зоя Анатоліївна Чегусова // Енциклопедія сучасної України. – К., 2011. – Т. 11. – С. 584.

29. Чегусова З. Магічна сила кераміки Віри Томашевської / Зоя Чегусова // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 1. – С. 123–124.

30. Чегусова З. Зачарована народним мистецтвом Ольга Рапай / Зоя Чегусова // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 2. – С. 104–105.

Список скорочень

КДІДПМД – Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука

КиївЗНДІЕП – Київський зональний науково-дослідний інститут експериментального проектування МЕХП ІН НАНУ – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України

НМЗУГО – Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному

НМУНДМ – Національний музей українського народного декоративного мистецтва

НСХУ – Національна спілка художників України

SUMMARY

The peculiarities of artistic reinterpretation of national traditions in the field of Ukrainian professional ceramics on the turn of the XXth – XXIst centuries, when Ukrainian decorative art's undergoing the complex image-bearing and plastic transformations, are investigated in the article. The author reveals a variety of individual godsend in the sphere of author (or *art*) ceramics which has acquired a diversity of innovatory search in the trends of classic Modernism and Post-Modernism in 1990s–2010s. At the same time the author proves by the way of examples of Ukrainian prominent artists-ceramicists' works that the synthesis of stylish features and imagery of professional and folk arts on the background of the artists' distinct awareness of the differences between them is still one of the long-range ways of the modern Ukrainian image-creating development in ceramics.

The analysis of authors' searches in the sphere of professional ceramics on the turn of the XXth–XXIst centuries gives reasons to affirm that each of modern Ukrainian artists of *clay and fire art* uniquely performs the movement to the fundamental principles and sources of national culture, to folk art which resembles a natural *dialogue* with their artistic predecessors. The artists strikingly demonstrate their belonging to Ukrainian artistic school with organic combination of newest and archaic features, affirming the significance of creativity in the interpretation of the motifs and forms of ceramic plastic art of folk artisans and selecting the most essential which is considered to be a part of national tradition.

Keywords: modern professional ceramics, national tradition, pictorial and plastic transformation, interpretation of folk motifs and forms, innovation, dialogue of professional and folk arts.

УДК 7.071.1Прибильська

ХУДОЖНИК І ЧАС: ЖИТТЄПИС ЄВГЕНІЇ ПРИБИЛЬСЬКОЇ

Юлія Смолій

Публікацію присвячено творчій діяльності Євгенії Іванівни Прибильської (1880?–1948) – художниці, мистецтвознавця, колекціонера – доволі відомої постаті в історії українського мистецтва. Розвідка містить вступну статтю і повний оригінальний авторський текст «Життєпису», що публікується вперше.

Ключові слова: Євгенія Прибильська, Наталя Давидова, Ольга Розанова, Тетяна Кара-Васильєва, Скопці, Вербівка, Решетилівка, народне мистецтво, кустарні пункти, кустарна промисловість, художня промисловість, вишивка, килимарство, життєпис художника.

Публикация посвящена творческой деятельности Евгении Ивановны Прибыльской (1880?–1948) – художника, искусствоведа, коллекционера – довольно известной личности в истории украинского искусства. Исследование состоит из вступительной статьи и полного оригинального авторского текста «Жизнеописания», который публикуется впервые.

Ключевые слова: Евгения Прибыльская, Наталья Давыдова, Ольга Розанова, Татьяна Кара-Васильева, Скопцы, Вербовка, Решетилровка, народное искусство, кустарные пункты, кустарная промышленность, художественная промышленность, вышивка, ковроделие, жизнеописание художника.

The publication is devoted to the creative works of Yevheniia Prybylska (1880? – 1948). She was a painter, art critic and collector – quite known figure in the history of Ukrainian art. The article consists of a prologue and complete genuine author text of the *Biography* published for the first time.

Keywords: Yevheniia Prybylska, Natalia Davydova, Olha Rozanova, Tetiana Kara-Vasylijeva, Skoptsi, Verbivka, Reshetylivka, folk art, homemade points, domestic craft industry, artistic industry, embroidery, carpet weaving, painter's biography.

Євгенія Іванівна Прибильська (1880–1948) ¹ – художниця, мистецтвознавець-практик, колекціонер – доволі відома постать в історії українського мистецтва. Її художній талант, педагогічні здібності та неабиякі організаторські вміння залишили помітний слід у кількох мистецьких галузях. Творча діяльність Прибильської прийшла на 1910–1940-і роки, отже, її не оминули війни, голодомори, репресії радянської тоталітарної доби. Однак, на відміну від значної частини своєї генерації, вона не емігрувала і продовжувала обрану ще в юності справу.

Є. Прибильську не можна беззастережно віднести до майстрів авангарду, хоч із багатьма з них вона була знайома й брала участь у спільних проектах і виставках. Джерела творчості художниці варто шукати не стільки в теоретичних побудовах тогочасних «-ізмів», скільки в мистецтві доби модерну, бароковому шитві й килимарстві та народному мистецтві (головне українському) ².

Народну творчість вона сприймала не тільки в якості джерела інспірацій (що характерно для більшості професійних мистців), а вбачала в ній певну систему, розвитку якої мала сприяти в ролі і художника, і організатора. Саме це, на нашу думку, спонукало Є. Прибильську працювати з майстрами як з рівноправними авторами, усіляко розширюючи їхній творчий діапазон, і збирати й активно пропагувати ці твори.

Подібні переконання з численної плеяди художників, причетних до діяльності українських кустарних осередків 1910-х років, крім Прибильської (яка керувала кустарним пунктом у Скопцях ³), поділяла хіба що Наталя Давидова (яка організувала майстерню у Вербівці ⁴). Вони зійшлися, як пише Прибильська, «на погляді про залучення селян» ⁵. Утім, попри спільний загальний погляд, ракурси дещо різнилися. Прибильська працювала із селянами як художник-педагог, спираючись на власний мистецький досвід. Саме таким підхо-

APXIB

дом пояснюється, на нашу думку, значний вплив її стилістики на творчість народних майстрів – вихідців зі Скопців, особливо на доробок Ганни Собачко-Шостак. Давидову ж цікавило дещо інше – реакції селян на тогочасну безпредметну творчість (тобто спонтанні впливи або взаємовпливи), для чого вона запросила до співпраці «лівих» художників, здебільшого з товариства «Супремус». Пізніше, згадуючи ті часи, вона говорила, що «Вербівку»⁶ майже всі зрозуміли неправильно, буцімто ціль її була тільки в сумочках та парасольках. Сенс же був у іншому: у поєднанні народного мистецтва і мистецтва лівого, безпредметного. І якби це все продовжувалося, на її виставках завжди були б рівноправно представлені і селяни, і професійні художники. А вони <...> цього не хотіли, навіть Малевич не хотів» [цит. за: 13, с. 42, 47]⁷.

Проте Малевич зробив таки з цього досвіду певні загальні висновки щодо можливостей естетичної організації предметно-просторового середовища за супрематичними законами. У маніфесті 1919 року до виставки «Супрематизм та безпредметна творчість» він зазначав: «Супрематизм в одній своїй стадії має чисто філософський через колір пізнавальний рух, а у другій – як форма, що може бути прикладною, створюючи новий стиль супрематичного декору. Але може з'являтися на речах як перетворення або втілення в них простору, видаляючи цілісність речі із свідомості» [16, с. 151]. Пізніше, у 1920-х роках, ці ідеї розроблятимуть уже його учні з об'єднання «Уновис» [4, с. 41].

Загалом же більшість художників сприйняла співпрацю з вербівською арт-іллю Давидової лише як цікавий тимчасовий експеримент, який тим чи іншим чином вплинув на їхню подальшу творчість. До речі, як і сам супрематизм, який для тієї ж більшості лишився «супрематичним епізодом»⁸. Окрім, хіба що, Миколи Суєтіна. Євген Ковтун слушно зауважив, що «на відміну від багатьох, хто працював із Малевичем і засвоїв лише декоративний бік супрематизму, Суєтін був близьким до внутрішніх, філософських основ нового напрямку. Коли численні послідовники

Малевича на початку 30-х років відійшли від нього, Суєтін продовжував розвивати пластичні структури супрематизму, зберігаючи вірність йому до кінця життя» [15, с. 67–68]. Таким чином ситуація розвивалася серед митців з об'єднання «Уновис», а в самому товаристві «Супремус» означена тенденція намітилася набагато раніше.

Із художників його первісного складу погляди Прибильської та Давидової на можливості розвитку народного мистецтва певною мірою поділяла Ольга Розанова. У 1918 році вона не тільки домоглася створення в Народному комісаріаті просвіти художньо-промислового підвідділу (який і очолила), а й розробила систему об'єднання традиційних осередків народних промислів із навчальними майстернями, у яких викладання основ образотворчого мистецтва мало поєднуватися з виробничою практикою. Крім того, «передбачалося в педагогічних цілях використовувати збірки сучасного мистецтва та музеї живописної культури» [22, с. 28]. Тоді ж, разом з Олександром Родченком, вона навідувала осередки (Богородське, Мстьору, Іванове-Вонесенськ) та реорганізовувала майстерні. Мабуть, у подальшому ця робота була б дуже плідною, зважаючи на енергійний характер художниці, але того ж 1918 року вона пішла з життя. У 1921 році емігрувала Давидова, отже, Прибильська, яка 1922 року переїхала до Москви, була єдиною з тієї когорти, хто продовжив розпочату справу. Вона присвятила їй ще майже двадцять років у непростих умовах радянських часів, і не дарма Тетяна Кара-Васильєва зазначала: «Її життя – це приклад невтомного служіння справі організації кустарних промислів та виставок» [13, с. 16]. Додамо – гідного служіння.

На московському Новодівочому кладовищі на родинному надгробку лікаря й вченого Олексія Замкова та скульптора Віри Мухіної, із якою Є. Прибильська активно співпрацювала впродовж 1920-х років, міститься подвійна епітафія. Це слова самого доктора: «Я зробив для людей усе, що зміг», до яких, по смерті Мухіної, додалася

ЮЛІЯ СМОЛІЙ. ХУДОЖНИК І ЧАС: ЖИТТЄПИС ЄВГЕНІЇ ПРИБИЛЬСЬКОЇ

її фраза: «І я також» [20]. Так могла б сказати і Євгенія Прибильська⁹.

В українському мистецтвознавстві здебільшого розглядається перший, «український», період творчої діяльності художниці. Найчастіше дослідники відзначають її як керівника й художника «Кустарного пункту Семиградової та Прибильської», заснованого 1910 року в с. Скопці Переяславського повіту Полтавської губернії, з якого вийшли такі відомі майстрині, як Ганна Собачко, Параска Власенко, Наталя Вовк. Згадують роботу Прибильської і на посаді завідувача загону трудової допомоги постраждалим від воєнних дій Всеросійського земського союзу, і в ролі організатора художньо-кустарних майстерень на Буковині, рідше – на Поділлі, Волині та в Києві у 1916–1917 роках.

Менш відома діяльність Є. Прибильської впродовж 1918–1922 років на Полтавщині, де вона завідувала Полтавською художньою промисловою школою і водночас (1920–1921) – художньою секцією відділу кустарної промисловості Полтавської Ради народного господарства. У школі завдяки її зусиллям було організовано інструкторський клас із ткацтва й килимарства, а в майстернях Решетилівки (які до того часу спеціалізувалися на вишивці й ткацтві) розпочато й налагоджено виробництво килимів.

Відзначимо, що всі напрацювання й здобутки мисткині тих років (чи то кустарна продукція, чи взірці народного мистецтва з колекції, яку вона збирала від 1910 року, чи власні твори) мали реальний вихід на глядацьку аудиторію, себто демонструвалися на виставках, у яких вона виступала організатором і / або експонентом. Крім того, Є. Прибильська часто займалася їх художнім оформленням (у тому числі великих, всесоюзних та міжнародних) і була членом журі навіть такої значущої, як Міжнародна виставка сучасних декоративних і промислових мистецтв (L'Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes), що проходила 1925 року в Парижі. Отже, виставки, що відбувалися в Санкт-Петербурзі, Берліні, Парижі, Москві, Києві, Полтаві – це ще одна мистецька галузь, де часто згадувалося її ім'я.

Заслужують уваги також публікації Є. Прибильської – здебільшого огляди виставок, а від 1920-х років ще й теоретичні та методичні розробки.

Донедавна творчість самої художниці розглядали дещо побіжно. Багато зусиль до її «візуалізації» та введення в науково-культурний обіг доклала Т. Кара-Васильєва, котра 2006 року започаткувала проект «Відроджені шедеври» [13]. Він має на меті не тільки виявити й дослідити вцілілі твори, вишиті в українських кустарних осередках, а й відтворити в матеріалі як ескізи професійних художників, які з ними співпрацювали, так і малюнки самих селянських майстрів. Намічені цілі реалізували і продовжують здійснювати викладачі та студенти Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука¹⁰. Низка виставок, проведених Т. Кара-Васильєвою в Києві, Москві, Кіровограді, Харкові, і значна кількість її різноманітних за жанром публікацій [5–14] дозволили продемонструвати цілий пласт цікавої художньої культури, у якому значне місце посідає творчість Є. Прибильської¹¹.

Від 1922 року вона мешкала і працювала здебільшого в Москві, але не поривала зв'язків з Україною – майстрами, художниками, промисловцями, і впродовж 1928–1940 років була фактично мистецьким куратором української художньо-кустарної промисловості, зокрема вишивки, ткацтва й килимарства.

Майже в усіх публікаціях, де згадується творча діяльність Є. Прибильської, містяться цитати й посилання на її «Життєпис». Уперше – у ґрунтовній оглядовій монографії Бориса Бутника-Сіверського 1966 року [3, с. 211]. Сергій Білокінь, у контексті дослідження джерел творчості Г. Собачко, розглядав цей документ у статті 1984 року [2]. Надалі ж автори здебільшого «цитували цитоване», а серед більших за обсягом публікацій назвемо значний фрагмент «Життєпису» в українському перекладі (не зовсім, на наш погляд, фаховому), який додала до своєї статті Євгенія Шудря [24], і першу публікацію одного з повних варіантів, здійснену Дмитром Горбачовим [23, с. 319–330].

АРХІВ

Порівняння опублікованих матеріалів дозволило виявити певні текстові розбіжності. Крім того, автори публікацій зазначили різні місця зберігання: Б. Бутник-Сіверський писав, що документ належав художнику Вадиму Меллеру; інші називали відділ образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського (далі – ІМФЕ), Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів ІМФЕ або просто ІМФЕ. Д. Горбачов указав на приватний архів, а Сергій Папета – на приватний архів Д. Горбачова. Проте вже на початку 1990-х років цього документа в ІМФЕ виявлено не було. Постає питання: про який документ або документи йшлося, який саме є оригіналом і де він зберігається? Розглянемо це питання докладніше.

Оригінальний примірник «Життєпису» Євгенії Прибильської нині знаходиться в родинному архіві художників Вадима Меллера та Ніни Генке-Меллер, який зберігає їхня донька Брігітта Ветрова¹². Це авторизований машинопис, не датований автором, але зміст дозволяє впевнено окреслити час його створення 1944–1945 роками.

За своєю специфікою це неординарний документ. Він не є, як кажуть архівісти, «творчою автобіографією», оскільки автор приділяє значну увагу не стільки власній мистецькій творчості, скільки подіям і людям, з якими його звела доля. Водночас це й не мемуари, адже Прибильська намагається бути максимально об'єктивною, тактовно уникаючи емоційних характеристик (оцінок). Найбільше, що вона собі дозволяє, це визначення – «значне мистецьке ім'я», «відомий художник» тощо. Проте з якого ж приводу і з якою метою було написано цей життєпис?

За спогадами Б. Ветрової, Є. Прибильська надіслала його Н. Генке-Меллер у якості своєрідної канви книги, яку та задумала написати. Задум не було здійснено¹³, а про життєпис, очевидно, довідався Б. Бутник-Сіверський, який збирав матеріали (у тому числі, як згадував Д. Горбачов, і автобіографічного характеру¹⁴) для ґрунтовної монографії з історії українського народного мистецтва. Вірогідно, він зняв для себе машинописну копію, що й залишилася у від-

ділі образотворчого мистецтва ІМФЕ і яку копіювали вже інші дослідники (принаймні Д. Горбачов, М. Селівачов). Унаслідок пертурбацій кінця 1980-х – початку 1990-х років її було втрачено і за джерело, яким послуговувалися мистецтвознавці, правили саме копії. Порівняння їх з оригіналом виявило певні пропуски й неточності, зроблені або при машинописному передруці, або пізніше, при комп'ютерному наборі, що й призвело до подальших різночитань.

Тут, на нашу думку, доречно згадати зауваження Лариси Савицької: «В українському мистецтвознавстві склалася парадоксальна ситуація, коли в одному часовому просторі існують різночитання в датах, подіях, фактах, що стосуються життя одних і тих самих художників. Причому неточності й викривлення переходять із книжки в книжку, хоча існують дослідження колег по професійному цеху, не говорячи про архіви й спогади сучасників. У результаті вчений, який приступає до вивчення того ж мистецтва початку ХХ ст., або ж просто уважний читач, потрапляють в обставини історичної дезорієнтації» [19, с. 157]. Додамо, що, поперше, ситуація в Україні ускладнюється ще й долученням від 1990-х років до публікації матеріалів з історії мистецтва початку ХХ ст. (принаймні з історіографії, біографістики тощо) «самодіяльних мистецтвознавців», не обтяжених фаховою відповідальністю та спеціальними знаннями, проте дуже активних у друкуванні своїх опусів. По-друге, матеріали з історії українського авангарду (щоправда, під маркою російського) активно використовують зарубіжні колеги, часто без необхідних перевірок, що також породжує певні фактографічні перекручення. Отже, щоб запобігти цьому в майбутньому, вважаємо за доцільне опублікувати, нарешті, оригінальний примірник «Життєпису» Євгенії Прибильської.

«Життєпис» публікується мовою оригіналу зі збереженням морфологічних та синтаксичних особливостей тексту, що передаються сучасним правописом. У квадратних дужках відтворюються окремі пропуски та скорочення слів, а також виправлені слова, що мали друкарські помилки. У коментарях, зроблених авторкою цієї

ЮЛІЯ СМОЛІЙ. ХУДОЖНИК І ЧАС: ЖИТТЄПИС ЄВГЕНІЇ ПРИБИЛЬСЬКОЇ

статті, подано (за необхідністю) короткі біографічні довідки в контексті хронології документа; уточнено деякі топографічні назви, а також назви установ, виставок, час і місце їх проведення тощо. У доборі ілюстрацій, які репрезентують згаданих у тексті діячів культури й мистецтва, перевагу надано фотографічним, графічним і колажним портретам та автопортретам¹⁵, наближеним до подій «Життєпису».

Примітки

¹ Якщо дата смерті Є. Прибильської (1948) є безсумнівною для авторів усіх публікацій, то дата її народження має кілька варіантів (докладніше див. у примітці № 1 до тексту «Життєпису»). Ми подаємо її за текстом документа, що публікується, але для повного з'ясування цього питання необхідна ще значна архівно-пошукова робота.

² Докладніше про творчість Є. Прибильської ідеться в праці Т. Кара-Васильєвої, Г. Коваленка «Відроджені шедеври : книга-альбом» [12, с. 16–23].

³ Нині – с. Веселинівка Баришівського р-ну Київської обл.

⁴ Нині – с. Вербівка Кам'янського р-ну Черкаської обл.

⁵ Див. «Життєпис» Є. Прибильської.

⁶ Ідеться про Другу виставку декоративного мистецтва, що відбулася в грудні 1917 року в московському Салоні Михайлової. Повна назва за каталогом – «2-я виставка декоративного искусства. Вышивки по эскизам художников, исполненные крестьянками Вербовки», у побутовому скороченні – «Вербівка».

⁷ Запис бесіди з В. Й. Лур'є. 17 травня 1992 року, м. Берлін. Російською мовою (архів Г. Коваленка).

⁸ Визначення Василя Ракітіна щодо творчості Надії Удальцової [1, с. 273].

⁹ Є. Прибильська померла 4 січня 1948 року в Москві. Була кремована, прах спочиває в колумбарії на території Донського монастиря.

¹⁰ Художники-викладачі вишивки – В. Костюкова, Л. Авдєєва, В. Жураківська; студенти – Я. Симоненко, О. Продан, Р. Панчук, Ю. Єфімчук, О. Левченко, О. Булах, М. Білокопитова, О. Журавльова та ін.

¹¹ Нині її «український» мистецький доробок (власні твори та колекція взірців народного мистецтва) зберігається у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва.

¹² Користуючись нагодою, щиро дякуємо Б. Ветровій за дозвіл на публікацію документа й надану інформацію. Також ми вдячні колегам, які надали необхідні матеріали й консультації: Д. Горбачову, Т. Кара-Васильєвій, О. Клименко, В. Костюковій, А. Мельниковій, М. Селівачову, О. Ханку, З. Чегусовій, О. Шестаковій (Київ); В. Ханку (Полтава).

¹³ Запис бесіди з Б. В. Ветровою. 18 листопада 2013 року, м. Київ (архів Ю. Смолій).

¹⁴ Запис бесіди з Д. О. Горбачовим. 20 листопада 2013 року, м. Київ (архів Ю. Смолій).

¹⁵ Репрезентовано два колажних твори: «Розанова танцює» В. Степанової (1918–1919) і колаж О. Розанової (1917–1919), на якому, на думку багатьох дослідників, зображено саму художню та О. Кручених. Їх цікаво порівняти, адже, створені на одну тему (як ілюстрації до втраченої п'єси Кручених «Гли-гли», у якій персонажами виступали Малевич, Терентьєв, Хлебніков, Матюшин, Розанова), вони яскраво виявляють художницьку сутність авторок: композиційний конструктивізм, колористичні контрасти, жорсткість геометричних форм у Степанової і стрункості, ошатність композиції, тонке нюансування кольору й пластики в Розанової. Тут можна нагадати вислів Кручених про те, що «Розанова вміє привносити жіноче лукавство в усі "страхіття кубізму"» [22, с. 26].

Джерела та література

1. Амазонки авангарда: Александра Экстер, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова : каталог / под ред. Джона Э. Боулта и Мэтью Дратта. – М. : Галарт, [без г.]. – 366 с. : ил.

2. Білокін С. І. Витоки творчості Ганни Собачко / С. І. Білокін // Народна творчість та етнографія. – 1984. – № 5. – С. 56–62.

3. Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво / Б. С. Бутник-Сіверський. – К. : Наукова думка, 1966. – 224 с. : іл.

4. Горячева Т. В. Розанова, Малевич, Кручених, супрематизм... / Т. В. Горячева // Ольга Розанова: «...увидеть мир преображенным»: Каталог выставки. – М. : Пинакотека, 2007. – С. 30–47.

5. Кара-Васильєва Т. В. Мастера авангарда и народное искусство Украины 1910-х–1920-х годов / Т. В. Кара-Васильєва // Пути и перепутья: материалы и исследования по отечественному искусству XX века. – М. : НИИ Российской Академии художеств, 1995. – С. 55–68.

6. Кара-Васильєва Т. В. Прибильская Евгения Ивановна / Т. В. Кара-Васильєва // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура / авт.-сост. В. И. Ракитин, А. Д. Сарабьянов. – М. : Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2013. – Т. 2 : Биографии Л – Я. – С. 248–249.

7. Кара-Васильєва Т. В. Украинские центры вышивки и шитья 1910-х годов / Т. В. Кара-Васильєва // Рукоделие : каталог выставки «Ручной труд». – М., 2009. – Ч. 1 : Рукоделие. – С. 36–53.

8. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво 1910-х – першої половини 1930-х років / Тетяна Кара-Васильєва // Історія українського мистецтва. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. – Т. 5 : Мистецтво ХХ ст. – С. 386–411.

АРХІВ

9. *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки / Тетяна Кара-Васильєва. – К. : Мистецтво, 2008. – 470 с. : іл.
10. *Кара-Васильєва Т. В.* Народне мистецтво і художники авангарду / Т. В. Кара-Васильєва // Народне мистецтво. – 2001. – № 3–4. – С. 14–17.
11. *Кара-Васильєва Т. В.* Українська вишивка на зламі століть / Т. В. Кара-Васильєва // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX століть. – К. : Наукова думка, 2000. – С. 141–149.
12. *Кара-Васильєва Т. В.* Формування дизайну в Україні художниками авангарду / Т. В. Кара-Васильєва // Нариси з історії українського дизайну XX століття. – К. : Фенікс, 2012. – С. 111–122.
13. *Кара-Васильєва Т., Коваленко Г.* Відроджені шедеври : книга-альбом / Т. Кара-Васильєва, Г. Коваленко. – К. : Новий друк, 2009. – 88 с. : іл.
14. *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю» / Тетяна Кара-Васильєва, Зоя Чегусова. – К. : Либідь, 2005. – 280 с. : іл.
15. *Ковтун Е.* Русский авангард 1920-х–1930-х годов : альбом / Евгений Ковтун. – С.Пб. : Аврора ; Бурнемут : Паркстоун, 1996. – 288 с. : ил.
16. *Малевич К.* Собрание сочинений : в 5 т. – М. : Гилея, 1995. – Т. 1. – 393 с. ; ил.
17. Митці України: енциклопедичний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. – К. : «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1992. – 848 с.
18. *Папета С. П.* Ніна Генке-Меллер: від народного супрематизму до радянського агітпропу / С. П. Папета // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2006. – № 2. – С. 122–127.
19. *Савицкая Л.* Монологизм как форма бытия украинского искусствоведения / Лариса Савицкая // АНТ. – 2009–2010. – № 22–24. – С. 156–160.
20. *Сметанская О.* Правнук Веры Мухиной: «В 1930 году Вера Игнатьевна с мужем решились на побег из СССР, но в Харькове были сняты с поезда» / Ольга Сметанская // Факты. – М., 2013. – 3 октября.
21. *Терновец Б. Н.* Письма. Дневники. Статьи / Б. Н. Терновец. – М. : Советский художник, 1977. – 188 с. : ил.
22. *Терехина В. Н.* Ольга Розанова: «...увидеть мир преображенным» / Терехина В. Н. // Ольга Розанова: «...увидеть мир преображенным»: Каталог выставки. – М. : Пинакотека, 2007. – С. 8–29.
23. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. – К. : Тріумф, 2005. – 384 с. : іл.
24. *Шудря Є.* Зірка щастя мистецтвознавця / Євгенія Шудря // Народна творчість та етнографія. – 2002. – № 4. – С. 75–82.
25. *Шудря Є.* Подвижниці народного мистецтва : біобібліографічні нариси / Євгенія Шудря. – К. : Редакція вісника «АНТ», 2003. – Зош. 1. – 64 с. : іл.

ЖИЗНЕОПИСАНИЕ

*Евгения Прибыльская
Художник – член МОССХ **

1880–1907 г[оды]. Я родилась в 1880 ¹ году в семье железнодорожного служащего: отец мой был начальник станции Рыбинск ²-товарная, а в конце жизни в 1903 г[оду] – ревизор движения Москово-Виндаво ³-Рыбинской дороги. Окончила Рыбинскую [Марчивскую] гимназию и, хотя с детства имела склонность к рисованию, но по семейным обстоятельствам художественное образование получила поздно, уходя на время из школы и опять туда возвращаясь. Окончила Киевское художественное училище в 1907 г[оду].

1908–1910 г[оды]. Киевский музей ⁴ с исключительно богатыми декоративными коллекциями по народному искусству так

меня увлек, что я, в то время начинающий живописец, сильно полюбила декоративное искусство и совершенно ушла в изучение украинского народного искусства и его старинных образцов, много зарисовывала в музее, ризницах и частных коллекциях и стала работать по декоративной композиции. Сделанные мною в то время зарисовки с тканей и вышивок XVIII столетия ризниц Софийского собора и Лавры ⁵ обратили на себя внимание историка искусства профессора Адриана Викторовича Прахова ⁶ и художника Михаила Васильевича Нестерова ⁷, членов Киевского кустарного общества, и это общество дало мне заказ на зарисовки для вышивок и композиции,

а вслед за ним это сделало и Полтавское губернское земство, присоединив к этому еще и заказы на старинные ковры. Я в то время рисовала много, зарисовывая не только старину, но и современные крестьянские пряники, рушники и писанки очень звонкой веселой окраски.

1910–1913 г[оды]. В половине октября 1910 г[ода] я была приглашена для организации и художественного руководства кустарным пунктом по вышивке и ковроткачеству в село Скопцы Полтавской губернии Переяславского уезда (ныне Киевской обл[асти])⁸ А. В. Семиградской⁹, другом уже отбывшего свой срок шлиссельбуржца Иванова¹⁰, строившей в то время в селе Скопцы высшее начальное училище и народный дом, навлекая на себя недовольство соседей и угрозы губернатора, особенно поручительством за поднадзорных политических, которым оказывала гостеприимство. Будучи членом нелегальной тогда организации Красного Креста помощи политическим¹¹, она была всегда в хлопотах по организации передач в тюрьмы и в постоянных разъездах. Кустарное дело, живя сама в Киеве, она всецело доверила мне.

В небольшом одноэтажном старом доме в кабинете разместилась подготовительная школа к высшему начальному еще строившемуся училищу, в столовой – раздаточный вышивальский пункт, в зале – ковроткацкая мастерская, в кухне – красильня. Так как кустарное дело бесконтрольно было доверено мне, я ушла в него с головой, работая часто и по ночам над рисунками и подготавливая работы для раздачи вышивальщицам, т[ак] к[ак] потребность в этих работах среди населения росла, а отпускать приходящих без работы не хотелось. Ковровое дело, кроме подготовки всех шерстей, требовало для каждого ковра шаблоны в размере самого ковра – это тоже брало время, а днем его не хватало, т[ак] к[ак] приходилось работать с ковроткачихами и вышивальщицами, которых еще надо было обучать. Декоративной вышивки в Скопцах до того времени не делали, вышивали только рубахи¹², а ковры относились к преданиям старины. Тем не

менее, в той и другой отрасли работы на третий год существования пункта стали выделяться талантливые люди из молодежи. Среди вышивальщиц хорошо чувствовала цвет и сочно укладывала шов декоративного шитья пятнадцатилетняя Ганна Собачко¹³ (ныне мастер народного искусства и член МОССХ), заявившая вскоре о себе декоративными композициями на бумаге, а среди ковроткачих четырнадцатилетняя Наталия Вовк¹⁴ (ныне мастер народного искусства, бригадир всех крупных современных гобеленов Украины и исполнительница в них лиц) уже тогда прекрасно осваивала технику ковроткачества, а при крашении и подборе шерстей тонко чувствовала цвет, обнаруживая талант колориста. И среди рядовых, казалось, вышивальщиц обнаруживались также талантливые люди: некоторые рисовали рушники для украшения комнат на бумаге. Я стала их покупать.

1913–1915 г[оды]. В 1913 г[оду] в марте м[еся]це в Петрограде открылась 2-ая Всероссийская кустарная выставка, на которой были выставлены работы кустарного пункта, руководимого мною. По желанию А. В. Семиградской он был назван «кустарный пункт Семиградской и Прибыльской». Дело было награждено большой серебряной медалью, а я как художник получила после выставки личный экземпляр книги «Русское народное искусство на 2-ой Всероссийской выставке в Петрограде в 1913 году» издания Главного управления земледелия и землеустройства, где в числе других иллюстраций были помещены и вышивки с[ела] Скопцы.

В том же 1913 году осенью в Киеве на Сельскохозяйственной выставке¹⁵ пункт наш был выставлен обширнее. Ковровое и вышивальное дело в Скопцах получило большую золотую медаль.

В 1914 году декоративные изделия села Скопцы были демонстрированы на 2-х выставках за границей. Одну в Берлине устраивало Министерство земледелия и землеустройства, другая, по инициативе Я. А. Тугендхольда¹⁶, представляла собой отдел русского народного искусства при осенней выставке в Париже (Осеннем салоне)¹⁷. В связи с выставкой и участием в ней на-

APXIB

шими экспонатами я пробыла некоторое время в Париже. Там мне удалось увидеть декоративное искусство, выставленное в Осеннем салоне, и встретиться с художниками, работавшими над тканями, [такими] как Дюфи¹⁸ и Дюфрен¹⁹. В то время Дюфи изучал старые французские гравюры, и из них крупные примитивные цветы, напоминавшие наши лубочные картинки, давали ему пищу для крупных композиций. Был открыт магазин декоративных набивных тканей «Мартин»²⁰, в котором участвовали крупные художественные имена, в том числе и Дюфи. Народное искусство в виде лубка и свежие детские рисунки являлись наиболее интересными из композиций. Я вспомнила о своей маленькой коллекции крестьянских рисунков и показала их Дюфи. Он был в восторге и сказал, что я правильно делаю, собирая этот свежий материал, который еще заявит о себе.

По возвращении из Парижа мне не захотелось делать вышивки исключительно под влиянием старины, которая дает блеклость, нажитую временем. Свежий крестьянский рисунок и писанка толкали к яркости и движению. Но оказалось, что за это еще нужно бороться. Ни Киевское кустарное общество, имеющее выставку-магазин в Киеве, ни Полтавское губернское земство в лице постоянной выставки при кустарном складе в Полтаве не привыкли к яркости, любители старины привыкли к блеклым тонам, яркость казалась грубой, крестьянский рисунок не нравился. Видимо, нужно было его соответственно показать, чтобы он не терял, а выигрывал рядом с излюбленными рисунками с парчи и с церковных и панских вышивок. В новых своих композициях я решила базироваться более на современном крестьянском материале, рушнике, писанке, а не на 18-м столетии, и кроме этого привлекать к делу композиции самих вышивальщиц.

Н[а] взгляд[е] о пр[ивлеч]ении крестьян мы сошлись с художницей Н. М. Давыдовой²¹, руководившей кустарным делом в с[еле] Вербовка около м[естечка] Каменка²², гнезда декабриста Давыдова²³ и партизана Давыдова²⁴. У Давыдовой стала собираться прекрасная коллекция кре-

стьянских рисунков. К композиции для вышивок она привлекла, кроме того, многих в то время левых художников, [таких] как Любовь Попову²⁵, Экстер²⁶, Ольгу Розанову²⁷, Якулова²⁸. Искали цвет и динамику.

К 1915 году скапливается материал для выставки. И эта выставка осуществилась в Москве в декабре 1915 и январе 1916, в ноябре 1917 года в галерее Лемерсье под названием «Выставка современного декоративного искусства»²⁹, где были выставлены яркие вышивки Вербовки, вышивки и ковры скопецких мастерских, уже все это не в качестве копий со старины. Тогда же впервые были выставлены крестьянские рисунки и вышивки по ним. Особенно выделялись рисунки крестьянина Евмения Пшеченко³⁰ из с[ела] Вербовка. Выставка вызвала много отзывов в периодической печати, особенно детальный разбор посвятил ей критик Я. А. Тугендхольд в «Русских ведомостях», где он отмечал значение участия крестьян-художников и серьезность моей работы по изучению народного искусства в применении его в промышленности. Осенью 1917 г[ода] выстав[авка] в гал[ерее] Лемерсье («Вербовка»)³¹.

В то время шла и углубилась империалистическая война. В первый год она еще мало отозвалась на кустарных промыслах, а во второй год раздаточные пункты земств стали переходить на белье для фронта, к тому же на рынке обнаружился недостаток шелка, мишуры и других материалов. Наш пункт тоже не мог работать интенсивно.

Примітки

* Розшифровки цієї та решти аббревіатур, поданих в тексті:

Всекопромсоюз – Всероссийский кооперативно-промышленный союз

Вукопромкредитсоюз – Всеукраинский кооперативно-промышленный кредитный союз

Вукопромсовет – Всеукраинский кооперативно-промышленный совет

ВУЦИК – Всеукраинский Центральный исполнительный комитет

ГАХН – Государственная академия художественных наук

ИХП – Институт художественной промышленности

ККЭ – Коверкустэкспорт – Коверный кустарный экспорт (объединение)

ЕВГЕНИЯ ПРИБЫЛЬСКАЯ. ЖИЗНЕОПИСАНИЕ

КОГИЗ – Калужское областное государственное издательство

Кустпром – кустарная промышленность

Кустэкспорт – Кустарный экспорт (организация)

Мосбелье – Московское белье (трест)

Московшвей – Московский швейный (трест)

МОССХ – Московское отделение Союза советских художников

Наркомвнешторг – Народный комиссариат внешней торговли

Промкооперация – промысловая кооперация

РСФСР – Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика

Собес – социальное обеспечение (органы)

Совнархоз – Совет народного хозяйства.

Торгпредство – торговое представительство

Укрхудожсоюз – Украинский художественный союз

ЦБ МОССХ – Центральное бюро Московского отделения Союза советских художников

ЦН, ЦНОПС – Центральная научно-показательная станция (Кустарный музей) Всероссийского кооперативно-промыслового союза

Экспортлен – Экспортный лен (объединение)

Экспортнабивткань – Экспортная набивная ткань (объединение)

Экспорттекстиль – Экспортный текстиль (объединение).

¹ В інших джерелах подаються різні дати народження Є. Прибыльської: 1877 (за ст. ст.) / 1878 (за нов. ст.) [17, с. 475], 1877 [1, с. 306], 1878 [23, с. 6], 1886 (за ст. ст.) / 1887 (за нов. ст.) [13, с. 77; 25, с. 33 та ін.], 1886 [23, с. 319 та ін.]. З огляду на те, що, як пише Прибыльська, вона закінчила гімназію, а художню освіту отримала пізно (1907), це аж ніяк не могли бути 1886–1887 роки.

² Нині – м. Рибінськ Ярославської обл. (РФ).

³ Віндава – офіційна назва м. Вентспілс (Латвія) до 1917 року.

⁴ Ідеться про Київський художньо-промисловий і науковий музей імені государя імператора Миколи Олександровича, заснований 1899 року (назва від 1904 р.). У побутовому скороченні – Київський музей імператора Миколи II.

⁵ Ідеться про Свято-Успенську Києво-Печерську лавру – православний монастир, заснований 1051 року. На початку ХХ ст. являв собою комплекс церковних, житлових і господарських споруд різного призначення. Про який саме лаврський храм (храми) йдеться у тексті, встановити не вдалося.

⁶ Прахов Адриан Вікторович (1846–1916) – мистецтвознавець, археолог, художник, реставратор. Закінчив Санкт-Петербурзький університет (1867 р., історико-філологічний факультет), упродовж 1867–1873 років вивчав історичні та художні пам'ятки за кордоном (Німеччина, Франція, Велика Британія, Італія, Австрія). У 1873–1887 роках викладав у Санкт-Петербурзькому університеті, а від 1875 року – ще в Імператорській академії мистецтв (від 1880 р. – професор). Упродовж 1885–1897 років

мешкав у Києві, керував будівництвом і внутрішніми опоряджувальними роботами Свято-Володимирського собору (1884–1896), викладав у Київському університеті (1887–1897). У 1897 році повернувся до Санкт-Петербурга, пізніше неодноразово приїздив в Україну.

⁷ Нестеров Михайло Васильович (1862–1942) – художник (станковий і монументальний живопис). Закінчив Московське училище живопису, скульптури й зодчества (1886 р.; у 1881 р. навчався в Імператорській академії мистецтв). Упродовж 1890–1895 та 1900–1910 років жив і працював (здебільшого) у Києві, у 1890-х роках брав участь у створенні розписів Свято-Володимирського собору. У 1910 році повернувся до Москви.

⁸ Нині – с. Веселинівка Баришівського р-ну Київської обл.

⁹ Семиградова Анастасія Василівна (у дівоцтві Авсеєнко, 1879–1932) – громадський діяч, меценат, організатор кустарного художнього промислу (текстиль) у с. Скопці Переяславського пов. Полтавської губ. (1910), де володіла маєтком. Закінчила Київський інститут шляхетних панянок (1896). Мешкала в Києві, Скопцях, Москві (від 1917 р. – постійно).

¹⁰ Іванов Василь Григорійович (1857–?) – революційний діяч, член організації «Народна воля». У 1884 році був звинувачений у підготовці державного замаху на життя імператора Олександра II. Засуджений за «процесом 14-и» до довічної каторги. Упродовж 1884–1904 років був ув'язнений у тюрмі Шліссельбурзької фортеці.

¹¹ Червоний Хрест політичний – загальна назва нелегальних у Російській імперії організацій. У тексті йдеться про один із напрямів – Товариство допомоги політичним засланим і ув'язненим, що під різними назвами існувало від середини 1880-х до 1917 року.

¹² Ідеться про українські народні сорочки.

¹³ Собачко Ганна Феодосіївна (у шлюбі Собачко-Шостак, 1895–1965) – художник (декоративне мистецтво – малювання, текстиль). Майстер народного мистецтва УРСР (1936). До художньої творчості прилучилася в кустарному осередку с. Скопці Переяславського пов. Полтавської губ. (у Є. Прибыльської), де жила і працювала. У 1932 році переїхала в Росію, жила і працювала в с. Черкізове Пушкінського р-ну Московської обл. в артілі «Експортнабивткань» (від 1949 р. – промислова артіль «Набивткань», від 1960 р. – державне підприємство Тарасівська фабрика «Набивткань»).

На невідповідність віку майстрині, зазначеному в тексті (1895) і поданому в офіційних джерелах (1883), першим звернув увагу С. Білокінь [2].

¹⁴ Вовк Наталя Юхимівна (1896–1970) – художник (декоративне мистецтво – текстиль). Майстер народного мистецтва УРСР (1936). До художньої творчості прилучилася в кустарному осередку с. Скопці Переяславського пов. Полтавської губ. (у Є. Прибыльської), де жила і працювала. Від 1935 року мешкала в Києві. Навчалася й працювала в Центральних експериментальних майстернях і Школі майстрів декоративно-прикладного мистецтва при Київському

APXIB

державному музеї українського мистецтва (1935–1937), реорганізованих у Київське республіканське художньо-промислове училище (1938), а згодом у Київське училище прикладного мистецтва (1949), де й викладала до 1957 року.

¹⁵ Ідеться про Всеросійську промислову та сільськогосподарську виставку, що відбулася восени 1913 року в Києві.

¹⁶ Тугендхольд Яків Олександрович (1882–1928) – художній критик, мистецтвознавець. По закінченні гімназії (1901) вступив до Московського університету (історико-філологічне відділення) і водночас – до Московського училища живопису, скульптури й зодчества. У лютому 1902 року був заарештований на нелегальній студентській сходці, після звільнення наприкінці того ж року подався до Мюнхена, де вступив до університету (юридичний факультет). Студював мистецтво в художніх школах Вайнхольта, Хофмана й Бронхофа, у майстерні А. Явленського (1905). Від 1905 року мешкав у Парижі, навчався живопису й літографії в Академії П. Рансона та майстерні А. Стейнлена. Від 1908 року почав публікуватися як художній критик та мистецтвознавець. Улітку 1913 року повернувся до Москви, невдовзі (за дорученням С. Щукіна) виїхав до Німеччини й Франції, звідки повернувся на початку Першої світової війни. У 1916 році працював літературним співробітником київського відділення Всеросійського земського союзу, з 1917 року – інструктором відділу зі справ музеїв та охорони пам'яток Народного комісаріату просвіти, з 1919 року – завідувачем відділу мистецтв у Криму. Від 1922 року мешкав у Москві, працював завідувачем художніх відділів періодичних видань (1922 р. – «Известия», «Красная нива», 1928 р. – «Правда»), завідувачем відділу образотворчих мистецтв Головного управління політичної просвіти (з 1923 р.), науковим секретарем і головою секції образотворчого мистецтва Народного комісаріату просвіти РРФСР (з 1926 р.). Водночас був співробітником Державної академії художніх наук (з 1927 р. – дійсний член).

¹⁷ Уперше на Осінньому салоні твори російського народного мистецтва (з колекції М. Тєнішевої) було експоновано 1906 року в складі Виставки російського мистецтва, організованої С. Дягілєвим.

¹⁸ Дюфі Рауль (1877–1953) – французький художник (живопис, графіка, декоративне мистецтво – текстиль, кераміка; театр). Студював образотворче мистецтво на курсах живопису Ш. Луйє при Художній академії у Гаврі (1891), в ательє Л. Бонна при Школі красних мистецтв у Парижі (з 1892 р.). Від 1911 року працював на замовлення французького модельєра й декоратора П. Пуаре (ескізи метражних тканин і окремих текстильних виробів, графіка), від 1912 року – італійського текстильного фабриканта Б'янкіні (фірма Б'янкіні і Фер'є, шовкоткацька фабрика в Ліоні).

¹⁹ Дюфрен Шарль (відомий також як Дюфрен Моріс, 1876–1936) – французький художник (живопис, графіка, декоративне мистецтво – текстиль). Навчався гравіруванню, а потім медальєрній справі у Ф. Понкарма. Упродовж 1910–1912 років мешкав в Алжирі, де почав займатися живописом. У 1913 році

повернувся до Франції, де створював проекти тканин для шовкоткальні «Прель» і ескізи килимів для фабрики в Обюссоні.

²⁰ Ідеться про магазин французького модельєра й декоратора П. Пуаре. У 1911 році він заснував дизайнерське підприємство (компанію) «Мартін» («Мартіна», назва на честь доньки). Вона складалася з експериментальної художньої школи для дівчат із робітничого середовища (викладач М. Г. Серуз'є), майстерні (ательє) та торгового дому (магазину). Пуаре купував найкращі взірці дитячої «безпосередньої» творчості та віддавав на опрацювання в ательє. Разом із цими мотивами художники використовували й власні розробки. Після втілення у матеріалі, готові вироби продавали в торговому домі. На початковому етапі ательє продукувало тільки текстиль і шпалери (що й зафіксувала Прибильська), пізніше значно розширило асортимент.

²¹ Давидова Наталя Михайлівна (у дівоцтві Гудим-Левкович, 1875–1933) – художник (декоративне мистецтво – текстиль, розпис, ляльки), організатор кустарного художнього промислу (текстиль) у с. Вербівка Чигиринського пов. Київської губ. (1912), колекціонер, член Київського кустарного товариства. Закінчила Київське художнє училище (1907). Жила і працювала в Києві, Вербівці, Москві, від 1921 року – за кордоном (Берліні, Парижі).

²² Нині – с. Вербівка Кам'янського р-ну Черкаської обл.

²³ Давидов Василь Львович (1792–1855) – полковник у відставці, учасник Вітчизняної війни 1812 року і зарубіжних походів. Декабрист, член Південного товариства (1821–1825), один із директорів Кам'янської управи. У 1826 році засуджений до довічної каторги.

²⁴ Давидов Денис Васильович (1784–1839) – генерал-лейтенант, герой Вітчизняної війни 1812 року (командир гусарського полку і партизанського загону). Поет, військовий теоретик.

²⁵ Попова Любов Сергіївна (у шлюбі Едінг-Попова, 1889–1924) – художник (живопис, графіка, декоративне мистецтво – текстиль; театр). Закінчила московську гімназію Арсенєва (1906), навчалася на педагогічних курсах А. Алфьорової (філологічне відділення). Образотворче мистецтво студювала в Москві (студія С. Жуковського, 1907 р.; Школа рисування та живопису К. Юона та І. Дудіна, 1908–1909 рр.; студія «Башта», від 1912 р.) і Парижі (Академія «Ла Палетт», 1912–1913 рр.). Жила й працювала здебільшого в Москві (у 1918–1919 рр. – у Ростові-на-Дону).

²⁶ Екстер Олександра Олександрівна (у дівоцтві Григорович, 1882–1949 рр.) – художник (живопис, графіка, декоративне мистецтво – текстиль, кераміка, ляльки; театр, кіно). Закінчила Київську гімназію св. Ольги (1899). Навчалась у Київському художньому училищі (1901–1903, 1907–1908), студювала мистецтво в паризькій Академії Гранд Шом'єр (1907). Жила і працювала в Києві, Одесі, Москві, Санкт-Петербурзі, Парижі (з 1905 р. – періодично, з 1924 р. – постійно).

²⁷ Розанова Ольга Володимирівна (1886–1918) – художник (живопис, графіка, декоративне мистецтво –

ЕВГЕНИЯ ПРИБЫЛЬСКАЯ. ЖИЗНЕОПИСАНИЕ



Анастасія Семиградова. 1910-і рр.



Євгенія Прибильська. 1910-і рр.



У маєтку А. Семиградової. Сидять (зліва направо): Є. Семиградова, А. Семиградова, Є. Прибильська, О. Прибильська; стоять (зліва направо): невідома, Ф. Леонтович, А. Новикова. 1910-і рр. с. Скопці Полтавської губ.

APXIB



Ганна Собачко-Шостак
(ліворуч) і Параска
Власенко. 1920-і рр.



Наталя Вовк. 1930-і рр.



Яків Тугендхольд. 1920-і рр.

ЕВГЕНИЯ ПРИБЫЛЬСКАЯ. ЖИЗНЕОПИСАНИЕ



Рауль Дюфи. 1910-і рр.



Шарль Дюфрен. 1930-і рр.



Олександра Екстер на виставці
«Магазин». Москва. 1916 р.



Наталя Давидова. 1910-і рр.

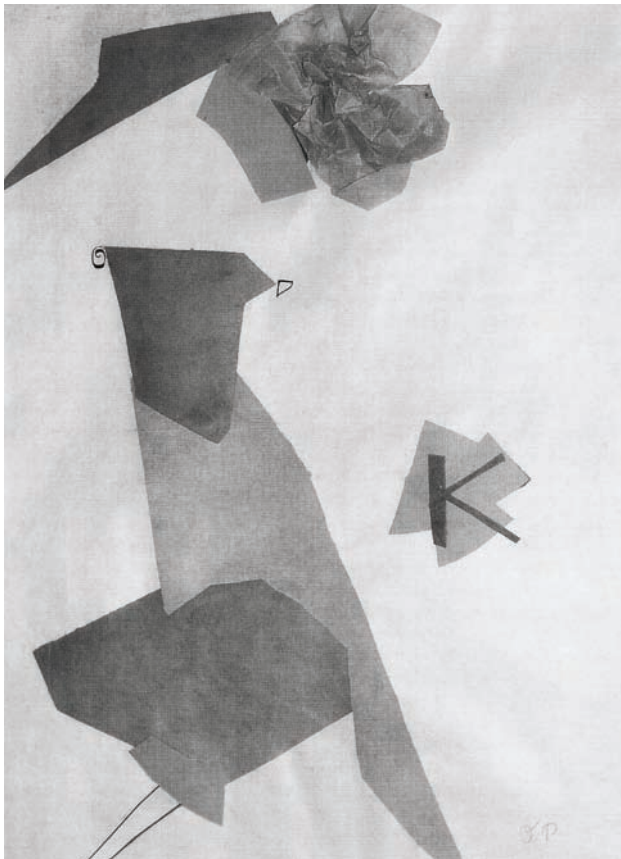
APXIB



О. Розанова. Автопортрет.
Папір, сангіна. 1917 р.
Приватна збірка



Любов Попова в майстерні.
Москва. 1919 р.



В. Степанова. О. Розанова танцює.
1918–1919 рр. Папір, аплікація.
Приватна збірка



О. Розанова. Колаж. 1917–1918 рр.
Папір, аплікація, туш. Приватна збірка

ЕВГЕНИЯ ПРИБЫЛЬСКАЯ. ЖИЗНЕОПИСАНИЕ

текстиль), поетеса. Закінчила гімназію у Володимирі-на-Клязьмі (1904). Образотворче мистецтво студіювала в Москві (Школа рисування та живопису К. Юона та І. Дудіна, Училище живопису та скульптури О. Большакова, Строгановське центральне художньо-промислове училище, 1904–1910 рр.) і Санкт-Петербурзі (художня школа Є. Званцевої, з 1911 р.). Жила і працювала здебільшого в Москві (у 1911–1914 рр. у Санкт-Петербурзі). У 1918 році стала членом відділу образотворчого мистецтва Народного комісаріату просвіти і керувала (разом з О. Родченком) його художньо-промисловим підвідділом.

²⁸ Якулов Георгій Богданович (вірменською – Якулян Геворг, 1884–1928) – художник (живопис, графіка, декоративне мистецтво – текстиль; театр). Від 1893 року мешкав у Москві, навчався в Лазаревському інституті східних мов. Образотворче мистецтво студіював у Школі рисування та живопису К. Юона та І. Дудіна (1901) і Московському училищі живопису, скульптури й зодчества (1901–1903). Служив в

армії, брав участь у російсько-японській війні. Після поранення під Харбіном повернувся до Москви і 1905 року розпочав мистецьку діяльність. Жив і працював здебільшого в Москві, періодично – в Парижі, останні роки життя – в Єревані.

²⁹ Неточність автора. Упродовж 1915–1917 років у Москві відбулися три значні виставки декоративного мистецтва: виставка сучасного декоративного мистецтва (листопад 1915 р., Галерея Лемерсьє), виставка художньої індустрії (кінець грудня 1915 – січень 1916 рр., Галерея Лемерсьє), друга виставка декоративного мистецтва (грудень 1917 р., Салон Михайлової). Твори народних майстрів було експоновано на першій і третій.

³⁰ Пшеченко Євмен (1880–1933) – художник (декоративне мистецтво – малювання, текстиль, ляльки). До художньої творчості прилучився в кустарному осередку с. Вербівка Чигиринського пов. Київської губ., де жив і працював.

³¹ Неточність автора. Див. примітку № 29.

Підготовка до друку, коментарі та підбір ілюстрацій Ю. Смолій

SUMMARY

Yevheniia Ivanivna Prybylska (1880? – 1948) was a painter, art critic and collector – quite known figure in the history of Ukrainian art. Her artistic gift, pedagogic abilities and organizing skills had left an appreciable mark in several creative branches. Prybylska worked in 1910s–1940s; therefore she had not been passed over the wars, famishments and repressions of the Soviet totalitarian epoch. Nevertheless, unlike the vast majority of her generation, she did not emigrate and proceeded the cause chosen in youth.

Ye. Prybylska can not be unreservedly attributed to the avant-garde masters, although she was acquainted with many of them and participated in common projects and exhibitions. The sources of the artist's creative work should be looked for rather in the art of the Modern epoch, the Baroque embroidery and carpet weaving with folk art (mostly Ukrainian one) than in theoretical constructs of latest trends of that time. She perceived folk art not only as a source of inspirations but also as a certain system, she had to assist the development of which as a painter, organizer and popularizer.

The Ukrainian art criticism considers predominantly the first, *Ukrainian*, period of the artist's creative activity. Practically every publication contains the quotations and references to her *Biography*. The comparison of the published materials has detected certain dissimilarities. The first complete publication of the original of the document is accompanied with the necessary annotations (commentaries) that permit not only to specify the facts but also considerably broaden the conception about the activities of Prybylska as well as the times when she had to work.

Keywords: Yevheniia Prybylska, Natalia Davydova, Olha Rozanova, Tetiana Karavasyliieva, Skoptsi, Verbivka, Reshetylivka, folk art, homemade points, domestic craft industry, artistic industry, embroidery, carpet weaving, painter's biography.

Продовження в «Студіях мистецтвознавчих», 2015, чис. 2 (50)

Некрологи, спогади *Obituaries, Remembrances*



СЛОВО ПРО ВАЛЕНТИНУ РУБАН (30.06.1940 – 05.12.2014)

Сплинув земний час Валентини Рубан – людини високої духовності, людяності та моральної чистоти, видатного українського вченого, педагога, патріота України.

Народилася Валентина Василівна 30 червня 1940 року в с. Хлібодарівка Волноваського району Донецької області. Упродовж 1947–1957 років навчалася в середній школі селища Донське, а після її закінчення, продовжуючи династичну традицію, пішла працювати в Рудоуправління Донського хіміко-металургійного заводу, де служив її батько.

За скупими рядками біографічної довідки стоять дитинство та молоді роки, які

для кожного стають періодом формування внутрішнього стрижня особистості, окреслення життєвого кредо. Валентина була старшою з трьох дітей Євдокії та Василя Рубанів. Українська інтелігентна родина дала своїм дітям не тільки теплий, наповнений любов'ю отчий дім, але й потужний заряд щирості у ставленні один до одного, до людей, визначила моральні орієнтири та цінності. Усе життя Валентина Василівна зберігала приязнь до донецьких степів, до своєї малої батьківщини, опікувалася родинним гніздом, підтримувала контакти із земляками. Події на Донбасі 2014 року краями їй серце...

СЛОВО ПРО ВАЛЕНТИНУ РУБАН

З дитинства Валентина Василівна тонко сприймала красу. Захоплення малюванням прищепив їй батько, який, хоч і працював бухгалтером, однак любляв малювати і свій потяг до прекрасного передав доньці, навчивши писати краєвиди олією. Вона розповідала, що змальовані в дитинстві та юності пейзажі пам'ятала завжди. Доля так розпорядилася, що Валентина Василівна стала не художником, а мистецтвознавцем, проте всі, хто її знав, пам'ятають як «пронизливо» вона сприймала натуру, точно вгадувала задум художника, уміла зазирнути в глибину творчого процесу та побачити сутність твору. Такі риси характеру, як затятість, рішучість, художня обдарованість і прагнення малювати, спонукали її отримати художню освіту. І вона поїхала до Києва. Тітка, двоюрідна сестра батька, Надія Сергіївна та її чоловік Олександр Денисович Обжоріни, що мешкали на околиці Києва у Святошині, допомогли дівчині зорієнтуватись у великому (чужому для неї) місті та привели до приймальної комісії Київського художнього інституту. У 1959 році Валентина Василівна стала студенткою. Того року якраз було відкрито набір на факультет історії та теорії мистецтва та відповідну наукову кафедру. Отже, у дев'ятнадцять років вона вперше ступила на шлях мистецтвознавчої науки. Ректором тоді був О. Пащенко, фахові дисципліни викладали П. Говдя, Л. Сак, Л. Владич, В. Денисов, А. Шпаков, Д. Колесникова та М. Мулкіджанян. Проте головним учителем у її житті став П. Білецький (1922–1998) – український мистецтвознавець та художник. Валентину Василівну називали чи не найталановитішою його ученицею. Він зумів прищепити їй не тільки любов та повагу до професії, але й підказав основне русло наукових досліджень. Саме за його підтримки вона пов'язала своє життя з вивченням українського портретного живопису. До самої смерті Платона Олександровича вдячна учениця турбувалася про свого учителя.

У 1964 році Валентина Василівна захистила дипломну роботу, присвячену творчості Федора Кричевського. Слід зауважити, що Інститут вона закінчила із червоним

дипломом. У 1964–1977 роках викладала на творчих факультетах вишу, який сама щойно закінчила, – читала курси російсько-го та радянського мистецтва.

Ще в 1963 році, навчаючись на останньому курсі Інституту, вона влаштувалася на роботу у видавництво «Радянська школа» (нині – «Освіта»). Працювала редактором художньої редакції, згодом – старшим редактором редакції естетичного виховання (1963–1974). У 1960-х роках це видавництво було в Україні чи не найбільшим. Національний дух українства міцно вкоринився в тих стінах. Навіть на зламі хрущовської «відлиги» «Радянська школа» залучала до співпраці патріотично налаштованих людей, відомих педагогів, літераторів, художників, істориків, мистецтвознавців. У колективі співробітників виявилися найкращі людські риси характеру Валентини Василівни, відбулося окреслення її життєвого кредо та усвідомлення свого образу. Вона викликала повагу фаховістю, широтою ерудиції, умінням спілкуватися, уродженим почуттям гармонії внутрішнього світу. Її щира вдача, як магніт, притягувала людей. Валентина Василівна завжди була в центрі громадського життя. Посада редактора в ті часи передбачала надзвичайну міру відповідальності. Художня обдарованість, хист писати, обшири фахових зацікавлень проступають у перших її редакторських працях (підручник з малювання, над яким вона мудрувала з художниками Л. Стебловською та Е. Ревенко), у відредагованих нею методичних розробках для вчителів з естетичного виховання дітей, у підготовці до видання книжок – Ю. Асеева «Подорож в античний світ» (1970) та П. Білецького «Мова образотворчих мистецтв» (1973).

Особливе значення для фахового зростання Валентини Василівни мало написання власних праць. Упродовж одинадцяти років роботи у видавництві побачило світ близько двадцяти її робіт. Серед них – «Як розуміти твори живопису», «Живопис у школі», «Живописний твір на уроках літератури». У ті роки були підготовлені праці про творчість сучасних художників – М. Попова, В. Шаталіна, В. Задорожного, В. Кулеби-Барінової. За жанром то були альбоми,

НЕКРОЛОГИ, СПОГАДИ

каталоги виставок, статті. Праці публікувалися в провідних періодичних виданнях, зокрема в журналах «Образотворче мистецтво», «Українське мистецтвознавство» та «Радуга». Каталоги й альбоми виходили друком у видавництві «Мистецтво». Сам факт співпраці із цим видавництвом є певною оцінкою професіоналізму автора.

Реалізуючи закладену ще інститутськими педагогами програму вдосконалення мистецтвознавчої освіти, Валентина Василівна поставила перед собою мету відвідати провідні музеї СРСР та на власні очі побачити програмні мистецькі твори. Тож вона відвідує Москву, Санкт-Петербург, здійснює подорожі до сусідніх радянських республік (екскурсії тоді регулярно організовувала профспілка «Радянської школи»). Під враженням від побаченого було підготовлено тематичні телепередачі – «М. К. Чурльоніс» та «Микола Реріх». На початку 1970-х років В. Рубан остаточно обирає шлях науковця і мріє захистити кандидатську дисертацію.

У 1974 році за результатами заздалегідь складених кандидатських іспитів її зарахували до аспірантури Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР (нині – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (ІМФЕ)). Кандидатську роботу «Український радянський портретний живопис (тенденції розвитку)» підготувала достроково й захистила в 1979 році в Науково-дослідному інституті теорії та історії образотворчих мистецтв Академії мистецтв СРСР у Москві.

У 1977 році Валентина Василівна після закінчення аспірантури була зарахована молодшим науковим співробітником, згодом обіймала посади старшого (1983), провідного (1991) та головного (2000) наукового співробітника відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ. Захист докторської дисертації «Український портретний живопис кінця XVIII – другої третини XIX століття» відбувся 1990 року, так само в Москві.

1987–1997 роки – період її творчої зрілості: 1987 рік – Республіканська премія ім. О. Білецького в галузі літературно-художньої критики; 1994 рік – звання заслуженого діяча мистецтв України; 1997 рік – об-

рання членом-кореспондентом Національної академії мистецтв України. Валентина Василівна була беззаперечним лідером наукового колективу відділу образотворчого мистецтва, хоча формально очолювати відділ ніколи не погоджувалася. Її авторитет базувався на глибоких знаннях, досвіді, а насамперед – на сумлінності в роботі. З-поміж співробітників вона виконувала найбільші обсяги наукових досліджень. Не можна не сказати про те, що Валентина Василівна доброзичливо ставилася до людей, опікувалася аспірантами, багато уваги, сил і часу приділяла вихованню наукової зміни, керувала підготовкою дисертаційних праць, опонувала на захисті кандидатських і докторських дисертацій, працювала в спеціалізованих учених радах, була членом та заступником голови Експертної ради ВАК України.

За цими рядками постає сорок років напруженої щоденної праці, яка була подібна, за висловлюванням самої Валентини Василівни, до «нанизування намиста з образів, вражень, думок, фактів, слів, фраз...». Вона була щасливою людиною, бо насолоджувалася своєю роботою, проте часто страждала від неї, адже завжди відчувала тягар відповідальності за кожне написане слово, тож постійно перебувала в інтелектуальному напруженні. Значення її наукового доробку для розвитку мистецтвознавства сьогодні неможливо переоцінити.

Упродовж академічного періоду виразно окреслюється коло її наукових зацікавлень: історія української культури, історія українського мистецтва, жанр портрета в українському мистецтві; монографічні розвідки про творчість українських художників. Хронологічний діапазон цих досліджень – чотири віки: XVII – початок XXI ст. За кожною з названих тем очевидна прискіплива пошукова робота в музейних фондах та архівах і приватних колекціях. Київ, Львів, Харків, Полтава, Дніпропетровськ, Черкаси, Вінниця, Кам'янець-Подільський, Чернігів, Хмельницький, Чернівці, Лебедин, Суми, Конотоп, а також Санкт-Петербург, Москва, Варшава – це далеко не повний перелік міст, куди виїздила Валентина Василівна впродовж 1980–1990-х років.

СЛОВО ПРО ВАЛЕНТИНУ РУБАН

Співпраця з музеями збагачувала новими враженнями, дозволяла відшукувати дедалі нові матеріали.

Звернення до українського портретного живопису – однієї з провідних тем в історії мистецтвознавства – стало для Валентини Василівни певним рубіконом, подолавши який, вона здобула визнання, ставши на один щабель з такими видатними українськими дослідниками цього жанру, як Д. Щербаківський, Ф. Ернст, М. Гембарович, П. Білецький.

Науковий спадок Валентини Рубан у портретному живопису дивує огромою опрацьованих фактів, широтою осмислення подій і явищ та багатством зібраного ілюстративного матеріалу. Завдячуючи її дослідженням у цій науковій царині, український портрет постав як національне, цілісне та неповторне явище світової культури. Валентина Василівна вивчала український портретний живопис ще зі студентської лави. Крім кандидатської та докторської дисертацій, присвятила йому також монографії («Український радянський портретний живопис» (1977), «Портрет у творчості українських живописців» (1979), «Український портретний живопис першої половини XIX століття» (1984), «Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття» (1986)), написала відповідні розділи до «Історії української культури» (НАНУ, 2001, т. 4, кн. 1) та «Історії українського мистецтва» (ІМФЕ, 2011, т. 3; 2006, т. 4).

У виборі наступної теми, присвяченої життєпису українських художників, висвітленню їхньої творчості крізь призму аналізу людських долі проглядають морально-етичні переконання Валентини Василівни. Вона вважала, що талант художника є даром Небес, а обставини долі не завжди справедливі. Також усвідомлювала, що іноді буває важко пробитися через людську байдужість, несправедливість, подолати соціальні перепони, протистояти режимам політичної цензури. Монографія «Забутые имена: Рассказы об украинских художниках XIX – начала XX века» (1990) повернула з небуття імена талановитих митців. В. Рубан вдалося наповнити русло усвідомлення

української традиції потужним фактажем. У цій книжці лунає ідея самодостатності української нації, заперечується думка периферійності національної культури стосовно європейської та російської традицій. У перші роки здобуття Україною незалежності ця праця дала поштовх до започаткування Державної програми «Повернуті імена», підтриманої урядом України.

Валентина Василівна була пристрасним дослідником історії як українського, так і світового мистецтва і, що особливо варто підкреслити, збирачем – але не артефактів, а виписок з архівних джерел, свідчень про життя і творчість українських художників та відповідного ілюстративного ряду. Її феноменальна пам'ять утримувала енциклопедичні обсяги інформації про художників. Ці матеріали вона поступово вводила до наукового обігу, зокрема публікувала в німецькому виданні «Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank» (Всесвітній лексикон художників всіх часів та народів) (Мюнхен; Лейпциг), з яким вона співпрацювала від середини 1990-х років і дуже пишалася тим, що українські художники, представлені в тому виданні з її ініціативи, стали в один ряд із всесвітньо відомими майстрами. У 2009 році «Криниця» випустила ілюстрований альбом «Художники Києва» довідково-біографічного спрямування з передмовою та текстами статей Валентини Василівни.

Слід відмітити, що творче усвідомлення обраної теми в неї завжди єднало логіку та інтуїцію, а притаманний їй тип мислення був сповнений всеохоплюючої універсальності, водночас спроможності до розщеплення глобальних проблем на складові нижчого порядку. Тому звернення до кожної теми означало, по суті, широту горизонту проблематики та розкриття її за допомогою глибинного опрацювання найрізноманітніших локальних явищ. Історія становлення національної традиції для В. Рубан – це взаємопроникнення виявів різного рівня (закономірностей у розвитку світової культури, українського контексту як в історичній ретроспективі, так і в конкретних життєвих обставинах творчості художника, формування його особистості). В основі такого

НЕКРОЛОГИ, СПОГАДИ

підходу – прискіпливе дослідження найдрібніших деталей (біографії, оточення, секретів ремесла та особливостей художнього мислення). Результатом такого підходу стало напрацювання значної добірки матеріалів, серед яких – публікації, присвячені творчості Т. Шевченка («Шевченко-портретист: До питання живописного стилю», 1983; «К вопросу о стиле портретного творчества Т. Г. Шевченко», 1984), зацікавлення українським іконописом та живописною мініатюрою XVIII–XX ст., художнім життям Києва кінця XVIII – початку XIX ст. та багатьма іншими явищами в історії національної художньої культури. Зібрані матеріали та досвід, набутий при їх опрацюванні, сприяли виробленню панорамності погляду на процеси, що відбувалися в українській культурі, зокрема в образотворчому мистецтві, та закономірно потребували систематизації. Тож наступним етапом наукової роботи Валентини Василівни стало написання узагальнюючих розділів, присвячених історії образотворчого мистецтва, для згаданих уже «Історії української культури» та «Історії українського мистецтва». За першу із цих робіт В. Рубан номінували на Державну премію України в галузі науки і техніки (2014).

Однією з улюблених тем для Валентини Василівни було мистецтво перехідного етапу від XIX до XX ст. Для її розкриття вона постійно збирала матеріали, що їх частково використала в четвертому томі «Історії українського мистецтва». Поступово вибудувалася концепція наукового проекту – серії видань «Мистецькі роди України», де вона мала намір розглянути значення художніх династій у розвитку національної художньої культури, дослідити долі художників та їхню творчість на тлі зламу історичних епох (кінець XIX–XX ст.). Певною мірою ця робота торкалася й теми несправедливо забутих (або вмисно притінених) імен. Цю серію планувалося започаткувати трилогією «Кричевські і українська художня культура XX століття». Розпочала Валентина Василівна з монографії, присвяченій старшому з Кричевських – Василеві. Неоціненну допомогу і підтримку в роботі над монографією надали представники

роду Кричевських, що зберегли сімейні реліквії: документи, фотографії, художні твори своїх предків. Було також зібрано спогади учнів майстра. Це унікальне видання стало результатом спільної титанічної праці Валентини Рубан та Леоніда Андрієвського – знаного українського художника книги, головного редактора видавництва, який створив художню концепцію книжки: підготував макет, що надав виданню яскравої образності та вишуканості, перетворив його у твір книжкового мистецтва.

Ця праця в науковій творчості Валентини Василівни стала чи не найвищим її професійним досягненням, водночас знаком трагічної події в її особистій долі. У присвяті авторка зазначає: «Першим порадиником і, значною мірою, ініціатором, натхненником цієї праці був мій чоловік – Валерій Олександрович Кравченко, який посправжньому любив свою країну, її людей і мистецтво, – і все своє свідоме, так трагічно рано перерване життя присвятив розбудові незалежної України. Він брав найдіяльнішу участь у підборі та формуванні матеріалів із перших років роботи над книгою – у нас не було спонсорів і зайвих коштів на її підготовку. А підготовка була довготривалою і складною: від пошуків творів і виготовлення фото та кольорових слайдів до копіювання архівних та інших джерельних матеріалів – справа копітка і недешева. Але, перейнявшись ідеєю створення своєрідного літопису мистецьких родів України – тієї художньої еліти, доля якої чутливо фокусує драматизм і велич національної культури, ми схилилися перед подвижництвом наших творців і відчували свій обов'язок перед їхньою пам'яттю. Валерія Олександровича не стало, коли текст книги набирался на комп'ютері; він ще встиг прочитати незавершений варіант і сам розкреслив родове дерево Кричевських – його світлий пам'яті я з глибокою любов'ю і довічною вдячністю за щастя жити й працювати разом і поряд із ним присвячую цю працю»^{*}. Валерій

^{*} Рубан-Кравченко В. В. Мистецькі роди України: Кричевські і українська художня культура XX століття. Василь Кричевський / Валентина Рубан-Кравченко. – К. : Криниця, 2004. – С. 19.

СЛОВО ПРО ВАЛЕНТИНУ РУБАН

Олександрович Кравченко (1941–2001) народився в Києві, пройшов трудовий шлях від слюсаря-обмотувальника до першого міністра зовнішньоекономічних зв'язків незалежної України (1992) та радника Президента України (1993–1994). Він був вольовою, цілеспрямованою, високоосвіченою людиною. Ці риси характеру поєднувалися із загостреним відчуттям справедливості, відкритістю, щирістю та душевною щедрістю. Вони познайомилися у 1967 році. Тоді Валерій Олександрович був слухачем Всесоюзної академії зовнішньої торгівлі у Москві, а Валентина Василівна працювала у видавництві. Доля дарувала їм двох синів – Дениса (1968 р. н.) і Олександра (1980 р. н.) та сімейне щастя. Поряд із чоловіком, який був не тільки опорою в житті, але й духовно близькою людиною, підтримував її в усьому, уважно стежив за науковими досягненнями, був першим читачем та критиком праць, Валентина Василівна почувала себе впевненіше, від сімейних турбот вона лише розквітала. Тяжка хвороба Валерія Олександровича та його передчасна смерть (на 61 році життя) вибила у Валентини Василівни опору з під ніг, порушила життєві орієнтири. Вона замкнулася в собі й роками майже не «виходила в люди», не відповідала на докучливі телефонні дзвінки, які не зараджували тузі, а лише краями серце. Щоправда, продовжувала напружено працювати, здебільшого вдома, але зрідка, як вона сама казала, «виповзала» до майстерні. Любила пройтися від Золотих воріт, відчутти дух старого міста, яке стало для неї рідним: у ньо-

му вона прожила понад піввіку. Малесенька кімнатка з передпокоєм на Андріївському узвозі, № 36 була для неї обителлю тиші та розради: серед книг, стелажі, з якими сягали стелі, картин і малюнків, подарованих найближчими друзями (давніми сусідами по майстерні Л. Стебловською, Е. Ревенко, Р. Багаутдіновим), навпроти дверей стояв її робочий стіл з ноутбуком, а поряд глечик з пензлями – алюзія на «шарденівський натюрморт».

Утім, найкращою прикрасою майстерні був краєвид із вікна: Андріївська церква на тлі Небес – певний сакральний простір, як у храмі. За вікном збігали пори року, минали літа, а біль втрати не відпускав, у душі вирувало безперервне голосіння.

На столі – незавершені праці: рукопис «Федір Кричевський» (наступний том трилогії «Кричевські і українська художня культура ХХ століття»); робочі матеріали до монографії про Петра Холодного; нотатки до масштабного багатотомного проекту «П'ять віків українського портрета». Очевидно, що вона пішла з життя несподівано, сповнена творчої енергії, ідей та нових задумів.

Поховали Валентину Василівну поряд з Валерієм Олександровичем у Києві, на Байковому кладовищі (ділянка № 52 а).

Довіку будемо нести у своїх душах світлу пам'ять про цю людину.

Співробітники відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ

Про авторів *Information About Authors*

Ганзенко Лариса Георгіївна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Горбачов Дмитро Омелянович – кандидат мистецтвознавства, професор.

Смолій Юлія Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Соломарська Олена Олександрівна – кандидат філологічних наук, професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Студенець Наталя Василівна – кандидат мистецтвознавства, докторант ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України за спеціальністю «Декоративне і прикладне мистецтво».

Ходак Ірина Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Чегусова Зоя Анатоліївна – науковий співробітник відділу декоративно-прикладного 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).
- 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 4 (48)

Упорядкування і наукове редагування:	<i>Ростислав Забашта</i>
Редактор-координатор:	<i>Олена Щербак</i>
Художнє оформлення і макетування:	<i>Ростислав Забашта, Людмила Настенко</i>
Комп'ютерна верстка:	<i>Людмила Настенко</i>
Літературне редагування і коректура:	<i>Надія Ващенко, Наталя Джумаєва, Олена Піскун, Людмила Тарасенко, Олена Яринчина</i>
Оператори:	<i>Дзвенислава Ганус, Тетяна Журавльова, Ірина Матвєєва, Тетяна Миколайчук</i>

Підписано до друку 25.12.2014. Формат 60 x 84.
Обл.-вид. арк. 12,02. Умов. друк. арк. 7,45

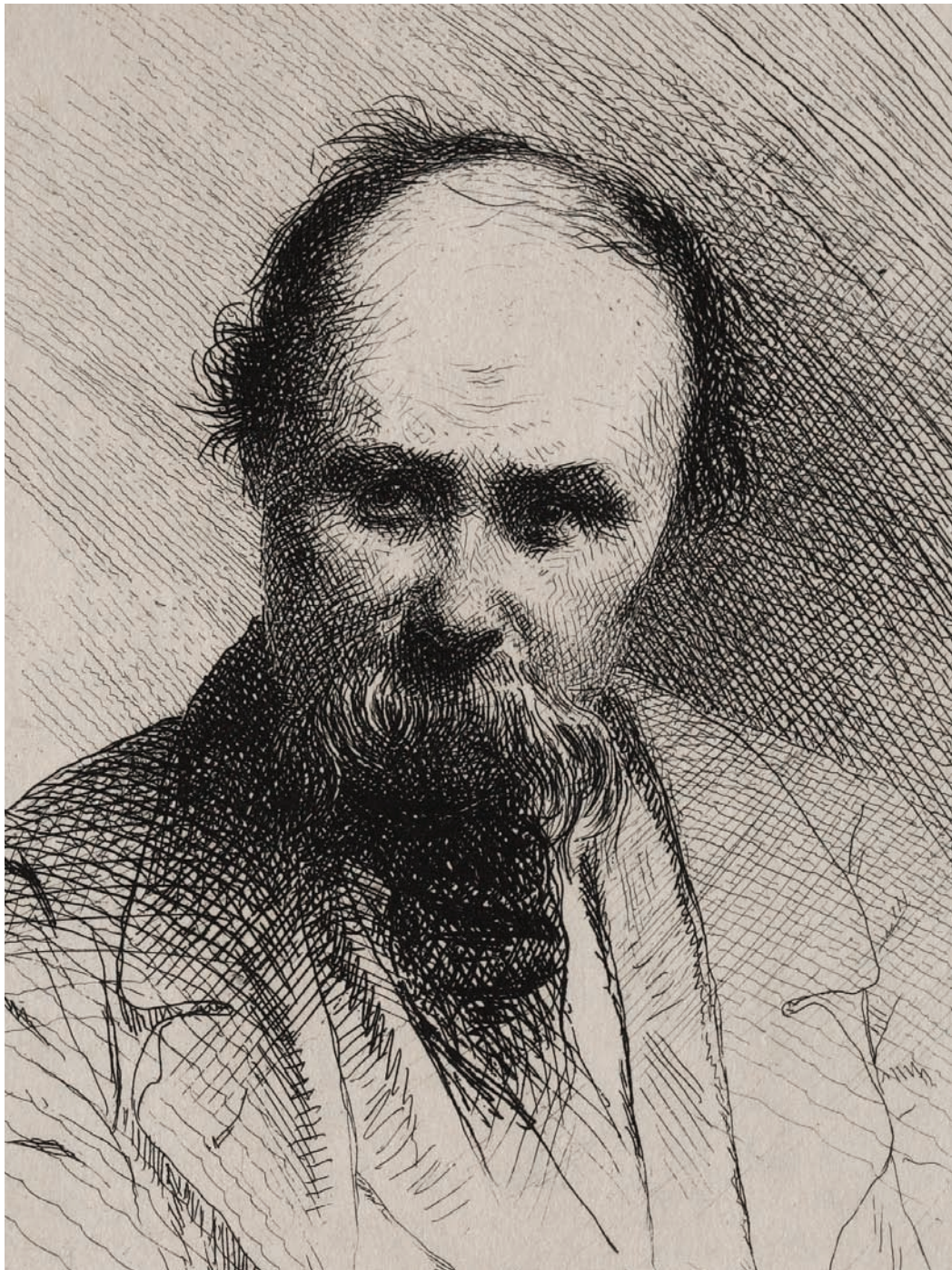
На першій сторінці обкладинки:

Т. Шевченко. Вид на Каратау з долини Апазир. 1851 р. Папір, акварель. Збірка
Національного музею Тараса Шевченка

Журнал зареєстровано Держкомінформом України
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 6784 від 16.12.2002 р.

Адреса редакції: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України
(редакція журналу «Студії мистецтвознавчі»), вул. Грушевського, 4. м. Київ – 01001

Тел. 278-34-54, www.etnolog.kiev.ua
e-mail: etnolog@etnolog.org.ua; imfe@ukr.net



Мевренко
1814 - 2014

◀ *Т. Шевченко*. Автопортрет (фрагмент). 1860. Папір, офорт