



IMQFE

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

---

# RESEARCHES

## of the Fine Arts

Number 4 (52)

Architecture.  
Fine and Decorative Arts

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2015

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

---

# СПУДІЇ

## МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 4 (52)

Архітектура. Образотворче та  
декоративно-вжиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2015

Рік заснування 16.12.2002

Виходить 4 рази на рік

### Редакційна колегія:

Г. А. Скрипник – головний редактор  
Р. В. Забашта – відповідальний секретар  
В. В. Кузик – відповідальний секретар

Н. В. Владимірова	О. С. Найдєн
В. М. Гайдабура	О. М. Немкович
С. Й. Грица	Л. О. Пархоменко
А. П. Калениченко	В. І. Рожок
Т. В. Кара-Васильєва	Т. П. Руда
О. Ю. Клековкін	Г. Г. Стельмащук
Н. М. Корнієнко	Д. В. Степовик
О. А. Лагутенко	В. М. Фоменко
С. Моссаковський	І. М. Юдкін

**Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво.** Чис. 4 (52) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2015. – 126 с.

**ISSN 1728–6875**

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії, методології, історії, сучасного стану вітчизняного та зарубіжного образотворчого, архітектурного мистецтва; публікуються результати досліджень творчості окремих мистців, архівні матеріали, дискусії, спогади про колег, бібліографічні огляди та рецензії.

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

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

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

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

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

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол №9 від 15.12.2015 р.)

Офіційний сайт видання «Студії мистецтвознавчі»  
<http://sm.etnolog.org.ua>

Журнал зареєстровано Держкомінформом України  
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 6784 від 16.12.2002 р.

**ISSN 1728–6875**

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2015

# Зміст

## Contents

---

### КОНТЕКСТ

#### Context

- Yudkin-Ripun Ihor.* Textual Multidimensionality As A Universal Artistic Problem ..... 7

### ІСТОРИЯ

#### History

- Ганзенко Лариса.* **Малюнки на берегах Ізборника Святослава 1073 року. Стратиграфія шарів та атрибуція окремих зображень**  
*Hanzenko Larysa.* Illustrations on Margins of the Sviatoslav's Miscellany of 1073. Stratigraphy of Layers and Attribution of Some Pictures ..... 13
- Забашта Ростислав.* **Житійний жанр в іконографії святого Онуфрія Великого: місцева специфіка та загальні тенденції історичного розвитку**  
*Zabashta Rostyslav.* Hagiographical Genre in Iconography of Saint Onuphrius the Great: Local Specificity and General Trends of Historical Development ..... 26
- Скляренко Галина.* **Мистецтво на сторінках «Нової Генерації»**  
*Skliarenko Halyna.* Art on Pages of Nova Heneratsiya ..... 52
- Ходак Ірина.* **Сергій Гіляров про Григорія Павлуцького: з історії посмертного вшанування науковця**  
*Khodak Iryna.* Serhiy Hiliarov about Hryhoriy Pavlutskyi: From the History of Posthumous Honouring of the Scholar ..... 72
- Гіляров Сергей.* **Памяти Г. Г. Павлуцкого**  
*Hiliarov Serhiy.* In Memory of H. Pavlutskyi ..... 83
- Ламонова Оксана.* **Анатолій Бондарович – ілюстратор дитячої літератури (за матеріалами архіву відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України)**  
*Lamonova Oksana.* Anatoliy Bondarovich as an Illustrator of Children's Literature (After the Archives of the Figurative Arts Department of the M. Rylskyi IASFE) ..... 94

## **АРХІВ**

Archives

- Сторчай Оксана. Сторінки творчої біографії Володимира Менка**  
*Storchay Oksana. Pages of Volodymyr Menk's Creative Biography* . . . . . 100
- Студенець Наталя. Матеріали з історії хатнього настінного розпису в архіві Стефана Таранушенка**  
*Studenets Natalia. The Stefan Taranushchenko Archives' Materials on History of House Mural Painting* . . . . . 109

## **ЮВІЛЕЇ**

Jubilees

- Слово шани колезі та вчителю**  
*A Word of Esteem to the Colleague and Teacher* . . . . . 120

## **ХРОНІКА**

Chronicle

- Вчена рада в пам'ять Валентини Рубан**  
*The Academic Council in Commemoration of Valentyna Ruban* . . . . . 122

## **ПРО АВТОРІВ**

- Information about Authors* . . . . . 124

# Контекст

## Context

УДК 82.09

### TEXTUAL MULTIDIMENSIONALITY AS A UNIVERSAL ARTISTIC PROBLEM

Ihor Yudkin-Ripun

Проблема оповідного багатоголосся, або поліфонії, потребує перегляду у світлі новіших лінгвістичних уявлень та узагальнення як проблема багатовимірності слова. На противагу уявленням про діалог як основи словесної поліфонії джерелом її виступає дейктична (вказівна) система мови (займенники та займенникові предикати). Багатовимірність зумовлена дистанційними відношеннями в тексті, його ієрархією та замкнутістю і виявляється від прислів'я до роману, що засвідчено творами І. Франка. Вона стає спільною основою музики та літератури, реалізуючись в інтерпретації текстів.

**Ключові слова:** дейксис, діалог, гіпербатон, зевгма, прихована поліфонія, мотет, семантичний переріз, мотивація.

Проблема повествовательного многоголосия или полифонии требует пересмотра в свете новейших лингвистических представлений и обобщения как проблема многомерности слова. В противоположность представлениям о диалоге как основе словесной полифонии источником ее выступает дейктическая (указательная) система языка (местоимения и местоименные предикаты). Многомерность обусловлена дистанционными отношениями в тексте, его иерархией и замкнутостью и проявляется от пословицы до романа, что засвидетельствовано творчеством И. Франко. Она становится общей основой музыки и литературы, реализуясь в интерпретации текстов.

**Ключевые слова:** дейксис, диалог, гипербатон, зевгма, скрытая полифония, мотет, семантическое пересечение, мотивация.

The problem of the narrative multipart structure or polyphony must be reconsidered with view of the newest linguistic advancements and generalized as the problem of verbal multidimensionality. In opposite to the concepts of dialogue as the basis of verbal polyphony its sources are seen in the deictic (indicative) system of language (pronouns and pronominal predicates). The verbal multidimensionality is caused with the distanced relations within the textual entity, its hierarchy and closed qualities revealing itself in the broadest space from proverb to novel attested with the works of I. Franko. It becomes the common basis of music and literature and is realized in textual interpretation.

**Keywords:** deixis, dialogue, hyperbaton, zeugma, latent polyphony, motet, semantic intersection, motivation.

The concept of narrative polyphony has been suggested by the famous researcher M. M. Bakhtin in regard to the works of F. M. Dostoyevsky. It was the conjecture on particular dialogical nature of utterances in these works that gave grounds for the analogy between the tissue of novel and the multipart musical score. This statement has aroused also a number of objections. One of them was that it had been the effect of cognitive dissonance in the mentioned works mistakenly taken for counterpoint. Still another objection pointed to the absurdity of the literal meaning of polyphony applied to verbal narration.

Meanwhile it seems more reasonable to criticize the discussed doctrine on the basis

of its exaggerated narrowness rather than its incorrect interpretation. The phenomenon of inner latent dialogue is the inherent part and parcel of the European culture at least since St. Augustine's «Confession». The theatrical device of soliloquy as the division of the author's speech in different «voices» gave rise for the development of the so called falsely (or latently) reported speech (together with the contraposition of the direct speech and the oblique speech) [15]. Besides, together with soliloquy there always existed cento as a kind of composition combined of quotations (not to say of latent quotations at hand both in literature and in colloquial speech). Both soliloquy and cento demonstrate the reduction

## КОНТЕКСТ

of the communicative qualities of dialogue to textual heterogeneity where one always deals with the «voices» of different presupposed persons and with the distribution of authorization among such personified essences. It ensues from here the irrelevance of the category of person for the problem of textual multidimensionality or, as N. Yu. Shvedova has put it, «personalization has little to do with grammar» [10, p. 149].

In this respect authorization of speech as the premise of its distribution among different «voices» is only the outer surface of the fundamental properties of verbal tissue that are not dependent upon personification. It is the nature of verbal sign as such that entails the compression of different potentially personified lines within its borders. V. G. Admoni has suggested the concept of a verbal «chord» analogous to that in music where different lines are intersected, so that there exists «a whole series of different grammatical meanings that build up a superstructure <...> and a whole system of meanings that simultaneously are transported from the speaker to the listener» [1, p. 41]; one can enumerate at least fifteen meanings of the kind in German language. This immanent multidimensionality of verbal speech ensues also from the field structure that presupposes the opposition of center and periphery. As far as this opposition is based upon the «unequal condensation» [1, p. 51] of the features the scale of the comparative completeness of features has been elaborated [9, p. 60]. The existence of such hierarchy presupposes the multivalent meanings of its vehicles, in particular the unevenness and inequality of the semantic load of speech units entail their segregation and combination in different lines within the textual tissue. Each hierarchy entails stratification, and different textual strata engender their proper lines of development within textual tissue. These ideas come back to O. O. Potebnya's concept of verbal inner form as the accumulation of syncretic meanings. Accordingly the concept of the meanings' «amalgam» has been suggested where these compressed meanings are to be separated and developed in text in different lines [3, p. 34]. An amalgamated speech unit can be regarded as a verbal counterpart

to a unison sound in monody ready to be split into a multipart concord.

Meanwhile this too obvious multidimensionality of a separate speech unit or verbal sign can't still account for the behavior of such unit within the textual entity. Together with the mentioned hierarchy one should take into consideration at least two circumstances that determine the multidimensionality. These are first of all the distant relations between the elements of speech necessarily arising within any textual development and entailing the formation of deictic system that provides textual cohesion. Besides, any text is «a closed curve» in the sense of giving a conclusion and a supposed answer to the tasks solved within. All elements of a text are tied due to the reciprocity of mutual references that build up a kind of «loops» or «cycles» of inseparable groups. Hierarchy with its stratification, distance with referential relations and cycles with their reciprocity have the common point of deictic system that unites them. This system makes up referential relations between separate textual units providing thus textual cohesion, and due to this function deictic elements become the intersections of different meanings. While intersecting different motivational lines of a narration these elements unite also different semantic fields and promote generalization of meanings. It entails the existence of a special category of «deictic verbs that coincide with pronouns as to their functions» [11, p. 473]. It is of a special importance that here «the generalization of meaning is just what has been suggested to call the intersection of meanings» because «the meanings signified with deictic verbs do in many cases intersect» [12, p. 587–588] as, for example, the verbs of perception perform also the role of existential verbs (something seen presupposes the idea of existence).

At the same time it is here to warn before overestimating the opportunities that the deictic system gives at one's disposal, because their revelation depends upon the interpretative efforts to be applied for their realization. Multidimensional structure is not immediately given with the verbal data of a text, it must still be inferred as the implication presupposed with these data. This implicit nature of the existence of textual different lines can be de-

## IHOR YUDKIN-RIPUN. TEXTUAL MULTIDIMENSIONALITY AS A UNIVERSAL ARTISTIC PROBLEM

monstrated with the example of proverbs. It is due to alternative implications obtained from a proverb within an imaginary context that is to serve as the continuation of a proverbial utterance. As far as a proverb is the multiplied trope (the so called rhetorical figure of metalepsis) it presupposes different interpretations together with the shift of its actual predicate (the centre of utterance or rheme).

This can be demonstrated with the example of such ornithological proverb: «*Всяка пташка своє гніздо знає*» [4, p. 213] (each bird knows one's own nest). The explanation added with the comments of the compiler sounds like «*добрий господар береже свою хату, господарство*» [4, p. 437] (a good master takes care of one's home). Meanwhile this admits also other interpretation, in particular with the emphasis laid upon «own» (as opposed to «alien») which underlines the division of «nests» as the designations for the fields of interests (*не втручається в справи інших* = does not intrude in the affairs of others). Still another interpretation arises with the emphasis on «bird» signifying a «mean, poor, rank-and-file person». In this case it presupposes the inference (*лише пташки настільки обмежені, що знають лише свої власні гнізда (тоді як людина повинна дозитися ширше)* = «it is only little birds that are so narrow-minded that they know only their nests (whereas human beings must see wider)». Different deictic schemes entail the differentiation of actual predicates resulting in interpretative opportunities that coexist within the borders of the given utterance as different voices.

Another proverb with the similar ornithological image «*Яка пташка, така й пісня*» [5, p. 48] (what is the bird, so is its song) is endowed with the comment «*яка причина, такий і наслідок*» [5, p. 396] (what is the reason so is the consequence). It presupposes the emphasis laid upon «bird», meanwhile its shift upon the adjectival members entails another consequence (*скільки осіб, стільки уподобань* = how many persons there are, so are their preferences) that would correspond to the known Latin proverb *quot capita tot sensus* = how many are heads, so many are minds. Different interpretative inferences are compressed within the proverbial utterance

as the voices within unison, and they become actualized with the inclusion of the utterance in a wider context. Another proverb «*Без надії чоловік дуріє*» [5, p. 167] (one becomes silly without hope) with the explication «*Важко без надії перетерпіти горе*» [5, p. 406] (it is difficult to endure harm without hope) admits also the interpretation that doesn't refer to the special mental state of sadness (*надія потрібна для мислення* = hope is the indispensable condition of thought) when the idea of silliness as the result of hopelessness is taken without such reference. In all these cases the coexistence of different motivational lines promotes different comprehensions and respective implications. The alternative implications find their places in the possible continuations of a proverbial utterance as its contextual environments. The situation here resembles that of motet in early multipart music where the words of an alien voice are inserted between the sounds of the initial voice in a chorale's clause in the manner of a proverbial formula [14, p. 67] thus building up a kind of uttered comment that otherwise would be taciturn. This additional voice arises from the interpretative opportunities concealed behind the surface of pronounced monody.

In the same way as the proverbs obtain different interpretations a lyrical verse presupposes a multitude of implications that coexist in the manner of intersected deictic lines referring to different motifs. A whole verse can be often conceived as a thorough metaphor, therefore respectively «a whole sentence plays the role of a predicate» and «in no way can be divided» [2, p. 287]. This circumstance is regarded also as the prerequisite of versification with its metrical evenness because «there is no necessity to point out a separate word as a rheme» [2, p. 287]. As the result there arises a whole series of equally acceptable conjectures to comprehend the motivational lines of poetical imagery. Here deictic net creates explanatory comments with the ensuing split of different textual lines.

Besides, there are such syntactic devices in poetry that entail distant relations of the members of sentences and immediately correlate with the phenomena of latent polyphony in music. One of such devices is the figure of

## КОНТЕКСТ

zeugma where the members of an enumeration refer to the common central word. This kind of latent multipart structure resembles an arpeggio in music where sounds are distributed among the figurative decorative overlays. Distant deictic ties in this case remain present in the conscience and coexist as the different lines of reference of the taken image. In I. Franko's legacy this can be demonstrated with the conclusion of the 14th sonnet (1881) [6, p. 148–149] from the cycle «Free Sonnets»: «Час показати, що людськість мужем стала, / Дитинячих іграшок відреклась, / Своє важке призначення пізнала...» (It is the high time to show that the humanity has become adult, that it refused from childish toys, that it has comprehended its difficult mission). The row of subordinate clauses here refers to the common centre «to show» in the manner of an arpeggio's tones endowed with figurative ornamentation.

Another device creating distant relations with the ensuing multidimensionality is the so called hyperbaton where the contacts between the immediately tied members are interrupted with the insertions of other members so that the whole structure endures inversions. The similar device is to be found in music where the segments of a melody become also separated with the inserted figures. This device is very widely used and can be demonstrated in I. Franko's works with numerous samples, as in the conclusion of the 9<sup>th</sup> sonnet (1880) [6, p. 146] from the same cycle: «Лиш праця світ таким, як є, створила, / Лиш в праці варто і для праці жити» (It is labor that has created world as it looks like, therefore it is with labor and for labor that's worth to live). Verbs and complements are here constantly divided one from another. The word order is here inverted so that the insertions separate the immediate contacts of the related lexical units which are correlated distantly and entail the effect of latent polyphony.

These cases of distant relations attest their existence as the normal regularity of poetry where the intersection of different motivational lines becomes the indispensable prerequisite of a lyrical image. Each word in I. Franko's sonnet «The Sixtine Madonna» (1881) [6, p. 147] is tied with any other creating the interwoven

tissue of referential threads. If one takes for example the middle (5–6<sup>th</sup>) lines «Так, ти Богине! Мати, райська роже, / О глянь на мене з свої висоти!» (Yes, Thou art Goddess! O Mother, the rose of the paradise; pray look upon me from Thy highness!), it is to refer the motifs of Goddess first of all with the initial line that are to be disputed in the manner of lyrical polemics (Хто смів сказати, що не Богиня ти? = Who had the arrogance of saying that Thou art not Goddess?). Besides, it is another refuted suggestion that is mentioned later in the 11th line (Та ти й краса твоя – не казка, ні! = And Thou with Thy beauty is not a tale, o, no!). Thus a bunch of different referential lines is situated within each utterance of a lyrical work, and this determines its analogy to multipart musical score.

In drama the situation with the deictic relations is similar to that in lyrics because there is always the thread of action that is to be taken in consideration to comprehend the words adequately. The dramatis personae's cue means always something different from the literal sense of utterance. It can be exemplified with the scene of the pretended reconciliation from I. Franko's «The Stolen Happiness»: (3.13) Жандарм: Мені, може, дехто більше зробив злого, але я нікому не випомінаю. Микола (поспішно): Я також ні, також ні! (Policeman: It can happen that one has committed more evil for me, but I don't remind it to anybody. Nicolas (with haste): So I don't either, don't either!) [7, p. 45]. Here the demonstrative consent conceals the real discord and the intentions of rivalry and revenge that anticipate the fatal conclusion. The motivational lines of the utterances diverge so that a kind of semantic counterpoint arises where the deictic devices point to different aims and consequences in past and future.

Still another case of deictic opportunities for interpretation are to be found in prosaic works. The preponderant randomization of narrative style in prose results in the growth of importance of cyclic structures as the forces of artistic entirety. Respectively the role of the intersection of different deictic lines becomes here especially visible. Let the conclusive sentences of a short story by I. Franko be taken where the recollections of

## IHOR YUDKIN-RIPUN. TEXTUAL MULTIDIMENSIONALITY AS A UNIVERSAL ARTISTIC PROBLEM

the writer are presented: «Старий Лайбах якось ніби засоромився свого переполоху <...> Як же ж заболіло мене, коли <...> Лайбах, доглянувши мене на вулиці, скwapно переходив на другий бік вулиці...» (Old Laibach seemed to be ashamed with his comotion <...> And what was it a pity for me to see that ... while having observed me at the street, Laibach passed hastily to another side of the street...) [8, p. 332]. This passage demands references to be completed and closed. Meanwhile here several lines of recollections are intersected. One encounters here the device of the so called «anchorage» or «the use of associative details» [13, p. 169] that refer to further circumstances. In particular the recurrent motif of street where the author encountered the hero of his recollections obtains now the meaning of separating power (with the eloquent passing from one side to another). One can observe here also the use of periphrastic devices. The peripheral motifs depict here the decisive signs of the events: the attempts of the hero to evade the author after the recognition of new circumstances about the author betray the genuine attitudes that were earlier concealed.

Thus one can come to the conclusion that the deictic system of language creates the interpretative space where motivational filament arises. These motivational lines are intersected and interwoven resulting in the genuine multidimensionality of a literary work. Due to the deictic system of language the multidimensional opportunities become proper to all verbal genera from a proverb to a novel. Periphrastic depiction of peripheral details becomes the moving force of dividing textual tissue into different motivational lines coexistent as the voices in musical polyphony. It is deixis and not dialogue that creates the basis for narrative verbal polyphony.

## Sources and bibliography

1. Адмони В. Г. Основы теории грамматики. – Изд. 2-е / Владимир Григорьевич Адмони. – Москва : УРСС, 2004. – 104 с.

2. Ковтунова И. И. Синтаксис поэтического текста / И. И. Ковтунова // Поэтическая грамматика. – Москва : Азбуковник, 2005. – Т. 1. – С. 239–297.

3. Пименова М. В. Лексико-семантический синкретизм как проявление формально-содержательной языковой асимметрии / Марина Васильевна Пименова // Вопросы языкознания. – 2011. – № 1. – С. 19–48.

4. Прислів'я та приказки. Природа. Господарська діяльність / упоряд. М. М. Пазяк. – Київ : Наукова думка, 1989. – 480 с.

5. Прислів'я та приказки. Взаємини між людьми / упоряд. М. М. Пазяк. – Київ : Наукова думка, 1991. – 440 с.

6. Франко І. Вольні сонети / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – Київ : Наукова думка, 1976. – Т. 1. – С. 142–150.

7. Франко І. Украдене щастя / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – Київ : Наукова думка, 1979. – Т. 24. – С. 7–64.

8. Франко І. Гірчичне зерно / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – Київ : Наукова думка, 1979. – Т. 21. – С. 316–332.

9. Фурашов В. И. Современный русский синтаксис / Владимир Иванович Фурашов. – Владимир : ВГГУ, 2010. – 370 с.

10. Шведова Н. Ю. Входит ли лицо в круг синтаксических категорий, формирующих предикативность? / Наталья Юльевна Шведова // Шведова Н. Ю. Русский язык. – Москва : Языки славянской культуры, 2005. – С. 143–153.

11. Шведова Н. Ю. Местоимение и смысл / Н. Ю. Шведова // Шведова Н. Ю. Русский язык. – Москва : Языки славянской культуры, 2005. – С. 445–543.

12. Шведова Н. Ю. Две заметки о смысловых пересечениях / Н. Ю. Шведова // Шведова Н. Ю. Русский язык. – Москва : Языки славянской культуры, 2005. – С. 687–696.

13. Щирова И. А., Гончарова Е. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация / Ирина Александровна Щирова, Евгения Александровна Гончарова. – Санкт-Петербург : Книжный Дом, 2007. – 472 с.

14. Юдкін І. М. Художній синтез як тенденція сучасної музичної культури / І. М. Юдкін. – Київ, 1986. – (Рукопис депонований у НІЦ «Информкультура» № 1251 17.06.1986). – 132 с.

15. Yudkin-Ripun I. Theatrical Impact upon L. Sterne's Experimental Prose as the Interpretative Problem of Contrastive Studies // Контрастивные исследования и прикладная лингвистика. Материалы Международной научной конференции г. Минск, 29–30 октября 2014 г. : в 2 ч. Ч. 1 / отв. ред. А. В. Зубов, Т. П. Карпилович. – Минск : Минский государственный лингвистический университет, 2015. – С. 211–214.

## SUMMARY

The problem of the narrative multipart structure or polyphony has been reconsidered with view of the newest linguistic advancements. It can be generalized as the problem of verbal multidimensionality. In opposite to the concepts of dialogue as the basis of verbal polyphony its prerequisites are to be found in the deictic system of language. In particular the intersection of the meanings of deictic elements (such as pronouns and pronominal predicates) determines also the coexistence of motivational lines within the textual entity. The verbal multidimensionality is caused with the distanced relations within the textual entity. In particular, such devices of poetical syntax as those of hyperbaton and zeugma demonstrate the split of textual sequence into different coexistent lines. Another factor of splitting verbal text into motivational lines can be found in cyclic structure of narrative syntax where recurrent motifs serve as the intersections of such divergent lines. These deictic prerequisites are disclosed in interpretative possibilities and realized as the coexistence of interpretative versions. Such possibilities are demonstrated in the works of I. Franko. In particular, one finds the interwoven referential lines in his sonnets, the combination of contrastive intentional developments in dramatic cues and the cyclic recurrence of details in prosaic works. The obvious analogy is here to be found in early musical polyphony and in particular in the structure of motet.

**Keywords:** deixis, dialogue, hyperbaton, zeugma, latent polyphony, motet, semantic intersection, motivation.

# Історія History

УДК 75.057:094.2“1073”

## МАЛЮНКИ НА БЕРЕГАХ ІЗБОРНИКА СВЯТОСЛАВА 1073 РОКУ. СТРАТИГРАФІЯ ШАРІВ ТА АТРИБУЦІЯ ОКРЕМИХ ЗОБРАЖЕНЬ

Лариса Ганзенко

Публікацію присвячено дослідженню малюнків на берегах Ізборника Святослава 1073 року (Державний історичний музей, Москва, Син. 1043/31-д). У них розглядаються стиль і техніка письма та розпізнається ряд ідей, унікальних для культурного контексту Русі-України останньої чверті XI ст. Особливу увагу приділено з'ясуванню сюжету композиції на арк. 129, по центру якої представлено зображення «маленької людини», імовірно, Александра Македонського.

**Ключові слова:** Ізборник Святослава 1073 р., малюнки на берегах, Александр Македонський, зодіак.

Публикация посвящена исследованию рисунков на полях Изборника Святослава 1073 года (Государственный исторический музей, Москва, Син. 1043/31-д). В них рассматриваются стиль и техника письма, а также распознается ряд идей, уникальных для культурного контекста Руси-Украины последней четверти XI в. Особое внимание уделяется выяснению сюжета композиции на л. 129, в центре которой представлено изображение «маленького человека», предположительно, Александра Македонского.

**Ключевые слова:** Изборник Святослава 1073 года, рисунки на полях, Александр Македонский, зодиак.

The publication deals with researching the illustrations on the margins of the Sviatoslav's Miscellany of 1073 (State Historical Museum, Synodal Collection 1043/31-d). They are examined about style, painting techniques and recognized concerning a string of ideas that are unique to the cultural context of Ukraine-Rus in the last quarter of the XIth century. A particular heed is paid to elucidating the composition's plot on the sheet 129 reverse, along the central part of which there is an image of *the little man*, presumably Alexander the Great.

**Keywords:** Sviatoslav's Miscellany of 1073, illustrations on margins, Alexander the Great, zodiac.

Малюнки на берегах Ізборника Святослава 1073 року наче рефреном повторюються на всіх його ілюмінованих аркушах, «заходять» у тексти, підкреслюючи загальну композицію ілюстративного ряду. Серед них – пророслі пагони і пташки (куріпки, голуби, фазани та павичі). Їх іконографія ніби подібна, але вони різняться за рівнем виконавчої майстерності, стилістичними та техніко-технологічними характеристиками, репрезентують різні художні традиції, у яких працювали їхні виконавці.

У науковій літературі поширеною є думка про те, що розбіжності в цих малюнках стали наслідком одночасної роботи групи майстрів (учителів та їхніх учнів) [32, стб. 87]. Таке пояснення не розкриває причини наявності в кодексі подібних малюнків на аркушах, що належали як до первісного оздоблення, так і до другої редакції Ізборника, виконаної протокаліграфом Іоанном у 1073 році. Однак протиріччя

зникає, якщо припустити, що склад групи виконавців до другої редакції міг оновитися тільки частково. Слід зважити також на те, що трафарети, якими користувалися художники, могли бути тими самими під час виконання обох редакцій, позаяк зберігалися у скрипторії тривалий час.

Так, частина малюнків (дрібнішого масштабу, витонченого письма та вишуканої палітри, писана напівпрозора), яку ми зіставляємо з початковою редакцією та зараховуємо до першої групи, рясніє на фронтисписних композиціях, обрамлюючи зображення храмів. Майстерність художників у варіюванні ракурсів фігурок пташок засвідчує їхній вишкіл та досить вільне поводження з трафаретами. У цій групі фігурки промальовано контурними лініями то червоною, то чорною фарбою. Пір'я пташок тонко розроблено в графічній декоративно-умовній манері. Фарби заповнюють окреслені контуром вічка. Подібний прийом час-

## ІСТОРИЯ

то застосовується в мініатюрах до грецьких манускриптів константинопольського походження [Canon Table Date, XI с. Folio Number: 6 r, 6 v, 7 r, 7 v, 8 r – Національна бібліотека Франції, Департамент манускриптів, Coislin, gr. 21].

Другу групу становлять малюнки дещо більшого масштабу. Ідеться про укрупнені фігурки павичів, у яких ракурси голівок та положення хвостів (то розкритих віялом, то зібраних) варіювалися залежно від композиції аркуша, до якої вони вписувалися. Ці павичі представлені на всіх архітектурних фронтисписах першої редакції кодексу. Присутні вони й біля Спасителя, де виглядають немасштабними. Пір'я на їхніх крилах та хвостах, так як і на малюнках попередньої групи, «розкладено» на вічка, просвіти в яких заповнено фарбою. А ось грудки та стегна модельовано в живописній манері (поверх синього розфарбування вільним рухом прокладено лінії білих висвітлень). Співмірні за масштабом (укрупнені) фігурки присутні на родинному портреті, де біля голови Гліба зображено грифона, а біля голови Великого Князя ніби вгадується фігурка гепарда-пардуса(?), фарба на якому значно обсіпалася.

Г. Бикова, порівнявши зображення павичів біля Спасителя та істот біля голів Гліба і Святослава, відзначила, що написані вони одними фарбами і в однаковій техніці виконання [7, с. 104]. Отже, можна припустити, що укрупнені дещо немасштабні фігурки павичів (що біля Спасителя) належали до другої редакції кодексу, як і малюнки на берегах княжого родинного портрета.

Окремо слід акцентувати увагу на декоративності золотом. В ілюмінванні рукописних книг технологія нанесення золотих шарів розвивалася у двох традиціях. За першою з них, використовувалося сусальне золото. Листки його прикладалися до підготовчого шару з клейкої речовини, виготовленої із суміші мінеральних фарб (серед яких найчастіше траплялися червоні пігменти) та соку часнику або сусла, іноді з тією ж метою брали яєчний білок або жовток (у поєднанні з незначною кількістю рослинного чи тваринного клею). Клейку речовину пензлем наносили на тло або нею прописували

асист, який за допомогою стилоса (очеретяного стебла, загостреного або розщепленого на кінці) прокладали поверх підсушеного фарбового шару; далі – тонесенький листок золота спеціальним пензлем притискали до клейкої поверхні та для надійності зчеплення з поверхнею полірували гладким камінцем або зубом. Саме такий прийом було використано в згаданому грецькому манускрипті Coslin, gr. 21.

Друга традиція передбачала використання не сусального золота, а розтертого з нього порошку, змішаного на смолянистій речовині. Для виготовлення такої золотої фарби брали гуміарабік (смола акації) або камедь (добре очищений вишневий клей). Потрібно зазначити, що ця технологія була започаткована виготовленням чорнила із золота та срібла й набула поширення в Західній Європі в часи Каролінзького Відродження для декорування ініціалів.

За результатами матеріалознавчих досліджень сусальне золото в малюнках Ізборника Святослава 1073 року не простежується [7, с. 29]. Водночас Н. Наумова фактично на всіх мініатюрах кодексу виявила прописи золотою фарбою, нанесеною, на думку авторки, поверх клейкої речовини, до складу якої входила органічна червона фарба – кармін (кашініль) [29]. Однак у тому твердженні є певне протиріччя, адже розчинне золото подібної клейкої прокладки не потребувало: у його складі було достатньо клейких речовин, які б утримували фарбу на поверхні пергамену. Наприклад, на арк. 3 та 3 зв. у зображенні маленьких пташок, розміщених ліворуч і праворуч від фронтисписних рам та безпосередньо над двоярусними пророслими пагонами. На їхніх «комірцях» шари золота деінде осипалися, і червона прокладка під ними непомітна. Отже, кармінова фарба, яку Н. Наумова розглядала як ґрунт під золоту фарбу [7], могла бути не підкладкою під золото, а застосована для окреслення контуру архітектурних фронтисписів під час першої редакції.

В Ізборнику Святослава 1073 року ґрубуваті прописи розчинним золотом є на всіх сторінках кодексу [7]. Золотою фарбою перекрито деталі на мініатюрах, які належать

ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. МАЛЮНКИ НА БЕРЕГАХ ІЗБОРНИКА СВЯТОСЛАВА 1073 РОКУ...

до первісної художньої системи (на архітектурних фронтисписах, на німбі та наруччях Христа, на обрізі та обкладинці книги, яку він тримає в лівій руці). Ідентичні за технікою та складом фарби прописи золотом наявні на аркушах, уведених у кодекс під час редакції 1073 року (у родинному портреті на нарукавниках та окрайках княжого одягу, на обрізах книги, яку Великий Князь підносить Спасителеві).

Під прописами золотом були фактично втрачені шари витонченої живописної поліхромії в малюнках першої редакції. Можна припустити, що розчинним золотом пройшлися поверх існуючих живописних шарів уже пізніше – по завершенні другої редакції.

Малюнки другої групи, як і прописи розведеним золотом, виконували функцію таких собі «притинок» («приплесків»). У термінології іконописців так називали завершальний етап у роботі, коли притинювалася вся поверхня ікони для надання зображенню певного узагальнення. У цьому разі названі терміни використано в їх умовному сенсі: мовиться про те, що за допомогою малюнків на берегах та прописів золотою фарбою стилістично та композиційно різномірні мініатюри, що належали до першої та другої редакцій кодексу, були приведені до єдиної художньої системи. Такими самими «притинками» є малюнки, що «огортають» раму до «Похвали князю» (арк. 2 зв.).

За допомогою малюнків другої групи в кодекс було внесено ряд актуальних для свого часу змістових акцентів. Наприклад, грифон та гепард-пардус на берегах княжого групового портрета (арк. 1 зв.) подібні до фігурок аналогічних істот у колофоні Ізборника 1076 року. Можливим джерелом цих малюнків М. Розов називає фрески на стінах сходових башт Софійського собору в Києві. Дослідник уважав, що поява їх в оздобленні кодексу, пов'язаного з княжою бібліотекою-скрипторієм, не була несподіваною. На його думку, вона вказує на постійний зв'язок між мистецтвом книги й іншими видами образотворчого мистецтва вже на першому етапі існування руської книги [35]. Такі іконографічні паралелі є однією з атрибутивних рис давньоруського мистецтва. У Візантії в церковному мистецтві (фрески,

мозаїки в інтер'єрах храмів, ілюміновані богослужбові книги X–XI ст.) фольклорні образи грифонів, гепардів, левів, барсів та сирен не трапляються, проте їх широко застосовували у світському мистецтві, зокрема у виробках художнього ремесла X–XIII ст. (особливо XII ст.) Ці образи були близькими ремісничому середовищу городян, зрозумілими й у верхніх прошарках суспільства; вони проникали в культуру феодальних палаців. Лев (барс, леопард) означали силу, лють, відвагу, а грифон – вищу силу, що оберігала воїнів у битві та символізувала могутність, пильність, силу, швидкість та боєздатність [18, с. 187–188]. Зображення грифона та гепарда-пардуса символізували ідею воїнської слави, популярної серед феодальної еліти суспільства, ставали геральдичними емблемами представників княжих династій. Така традиція була відображенням певного анімізму, у якому закладено віру в існування містичного зв'язку між людиною та певними об'єктами природи. Вочевидь, подібний символізм побутував у давньоруській культурній традиції: у «Повісті временних літ» князя Святослава Ігоревича порівнюють з пардусом: «...вє во сам хравр и легок акы пардус» [32, с. 52]; схожі уособлення рясніють у «Слові о полку Ігоревім» [39]. Зміст цих образів добре усвідомлював не тільки автор колофону в Ізборнику Святослава 1076 року, грішний Іоанн, але й ті, для кого він переписав цей збірник. Зображення грифона та гепарда-пардуса в колофоні кодексу 1076 року стало основою припущення, що адресатами наведених у ньому повчальних текстів були молоді воїни, імовірно, княжичі [6]. Відповідно до часу створення цього рукопису виходить, що він призначався для синів Святослава Ярославича. В Ізборнику Святослава 1073 року зображення грифона й пардуса на родинному портреті сім'ї Великого Князя, як здається, були спробою доповнити образні характеристики портретованих.

Зауважимо, що всі досі згадані нами доповнення на аркушах Ізборника 1073 року є прикладами роботи професійних ізографів та хризографів. Однак у кодексі наявні зображення іншого типу, які належать до третьої групи. Ідеться про малюнки калі-

## ІСТОРИЯ

графів (можливо, одного з них) на берегах пергаментних аркушів (або в самому тексті), які виконувалися під час переписування. Здатність до такого малювання є ознакою творчої особистості каліграфа. Хист до малювання не має вирішального впливу на прецедент появи подібного зображення в рукопису, а естетичні досягнення поточного періоду впливають на художню манеру їх виконавця лише опосередковано. Малюнки подібної типології багато в чому зумовлені асоціативним мисленням писаря під час роботи над текстом. Вони відбивають історію створення рукопису, певні інтелектуальні враження, емоційні переживання каліграфа, контекст формування його емпіричного досвіду. Але, що найголовніше, занотований переписувачем графічний образ завжди буде «контекстуальним» [21], відобразить узагальнену парадигму мислення своєї епохи, тобто в історичному зрізі відбиватиме типові для соціальної або національної спільноти фундаментальні цінності, світоглядні уявлення та «універсальний розум» – «інтелектуальний зріз» певного культурного середовища.

До цих малюнків в Ізборнику Святослава 1073 року належать: фігурка святого в позі адорації (арк. 62); колофон у вигляді вільнопоеднаних гілочок з аканфовими листками на кінцях (арк. 142 зв.); невеличка пташка (арк. 250 зв.); дивовижна істота (у середньовічних бестіаріях подібні, змішаної природи створіння називали «гібридами») з тулубом, лапами та хвостом лева, а мордою та вухами зайця (арк. 264); начерки фігурок левів (арк. 266). Особливо виразними серед них є дві композиції, розміщені на арк. 129 та 250 зв. – 251.

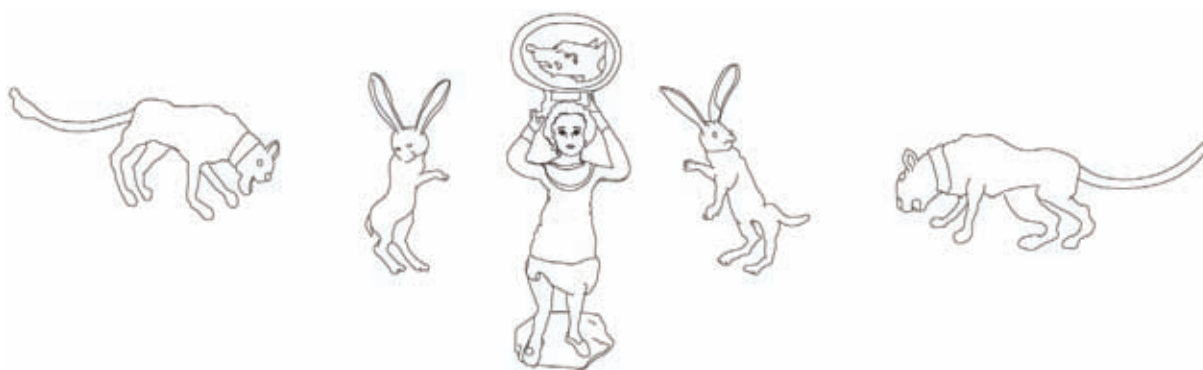
На арк. 129, під заставкою, у круглому дзеркалі якої зазначено назву розділу – «Феодоритово о нерозумних»<sup>1</sup>, на нижньому полі міститься зображення маленької людської постаті, а праворуч та ліворуч від неї симетрично представлено зайців та левів.

Попри те, що фарбові шари збереглися погано, прочитуються окремі деталі: чоловік зображений без бороди, з короткою зачіскою, його руки підняті над головою. Ними за

своєрідні держаки він підтримує дивовижну конструкцію.

В історіографії це зображення отримало назву «маленька людина» [6, с. 69–83; 17]. Така персоніфікація здається цілком закономірною, адже Д. Лихачов зазначав, що давньоруську літературу можна розглядати як літературу однієї теми й одного сюжету (сюжет – світова історія, тема – сенс людського життя) [26, с. 56]. О. Попова вважає, що на малюнку представлена «Дева, держащая на поднятых руках сосуд...», а поряд з нею «прыгающие зайчики» та «собаки» [33, с. 443]. Утім, при зіставленні цього зображення з малюнком, підписаним «Двѣца», у зодіакальному циклі того-таки кодексу на арк. 251 стають очевидними відмінності іконографічного плану. Волосся в «зодіакальної дівичі» заплетене у дві косиці; на голові в неї високий червоний вінець; плаття прикрашено червоними стрічками, які оторочують виріз для голови, а також нашиті на плечах і грудях; рукава її вбрання – короткі. Названі деталі є характерними ознаками жіночого візантійського вбрання. У маленької людини на арк. 129 інші зачіска й фасон одягу.

Раніше висловлювалася думка щодо поділу художнього простору розкритої літургійної книги за принципом, подібним до виділення сакральних місць у храмі. Ішлося про те, що зображення в середниках фронтисписів та заставок символізують вищий щабель наближення до Небес. Як вітвар і престол у храмі, вони позначають місця найбільшої концентрації «священної енергії», а представлені в них зображення малюють образ Небесного царства. За цією логікою, рамки, що окреслюють простір фронтисписних композицій та заставок, означають своєрідний портал єднання Небесного та земного світів, а береги – поля аркушів за рамками – позасакральний простір, місце, де сходяться світи. У контексті різних міфологічних традицій позасакральний простір в ілюмінаванні рукописних книг отримував неповторну інтерпретацію. У слов'янському язичницькому вимірі це те місце, де росте Світове дерево, а душі померлих (у книжних ілюмінаціях – це образи, утілені в ініціалах) шукають дорогу до Раю (Ірію). М. Костомаров писав: «Из Краледворской



Антитетична композиція з образом Александра Македонського (прорис-реконструкція мініатюри). Ізборник Святослава 1073 року (арк. 129)

рукописи ми знаєм, що славяне признавали в человеке особое существо, которое называли *душою* или *душицею* и место ей полагали в горле. Выбитая из тела жемчужная (по выражению «Сл. о п. Игор.» душа выходила из горла и пускалась по деревьям; тогда Морена препровождала ее в черную ночь. Так изображается кончина человека» [24, с. 233–234]. Отже, було зроблено припущення, що малюнок «маленької людини» на арк. 129 Ізборника 1073 року є втіленням прадавніх світоглядних уявлень про смерть та про перехід душі в потойбічний світ, зафіксованих у слов'янській міфології. Відповідно зображення «маленької людини» з дивовижною кулею над головою було потрактовано як представлення моменту переходу душі з тіла померлої людини в інші світи [12; 13].

Однак можна запропонувати інший варіант прочитання цього зображення. Принциповим моментом у його інтерпретації стає потрактування диска (або кулі), що його людина тримає за держак над головою, та розпізнання одягу й деталей у нижній частині композиції (біля стоп людини). В одязі «маленької людини» можна розгледіти туніку з довгими вузькими рукавами, підв'язану тонким ремінцем; нарукавники, прописані золотом; коротку зачіску (?); округлий комір, що покриває плечі; червоні сап'янці (залишки червоної фарби на носі дозволяють припустити їх наявність).

Виявлені деталі вписуються у дві схеми. За першою, убрання можна потрактувати як імператорський одяг. V–VII ст. візантійський

імператор носив довгу туніку (з довгими рукавами на манжетах), плащ-палудаментум (з округлим коміром-маніакієм), вінець та пурпурові черевички. Пізніше туніка-сакос стає вужчою, а її рукава – ширшими. Поверх сакоса візантійці в ті часи огорталися довгастим шматком золотої парчі, розшиті камінням, що дістав назву «лорум», а одяг цієї традиції почали називати «лоратним» [31; 34]. За наявними абрисами «маленька людина» вбрана в імператорський одяг ранньовізантійського періоду.

За другою схемою деталі одягу «маленької людини» можна розпізнати як військові обладунки грецького воїна класичного періоду античної доби (краплеподібну форму тіла чоловіка можна пояснити тим, що він убраний у шкіряний панцир грушоподібної форми, з глибоким округлим вирізом для голови та широким окантуванням позовж подолу. На щиколотках помітно поперечні «перетяжки». То може бути край черевика. Важливо відмітити, що золоте наведення досить грубо спотворило цей малюнок.

Куля (або диск) над головою, на перший погляд, викликає асоціації з головними уборами перських царів. Їх іконографія простежується в рельєфах у Накше-Рустам (територія Ірану), де збереглися гробниці представників династії Ахеменідів III ст. Насправді ця деталь на рельєфі – не корона, а «коримбос», м'який шовк, яким перси огортали закручене в пучок волосся. Виваженішим видається припущення, що над головою «маленької

## ІСТОРИЯ

людини» зображено щит, подібний до тих, які використовували грецькі воїни періоду Александра Македонського. На користь того говорить розподіл поверхні диска на середник і покрайне поле. Щит закріплено на своєрідній конструкції, що нагадує «ярмо» колісниці асирійської або єгипетської (у ракурсі нашого дослідження типологія їх не суттєва: на арк. 129 Ізборника 1073 року зображення є стилізованим та, скоріше, читається як певний знак, ніж має на меті фіксацію конкретних форм). Попри те, слід зауважити, що конструкція воєнних колісниць часів Александра Македонського та Дарія III передбачала закріплення круглого щита на передній стінці візка або круглого лобарума меншого, ніж щит, діаметра (щоб не заважав оглядові) на деревку, яке могло бути довгим або коротким і відповідно кріпилося до днища візка (під ногами лучника та візничого) або до ярма. Структурування поверхні щита та лобарума подібні: в обох випадках – це поле та середник, на якому малювали апотропеїчний символ. Зображення по центру щита, що його над головою тримає «маленька людина» на арк. 129 Ізборника 1073 року, може бути потрактоване як голова собаки (дракона) є таким символом. Виходить на те, що людина, піднявши руки над головою, тримається за кінці ярма, до якого прикріплено щит або лобарум. Тож, імовірно, верхня частина композиції вказує на «фронтальну проекцію» колісниці.

Розпізнати зображення нижче грудей чоловіка складно. Здогадно в ньому можна побачити кошик, у який опущено «маленьку людину», ніжки котрої стирчать крізь отвори, водночас вона спирається ними на якусь округлу опору. Можливо, у нижній частині подаються деталі чи то візка (колісниці), чи то кошика (?).

Сукупність деталей у зображенні «маленької людини» підштовхують до думки, що чоловічок у центрі нижнього поля арк. 129 Ізборника 1073 року – Александр Македонський (356–323 рр. до Р. Х.) та представлений він у сцені «Вознесіння Александра Македонського» (інша назва – «Політ Александра Македонського на небо»). Історія з життя античного героя була

описана в перекладеному з грецької середньовічному романі «Александрія»<sup>2</sup>. У романі оповідається, що Александр повелів зловити двох величезних птахів, подібних на коней. Володар наказав не годувати їх два дні. На третій день їх прив'язали до кошика, у який сів сам Александр, тримаючи в руках спис з м'ясом. Птахи тяглися до м'яса і злітали дедалі вище, доки Александр не відчув холоду і йому не трапився птах, що звернувся до нього людським голосом: «Не знаючи земного, як ти можеш дізнатися про небесне?» [3; пер. цит. укр. – Л. Г.]. Зауважимо, що в текстах Александрії йдеться саме про кошик. У творах образотворчого мистецтва поширеними є композиції, де замість кошика зображувалася колісниця, у якій герой мчить на небо<sup>3</sup>.

Утім, для припущення, що «маленька людина» на арк. 129 Ізборника Святослава 1073 року представляє сюжет «Політ Александра Македонського на небо», не вистачає птахів чи крилатих грифонів, які повинні були підняти грецького героя на небо. Іконографія цієї композиції є надзвичайно багатого: за тисячолітню історію побутування в різних культурних контекстах ця композиція стала певною знаковою системою, що мала ретранслювати ідею єднання земного та Небесного світів, божественного походження царської влади. Слід урахувати особливості трансляції цієї інформації: комунікативні ланцюжки поєднували різні епохи та регіони. У контексті інших культурних вимірів первісна знакова (змістова та формальна) сутність композиції змінювалася й лише умовно уподібнювалася до первісних зразків. Причина, можливо, корениться у вторинному характері залучених джерел (їх тенденційності та фрагментарності) і в різних світоглядних моделях, на основі яких відбувалося сприйняття (усвідомлення) цієї композиції. Процес переосмислення первісного сюжету та модифікації первісної іконографії цієї композиції добре простежується за творами народної вишивки XIX–XX ст., де фіксується наслідування за суто формальними ознаками (у відриві від змісту) і як наслідок – мак-

симальне узагальнення та стилізація зображення композиції, перетворення конкретної форми в умовний знак. Поступово втрачається зв'язок між змістом та формою. Відбувається «подрібнення», «розсіпання» первісної композиції та наступне переформатування новоутворених частин та їх переосмислення.

Постає питання про причину можливої появи постаті Александра Македонського на берегах Ізборника Святослава 1073 року. Відповідь криється в тому, що на арк. 264–266 цей кодекс містить «Лѣтописъць въкратъцѣ» – короткий хронограф правління римських та візантійських царів, який охоплює період від Октавіана Августа (63 р. до н. е. – 14 р. н. е.) до правління Константина Багрянородного та його матері Зої (893–920) <sup>4</sup>. У складі цього хронографа на передостанній позиції на арк. 266 згадується ім'я Александра Македонського.

Досліджуючи джерела до статей Ізборника 1073 року, учені дійшли висновку, що «Лѣтописъць» у цьому рукопису наслідує «Хронографікон» Никифора, константинопольського патріарха (806–815), відомий у списках за назвами: «Преподобного отца нашего Никифора патриарха Константинограда летописец вскорѣ» або «Никифора патриарха Царяграда летописецъ въкратце изложен» [11, с. 499–506; 30]. Це короткі хронологічні таблиці з перерахуванням імен римських і візантійських імператорів, з підрахунком років їхнього царювання та приписом про «благовір'я» або еретицтво згаданих правителів. До них зазвичай додавалися списки константинопольських та інших православних патріархів. Згодом Лѣтописъць в Ізборнику Святослава 1073 року почали розглядати як твір, не залежний від хроніки Никифора [16]. Б. Ангелов припускав, що цей текст повторює «Историкии за бога вкратце», авторство якого приписувалося Константину Преславському, письменнику IX–X ст., учневі Мефодія, представнику Преславської школи книжників [1]. Тобто йшлося про те, що хронограф повторений в Ізборнику Святослава 1073 року, було перекладено в Болгарії за царя Симеона.

Однак М. Мещерський заперечував таке припущення: «Летописец помещен на листах, добавленных русским редактором» [28, с. 93]. Далі автор роз'яснює, що на російському ґрунті такі переклади хронологічних довідників з'являються досить давно, а найдавніший список, що читається вже на заключних аркушах Ізборника 1073 року, мабуть, не був пов'язаний безпосередньо з твором патріарха Никифора: «В византийской литературе наряду с хроникой патриарха Никифора создавались постоянно и многократно подобные же хронологические справочники, так называемые “малые” хроники, очевидно, служившие учебным целям в тогдашних школах» [28, с. 93]. Тож, за М. Мещерським, руський редактор перекладав безпосередньо з такого джерела [28, с. 93]. М. Бібіков, який проаналізував склад десяти візантійських аналогів Ізборника 1073 року, ствердився в думці, що текст хроніки в цьому давньоруському кодексі походить від грецьких протографів, адже аналогічні хронологічні виклади представлені в Афонському списку з Лаври св. Афанасія [Athos. Laura. Г 115 – XII ст.] й частково в Куаленівському («давнішому») списку [Coislin, gr. 120 – початок X ст.] [4]. З цього виходить, що, очевидно, ім'я Александра було відоме київським каліграфам за грецькими джерелами, які побутували в Русі на час складання Ізборника 1073 року.

Однак оповідь про «круги небесного ходіння» еллінського царя можна було запозичити не з хронографів, а лише з роману «Александрія», відомого в багатьох версіях (редакціях) [25]. Спроби однозначно встановити авторство, хронологію написання твору та виникнення його початкових редакцій лишаються безрезультатними.

В українській історіографії зафіксовано поширення роману на вітчизняних теренах в XI–XII ст. С. Гаєвський відзначав, що в XI–XII ст. «Александрія» з'явилася в Русі і стала дуже популярною [14]. О. Білецький підтримав думку С. Гаєвського [5, с. 9–11]. На певні текстологічні запозичення із цього роману у відомих в Русі найдавніших хронографах указують Т. Вілкул («Хроніка Георгія Амартола», «Київський літопис»

## ІСТОРИЯ

1200 року) [9; 10] та В. Ричка («Галицький літопис» 1262 року) [36].

Як припускав Б. Рибаків, у Русі дружинна поезія увічнила яскраву долю Александра Македонського ще в X ст. [37, с. 239].

В. Даркевич писав, що в Русі свободолюбного Александра Македонського засуджували за марний потяг до недосяжного, але ним також захоплювалися, бо «надто тісною він називав земну широчінь» [19, с. 11]. Духовні сподівання античного героя вбудовувалися в основу місцевих есхалотичних та етичних увялень.

Про досить ранній період поширення сюжетів про Александра в слов'янському культурному просторі (X ст.) та в Давній Русі (XI–XII ст.) свідчать твори образотворчого мистецтва. Зокрема, сюжет «Політ Александра Македонського на небо», імовірно, потрапив у Русь за посередництвом ужиткових речей, обмін якими в ті часи в культурних обшарах Європи та Азії був повсякчасним.

Розкриття цього сюжету в площині християнських символів було започатковано у творах образотворчого мистецтва коптів. Найраніший приклад звернення до цього сюжету зберігся саме на коптських тканинах VI–VII ст.; у X–XI ст. він широко побутував у візантійському, західноєвропейському та близькосхідному мистецтві [18; ], набув популярності в Болгарії, про що свідчить діадема X ст. з Преслава [Преславський клад 1978 року, Археологічний музей у м. Софії, Болгарія] [38, с. 33–36].

У Русі ця композиція була відома з другої половини XII ст. Підставою для такого твердження стали діадема XII ст. із Сахнівки (городище Дівоча Гора, що поблизу Канева) [Музей історичних коштовностей Київ, № ДМ 1738] та рельєф Димитріївського собору (1194–1197) у Володимирі (Владимирі на Клязьмі). Найближчим аналогом емалевого зображення македонського царя на діадемі із Сахнівки вважається сцена «Політ Александра Македонського на небо», представлена в центральному медальйоні мідного, прикрашеного емаллями тареля XII ст. [Тірольський музей народного мистецтва, м. Інсбрук, Австрія] [27, с. 48].

Згідно з арабським написом чаша належала сельджуцькому еміру. Однак техніка виготовлення (перегородчата емаль на міді) та стилістика зображення вказують на те, що вона була виконана майстром-греком або за візантійською моделлю [27, с. 157, рис. 228; 38]. Александр на цій чаші одягнений як візантійський імператор – у короні і маніакій.

Б. Рибаків уважав, що в Русі легенда про «небесне ходіння» Александра Македонського доповнилася фольклорними мотивами і стала відображенням взаємопроникнення символів античної міфології, християнської образності та язичництва: народжується образ царя, міфічного сина сонячного Аполлона – Александра Македонського, що возноситься на небо як Христос або як Даждь-бог – божество язичницького пантеону, наділене солярною символікою [37].

У Преславській діадемі композиція складалася із семи щитків: по центру – Александр піднімається на небо на двох грифонах; по боках – два крилаті леви, далі – два Семаргли (крилаті собаки) і по краях – два грифони з драконячими мордами на хвостах [40]. Для Б. Рибаківа апотропеїчний, обереговий сенс композиції був поза сумнівами [37].

На арк. 129 Ізборника 1073 року біля «маленької людини» в апотропеїчних позах, в антитетичному престоянні зображені пара зайців, за ними – пара левів (тут це плямисті гепарди в ошийниках). Зображення названих створінь перед центральною поставою виводить трактування цього зображення в площину деїсусних композицій.

Подібну паралель окреслив Б. Рибаків, порівнявши Преславську діадему X ст. з діадемою XIII ст., знайденою 1889 року в Києві. На київській діадемі представлено канонічний деїсус: по центру Христос, обабіч нього Богоматір та Іоанн Предтеча, архангели Гавриїл та Михаїл. Б. Рибаків та Т. Тотев розглядали преславську пам'ятку як «язический деїсус» [37, с. 383; 40, с. 11–12].

Можемо припустити, що каліграф, маючи на берегах Ізборника Святослава 1073 року, наслідував якусь подібну, відому

## ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. МАЛЮНКИ НА БЕРЕГАХ ІЗБОРНИКА СВЯТОСЛАВА 1073 РОКУ...

йому композицію за творами декоративно-вжиткового мистецтва. Центральна фігура була ним ідентифікована як Александр Македонський. Натомість зображення, намальовані обабіч неї (фігурки птахів або грифонів), каліграф не розпізнав. Початкова композиційна структура була переосмислена: контури приблизно збережені, однак наповнення їх було запропоноване інше. Так, крилаті грифони перетворилися в зайців з величезними вухами. Щоправда, зайці в іконографії композиції «Політ Александра Македонського на небо» все ж таки трапляються (рельєф на Римських воротах в місті Ремагене на Рейні).

Ізборник Святослава 1073 року просто рясніє сценами, у яких Світове дерево (арк. 2, 2 зв., 3 та ін.), Хрест (арк. 128, 128 зв.) та Спаситель (на великій мініатюрі, арк. 2) центрують тричастинні композиції. Водночас ці мотиви в християнській традиції є солярними символами [41]. Образ Александра Македонського так само наділено солярною символікою: із часів еллінізму в образотворчому мистецтві вибудовується тенденція злиття образних та іконографічних характеристик македонського царя та богів Сонця: Геліоса та Аполлона. Александра вважали продовжувачем династії гераклідів (бо македонські царі вели свій родовід від Аргоса – прямого нащадка Геракла – сина Зевса). Навіть на монетах портрет Александра карбували в шоломі Геракла, на якому була зображена голова лева – так само солярний символ. Александр Македонський народився з першими проміннями сонця 22 липня 356 року до н. е. Тож, за зодіаком він був Левом. Відомі й інші артефакти, на яких Александр уподібнюється леву (зокрема, знайдений у м. Вергіна срібний алабастрон (IV ст. до н. е.), на ручках якого подається накладне зображення Александра-Геракла) [Фесалоніки, Археологічний музей] <sup>5</sup>. Отже, імовірно, що наділений солярною символікою Александр Македонський центрує ще одну деісусну композицію на 129 арк. Ізборника Святослава.

Зображення на диску, піднятому над головою «маленької людини», нагадує голову собаки (дракона). Це зображен-

ня можна розглядати як апотропеїчний символ, який мав би оберігати воїна під час бою. Міфологізований образ собаки є універсальною атрибутикою божеств доіндоевропейського сонму божественних істот, пов'язаних з «Foveis Inferno» [колодязі аду] [Йов 33:30; Ісайя 14:15; 15, с. 52, 53] У грецькій міфології собака – атрибут Гермеса, посланця богів, поводири душ померлих. У слов'янській міфології священний крилатий птах-собака Семаргл входив до язичницького пантеону Володимира Святославича. То чи не споріднений цей образ у мініатюрі з традиційними крилатими грифонами, які підняли колісницю Александра Македонського на Небо? Подібною символікою наділені образи зайців, яких так само розглядають як хтонічних істот-психопомпів, що риють нори між світами, крізь них супроводжуючи душі померлих у потойбіччя.

Можна припустити, що розкриття образу Александра-космократора продовжено на берегах Ізборника 1073 року в зображенні зодіакальних символів, закомпонованих на розвороті двох аркушів – 250 та 251. Поряд розміщено текст, у якому наводяться назви сузір'їв та місяців у різних культурах за «Діалектикою» Іоанна Дамаскіна (VIII ст.) [22]. Малюючи зодіакальні знаки на берегах Ізборника 1073 року, автор подає символічні зображення, наслідуючи різнопланові джерела: ранні (елліністичної пори) грецькі манускрипти або латинські кодекси, у яких з кінця VIII – початку IX ст. зодіак широко входить до культурного обігу <sup>6</sup>. Ці спостереження вказують на багатство іконографічних зразків, що побутували в київському великокняжому скрипторії. У цьому зодіаку подано узагальнені враження від інформації, здобутої з різних начал: літературних і образотворчих. Ці малюнки виконав каліграф, інтелектуал, знавець давніх текстів, та не дуже вмілий художник.

Манера письма цього каліграфа добре відома дослідникам і розпізнана завдяки тексту «Похвала Святославу» на арк. 263 зв., авторизованому підписом: «Іѡанн дѣакъ» (правий стовпчик, третій знизу рядок), прописаному розщепленим пером поперек підчищених знаків. Почерк Іоанна розпізна-

## ІСТОРІЯ

ється в повтореному тексті «Похвали» на арк. 2 зв. (закінчення на верхньому полі арк. 1 зв. та 2), у текстах на арк. 4–86 та на арк. 264–266 (текст рукопису «Лѣтописьць въ кратцѣхъ», де є згадка про Александра Македонського); у виправленнях по всьому кодексу, а також в анотаціях до малюнків. Серед останніх відмітимо виведені рукою Іоанна імена членів княжої родини (арк. 1 зв.), назви знаків зодіаку та восьмипроменеві зірки біля них. Аргументами для такого висновку є колір чорнила та почерку підписів під зодіакальними персоніфікаціями (арк. 250 зв. 251). Тією самою рукою було виведено великі й малі ініціали по всьому рукопису [23; 3, с. 3].

Малюючи на берегах, майстер був вільний від канонічних обмежень, не сліпо копіював, а мислив зі стилосом у руці, апелюючи до власного інтелекту. Він малював розкуто, фіксував власний асоціативний ряд, тим самим додаючи зовсім інший пласт інформації, незалежний від статей, виписаних на сторінках Ізборника. Відомо, що за таким принципом ілюструвалися тексти літописів.

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 [2, с. 3], що засвідчує його вишкіл у професійному скрипторії, імовірно, під проводом учителя – носія грецької традиції. Різнопланові джерела, що формували його духовний світ, давали імпульс до творчого натхнення та іконографічних запозичень. Це могли бути твори образотворчого та вжиткового мистецтва, зокрема, вироби ювелірного ремесла, східні тканини, ілюміновані манускрипти: слов'янські, грецькі та латиномовні.

Прочитання сюжету про Александра Македонського каліграф вивів у доступну йому площину світоглядних уявлень, притаманних Русі останньої чверті XI ст. Цей час на давньоруських теренах можна визначити як період продовження дискурсу між язичницькими віруваннями та християнством, що тривав від появи перших паростків нового світогляду на культурних обширах Русі й розтягнувся впродовж століть [20; 41, с. 225–258]. Витоки синкретиз-

му язичництва та християнства зазвичай убачають у тягlostі язичництва серед людноності Русі. Воднораз їх можна розглядати як відгомін античного міфу у структурі власне християнського віровчення.

Образотворчі метатексти каліграфа Іоанна в малюнках на берегах Ізборника 1073 року унаочнюють багатшаровий та полікультурний характер середовища київських інтелектуалів, засвідчують обізнаність самого автора та його здатність вільно оперувати джерелами, звертаючись то до прадавніх традицій предків, а то й до узагальненої книжної мудрості (як своєрідного компендіуму християнської ойкумени). Ця свобода творчого вибору маркує новий етап в історії давньоруської культури, зокрема в історії образотворчого мистецтва. Остання чверть XI ст. позначена завершенням періоду учнівства та виходом з тіні візантійського впливу, виявленням самотуніх рис давньоруського мистецтва.

## Примітки

<sup>1</sup> Назва розділу у дзеркалі заставки не відповідає тексту, розміщеному під нею, який є витягом із Старого Заповіту (Вихід, розділ 7, 8).

<sup>2</sup> Роман постав на основі численних оповідань про великого полководця, який сам започаткував традицію документування подій свого правління. Історію його походу описав Калісфен – сподвижник та історіограф царя. Збереглися свідчення про існування значної кількості записів про нього від інших учасників походів, але цей історично-достовірний корпус джерел згорів ще за життя Александра та був заміщений численним рядом оповідей, що постали в часи пізньої античності та раннього середньовіччя.

<sup>3</sup> Б. Рибаків указував на зв'язок цієї іконографічної модифікації сюжету про Александра Македонського (з колісницею) з античною традицією, поширеною в середньовічній Європі. Так, у грецькій міфології був відомий сюжет про Богиню родючості Деметру, яка подарувала своєму вихованцю Триптолему запряжену крилатими драконами золоту колісницю й зерна пшениці. Вона вчила його обробляти землю та сіяти зерна. З іменем Триптолема в Аттиці пов'язано культ землеробства. Тож дослідник убачав зв'язок між іконографією золотої колісниці Деметри та іконографією композиції «Вознесіння Александра Македонського» [37].

<sup>4</sup> Хронографічні записи розміщені тільки в найдавнішому з відомих списків Ізборника 1073 року [ДІМ Син. № 161, XI ст. Державний історичний музей у Москві, РФ, Син. 1043].

<sup>5</sup> На берегах Ізборника вісім зображень левів (барсів, гепардів, тигрів). Два леви входять до складу де-

## ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. МАЛЮНКИ НА БЕРЕГАХ ІЗБОРНИКА СВЯТОСЛАВА 1073 РОКУ...

ісусної композиції (за зайцями). Інші два представлені на тому самому аркуші, що й деісусна композиція (у верхній частині, над заставкою, обабіч пророслого пагона – символу Світового дерева). У цьому випадку морди левів зображено фронтально, а тулуби – збоку. Золотою наводкою досить грубо наведено гриву. На арк. 266 (два рядки нижче імені Александра Македонського), де закінчується хронограф, наявна проста кінцівка-рубрика, витягнута по горизонталі на ширину одного стовпчика тексту, утворена простим повторенням чорнильних рисок та «кривульок». На її кінцях – листки аканфа, а нижче – спарені фігурки левів, виконаних у тій самій манері, що й леви біля фігурки «маленької людини». Далі текст, затемнений оливою [не читається], за ним ще одна аналогічна рубрика та останні в Ізборнику начерки фігурок левів, з яких та, що праворуч, погано збереглася. Усі звірі на цій сторінці мають рівномірний окрас хутра (смуги або плями відсутні). Автор, вочевидь, ідентифікує цих різних істот кошачого родоходу як левів, бо в зодіакальному циклі дуже подібне зображення підписано «лѣвъ», хоча звір там намальований зі смугастим, як у тигра, хутром. Можливо, зображення цих левів на сторінках Ізборника Святослава 1073 року було пов'язане саме з певними контекстами, у яких вибудовувалися умовні паралелі в образному потрактуванні Великого Князя Святослава та Александра Македонського.

<sup>6</sup> Традиція поділу неба на сузір'я була започаткована між III та II тисячоліттями до н. е. в культурі Середземномор'я в просторі від північного Єгипту до Месопотамії). Зодіак, як ряд сузір'їв зафіксовано в Межиріччі в VII–II ст. до н. е. [Клинописні таблички «Мул-Апін», Месопотамія – 165 р. до н. е. Колекція Британського музею]. У них перераховуються сузір'я (загалом 18), що лежать на лінії, за якою Сонце переміщується протягом року, затримуючись у кожному знаку зодіака на певний час, який ми називаємо місяцем. Саме в Межиріччі було закладено витоки символічно образної їх персоналізації. Про давньоєгипетську традицію поділу неба на сузір'я відомо за пам'ятками, що вже зазнали впливу вавилонських астрономічних знань. (Зодіак Осіріса з храму Дендери, Лувр, Париж). Афіський астроном Евктемон у 430-х роках до н. е. запровадив зодіак, розділений на 12 рівних секторів. Незалежно від греків, близько 400 року до н. е. дванадцятичасний поділ ввели також й вавилоняни. Надзвичайної популярності австрономічні знання набули в епоху еллінізму. У 275 році до н. е. грецький поет Арат із Сол (310–245 до н. е.) у поемі «Явлення» описав сузір'я, використавши вже тоді відомі йому шумерські символи зодіака, але дав їм грецькі назви. У II ст. грецький астроном К. Птолемей (бл. 90 р. – бл. 160 р.) описав 48 сузір'їв, пов'язавши їхні координати із зодіакальним рядом. [Зодіак на віку саркофага Хетера, Фіви, 125 р. н. е.]. Від доби середньовіччя ідея існування Бога-Деміурга притілює астрономічні природничі уявлення. Міф Божественного акту творення Світу, «відкидає тінь» на здобуті перед тим астрономічні знання. І лише від періоду Каролінзького відродження (кінець VIII – середина

IX ст.), з посиленням світського елементу в культурі Західної та Центральної Європи, відроджується увага до природничих знань, а в латинських манускриптах знову з'являються схеми зоряного неба [Лейденський Арат, перша третина IX ст., Бібліотека Лейденського університету, Південна Голландія, Код: VLQ 79; Псалтир 1010–1020 років, Британська бібліотека, Лондон, Великобританія, Harley 603]. У першому із цих манускриптів зодіакальні символи тяжіють до ранньої елліністичної традиції. Це великі мініатюри на повний аркуш писані фарбами з використанням сусального золота. У другому – зображення небесної сфери із зодіакальними символами, окресленими контуром малюнками, які представляють сцени сезонних сільськогосподарських робіт. У них фіксується увага до земних радощів життя, єднання людини та природи, що певною мірою віддзеркалює перші паростки гуманістичного світогляду. В основі іконографії цих символів сузір'їв – зображення відповідних істот у латинських «Гербаріях» та «Фізіологах» IX–XI ст.

Візантійські ілюміновані книги подібних ілюстрацій зазвичай не містили: поряд з текстами Іоанна Дамаскіна традиційно розміщували таблиці пасхалій (у дещо пізнішій традиції (XIII–XIV) вони відомі за назвою «Рука Іоанна Дамаскіна», а в слов'ян – «Върцълаѣто»).

## Джерела та література

1. *Ангелов (Стоянов) Б.* Лѣтописъць въкратцѣ в Симеоновия сборник от 1073 г. / Б. Ангелов (Боньо Стоянов) // Из старата българска, руска и сръбска литература: събиране на научни трудове Инст. за българска литература. – София : Издание на Българската академия на науките, 1967. – Кн. 2. – С. 75–88.

2. *Баранкова Г. С. и др.* Изборник Святослава 1073 г. Некоторые древнерусские и южнославянские черты рукописи / Г. С. Баранкова, В. Бахтурина, Л. А. Владимирова, Л. П. Жуковская, А. М. Молдаван, А. А. Пичхадзе // Славянское языкознание. X Международный съезд славистов. София, сентябрь 1988 г. Доклады советской делегации / отв. ред. академик Н. И. Толстой. – Москва : Наука, 1988. – С. 3–17.

3. [Б. а.] Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века / [Б. а.] ; издание подготовили М. Н. Ботвинник, Я. С. Лурье, О. В. Творогов. – Москва ; Ленинград : Наука, 1965. – 2, 72 с.+ 9 вкл. – (Литературные памятники).

4. *Бибиков М. В.* Сравнительный анализ состава «Изборника Святослава 1073 г.» и его византийских аналогов / М. В. Бибиков // Византийский временник : ежегодник / Российская академия наук, Институт Всеобщей истории. – 1991. – (№ 51). – С. 92–102.

5. *Білецький О. І.* Хрестоматія давньої української літератури (до кінця XVIII ст.) / упоряд. академік О. І. Білецький. – Київ : Радянська школа, 1967. – 782, [1] с.

6. *Бондарь С. В.* Философско-мировоззренческое содержание Изборников 1073–1076 годов / С. В. Бондарь. – Киев : Наукова думка, 1990. – 152 с.

## ІСТОРИЯ

7. *Быкова Г. З.* Технично-технологические особенности рукописи Изборника 1073 г. / Г. З. Быкова // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб. третий. – Москва : Наука, 1983. – С. 101–109.
8. *Васильев М. А.* Язычество восточных славян накануне крещения Руси. Религиозно-мифологическое взаимодействие с иранским миром. Языческая реформа Владимира / М. А. Васильев. – Москва : Индрик, 1999. – 326 с.
9. *Вилкул Т. Л.* «Литредакция» летописи (о вставках из Александрии хронографической в Киевском своде XII в.) / Т. Вилкул // *Senoji lietuovos literatūra*. – 21 knyga. – С. 277–286.
10. *Вилкул Т. Л.* «Въшество в Іерусалимъ» Александра Македонського. «Хроніка» Георгія Амартола в «Александрії Хронографічній» / Т. Вилкул // Український історичний журнал. – 2011. – № 5. – С. 162–178.
11. *Востоков А. Х.* Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музея, составленное Александром Востоковым / А. Х. Востоков. – Санкт-Петербург, 1842. – [2], IV, 900, 3 с.
12. *Ганзенко Л. Г.* До проблеми відтворення «священного» в художньому просторі середньовічної ілюмінованої книги / Лариса Ганзенко // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – № 4. – С. 29–42.
13. *Ганзенко Л. Г.* Ілюмування рукописної книги / Л. Ганзенко // Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2010. – Т. 2. – С. 675–739.
14. *Гаєвський С. Ю.* «Александрія» в давній українській літературі [Вступ і тексти] / С. Ю. Гаєвський; Філологічне від. Всеукр. акад. наук, Комісія давнього письменства. – Київ : З друкарні Всеукр. академії наук, 1929. – 238 с. – (Пам'ятки мови та письменства давньої України, т. 3 : Давня українська повість, ч. 1).
15. *Голан А.* Миф и символ / Ариэль Голан. – Москва : Руссплит, 1993. – 374 с.
16. *Гранстрем Е. Э.* Византийское рукописное наследие и древняя славяно-русская литература / Е. Э. Гранстрем // Пути изучения древнерусской литературы и письменности / ред. Д. С. Лихачева, Н. Ф. Дробленкова. – Ленинград : Наука, 1970. – С. 141–177.
17. *Греченко В. А. та ін.* Історія світової та української культури : навчальний посібник / В. А. Греченко, І. В. Чорний, В. А. Кушнерук, В. А. Режко. – Київ : Літера, 2000. – 464 с.
18. *Даркевич В. П.* Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII века / В. П. Даркевич. – Москва : Искусство, 1975. – 349 с. – (Памятники древнего искусства).
19. *Даркевич В. П.* Аргонавты Средневековья / В. П. Даркевич. – Москва : Наука, 1976. – 200 с. – (Из истории мировой культуры).
20. *Даркевич В. П.* К вопросу о «двоеверии» в Древней Руси / В. П. Даркевич // Восточная Европа в древности и средневековье: язычество, христианство, церковь. Чтения памяти Владимира Терентьевича Пашуто, Москва, 20–22 февр. 1995 г. Тез. докл. – Москва : Ин-т рос. истории, 1995. – С. 11–14.
21. *Денисенко С. В.* Рисунки в рукописях Пушкина / С. В. Денисенко // *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений : в 17 т. – Москва : Воскресенье, 1996. – Т. 18 (дополнительный) : Рисунки. – С. 583–596.
22. *Державина Е. И.* Культурные связи древнего Киева. (Статья «О македонских месяцах» в составе «Изборника Святослава» 1073 г.) / Е. И. Державина // Герменевтика древнерусской литературы. – Москва, 1992. – Сб. 5. – С. 263–271.
23. *Жуковская Л. П.* Загадки записи Изборника Святослава 1073 года / Л. П. Жуковская // Древнерусский литературный язык в его отношении к старославянскому / Акад. наук СССР, Ин-т рус. яз. ; отв. ред. Л. П. Жуковская. – Москва : Наука, 1987. – С. 45–61.
24. *Костомаров М. І.* Слов'янська міфологія / М. І. Костомаров ; передм. М. Т. Яценко ; упоряд. і прим. А. М. Полагай, І. П. Бетко. – Київ : Либідь, 1994. – 384 с. – (Вибрані праці з фольклористики й літературознавства).
25. *Кузнецова Т. И.* Историческая тема в греческом романе «Роман об Александре» / Т. И. Кузнецова // Античный роман / отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек. – Москва : Наука, 1969. – С. 186–229.
26. *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси / Д. С. Лихачев. – Москва : Наука, 1970. – 180 с.
27. *Макарова Т. И.* Перегородчатые эмали Древней Руси / Т. И. Макарова. – Москва : Наука, 1975. – 133 с.
28. *Мещерский Н. А.* Источники и состав древней славяно-русской переводной письменности IX–XV веков / Н. А. Мещерский. – Москва : Издательство Ленинградского университета, 1978. – 130 с.
29. *Наумова М. М.* Пигменты миниатюр Изборника 1073 г. / М. М. Наумова // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб. третий. – Москва : Наука, 1983. – С. 109–113.
30. *Пиотровская Е. К.* Летописец вскоре Константинопольского патриарха Никифора и Изборник Святослава 1073 г. / Е. К. Пиотровская // Научный совет по истории мировой культуры АН СССР ; отв. ред. Б. А. Рыбаков ; ред. Л. П. Жуковская. – Москва : Наука, 1977. – 313 с.
31. *Плаксина Э. Б и др.* История костюма. Стили и направления : учебное пособие / Э. Б. Плаксина, Л. А. Михайловская, В. П. Попов. – Москва : Академия, 2004. – 224 с., ил.
32. Полное собрание русских летописей, изданное Императорскою Археологическою Коммиссиею. Том. 2. Ипатьевская летопись / под ред. А. А. Шахматова. – Санкт-Петербург : Типография М. А. Александрова, 1908. – 938 стб., 108 с.
33. *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. – Москва : Северный паломник, 2007. – С. 417–535.

ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. МАЛЮНКИ НА БЕРЕГАХ ІЗБОРНИКА СВЯТОСЛАВА 1073 РОКУ...

34. Прохоров В. А. Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной : в 4 т. / В. А. Прохоров. – Санкт-Петербург : Типография Императорской академии наук, 1881. – Т. 1. – 86 с., 72 л., ил.
35. Розов Н. Изборник 1076 года как памятник истории русской книги / Н. Розов // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – Москва, 1976. – Т. 35. – № 6. – С. 551–554.
36. Ричка В. М. «Буй – Роман» / В. Ричка // Ruthenica : Альманах історії та археології Східної Європи / НАН України, Інститут історії. – Київ, 2010. – № 9. – С. 144–153.
37. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – Москва : Наука, 1987. – 790 с.
38. Рябцева С. С. Древнерусский ювелирный убор / С. Рябцева. – Санкт-Петербург : Нестор-История, 2005. – 384 с.
39. Слово о плъку Игоревъ та його поетичні переклади і переспіви / підг. Л. Махновець. – Київ : Наукова думка, 1967. – 524 с.
40. Тотев Т. Преславското съкровище... / Тотев Тотев. – Шумен : Алтос, [б. г.] – 110 с., ил.
41. Успенский Б. А. Крест и круг. Из истории христианской символики / Б. А. Успенский. – Москва : Языки славянских культур, 2006. – 488 с.

## SUMMARY

The illustrations on margins of the Sviatoslav's Miscellany of 1073 are typologically dissimilar. Among them, it can be distinguished the pictures painted by professional icon-painters and chrysographs, as well as the extrastylistic illustrations carried out by a man without professional icon-painting education, i.e. by a self-taught person (*αὐτοδίδακτος*). Most likely, that was the prince's scribe Ioannes, a protocalligrapher responsible for the second version of the codex.

The article suggests dividing the illustrations on the margins into groups. The first group is constituted by those edging architectural frontispieces. These pictures demonstrate a thorough knowledge of iconography, stylistics and painting techniques of Byzantine line. In the *stratigraphy* of pictorial layers, these illustrations were made simultaneously with frontispiece compositions and, apparently, belong to the first version of the codex.

The second group of illustrations is carried out likewise by a professional painter, however in an imitative manner. It concerns the pictures that fringe the ktetor's composition on the sheets 1 rev. and 2 (*The Princely Family* and *Christ Enthroned*), and on the sheet 2 rev. (*Laudation to Prince*). In these illustrations, a considerably lower proficiency level is discernible: feeling for harmony fails the author. For instance, peacocks by the Savior's throne are even overlarge thereby bringing a certain discord into perceiving the composition. The illustrations carried out by the hand of the master not only are present on the inserted sheets but also complement the original composition of frontispieces. It is these pictures in which there have been discovered the meanings being the reflection of the Kyiv cultural context in the middle to the third quarter of the XIth century (particularly the illustrations of totemic animals close by the Sviatoslavychs).

The paintings by liquefied gold (golden paint) appertain to the final stage of work at adorning the codex. Its author gravitates towards the Western patterns and technologies. His work can be detected over all the decorated sheets of the codex. The paintings by gold join together the first and second versions.

Under the layer of such paintings got the extrastylistic illustrations attributed to the third group, somewhat naïve, albeit filled with authentic historical evidences. The question is an image of *the little man* on lower margin of the sheet 129. In this picture noticeable are the features of Alexander the Great's iconography. The author of this illustration, as well as of signs of zodiac, lions, other small images along the text, was most likely the protocalligrapher Ioannes who sought to put down on the margins of the Miscellany his impressions from the books he read and the narratives known to him on Alexander and on zodiac. Information accessible to his consciousness is taken by him into the plane of world view ideas inherent in Rus of the last quarter of the XIth century.

**Keywords:** Sviatoslav's Miscellany of 1073, illustrations on margins, Alexander the Great, zodiac.

УДК 7.04:27–036ОНУ

## ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО: МІСЦЕВА СПЕЦИФІКА ТА ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ

*Ростислав Забашта*

У статті порушено питання історії, обставин і чинників появи в образотворчій практиці Русі-України, а також деяких інших країн східно- і західнохристиянського світу раннього Нового часу житійних образів св. Онуфрія Великого, виконаних з використанням клеймової композиційно-іконографічної структури.

**Ключові слова:** житійний жанр, іконографія, клеймова структура, композиція, Онуфрій Великий, «пейзажна / панорамна» структура.

В статье поднят вопрос истории, обстоятельств и причин появления в изобразительной практике Руси-Украины, а также некоторых других стран восточно- и западнохристианского мира раннего Нового времени житийных образов св. Онуфрия Великого, исполненных с использованием клеймовой композиционно-иконографической структуры.

**Ключевые слова:** житийный жанр, иконография, клеймовая структура, композиция, Онуфрий Великий, «пейзажная / панорамная» структура.

The article brings up the question of history, circumstances and factors of the rise, in figurative practice of Rus-Ukraine, as well as some other countries of the Eastern and Western Christian universes, of the hagiographical images of St. Onuphrius the Great carried out with using the compositional and iconographic structure of marginal scenes.

**Keywords:** hagiographical genre, iconography, structure of marginal scenes, composition, Onuphrius the Great, *landscape / panoramic* structure.

Програму стінопису бабинця Святоюр'ївської церкви Дрогобича складають три ідейно-тематичні блоки, з-поміж яких один присвячено чину пустельництва-відлюдництва – дієвому способу покаяння, переборення земних спокус-гріхів та набуття Божої благодаті. Конкретними прикладами поступу на цьому шляху духовного самовдосконалення автори програми обрали житійні історії ранньохристиянських пустельників-аскетів Марії Єгипетської та Онуфрія Великого (Єгипетського)<sup>1</sup>. Подвижництво останнього святого «розгорнуто» перед глядачем у низці різних за розміром та форматом живописних зображень, що об'єднані в єдиний сюжетно-композиційний комплекс (іл. 1). Основним його складником є велика за розміром подоба Онуфрія, який відтворений на повний зріст, анфас, з піднесеними і складеними на грудях руками. Фігура анахорета майже оголена: попереду її прикриває лише предовга борода та ще листяна опаска на стегнах, а позаду – пишне предовге волоссям. Тлом постаті слугує крутосхилий заліснений ландшафт. Описане зображення, що витягнуте по вертикалі й розташоване дещо лівіше від геометричного центру північної стіни примі-

щення, обрамлено мальованою порівняно неширокою прямокутною рамою, а на його внутрішньому полі (згори) видніється напівкругле аркове завершення. Поверхню цих «конструктивних» деталей заповнює стилізована рослинна орнаментика, укладена рапортом «квітка на галузці» (у першому випадку) і «галузка» (у другому) (іл. 2). Упритул до цього образу – згори і з лівого боку – відтворено низку одно- і двофігурних сцен, що ілюструють переважно епізоди житійної історії самітника. Масштаб фігуративних мотивів цих зображень, зокрема постатей персонажів, які діють серед лісової гущавини-пущі та подекуди – скелястих виступів, значно менший проти відповідних мотивів головного образу. Давній маляр розмістив сцени на трьох рівнях, у межах трьох, розділених досить широкими чорними лініями-смугами, видовжених (більшою чи меншою мірою) по горизонталі прямокутних ділянок, на які поділив площу суміжних частин західної та північної стін<sup>2</sup>. При цьому різні сцени одного рівня жодним графічним (лінеарним) способом не відділені одна від одної по вертикалі. За розмежування їм слугують головно просторові «паузи» загальної композиційної структури, заповнені мотивами

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

природи: лісової пущі чи заліснених скелястих пагорбів. У результаті ці видовжені зображення, насамперед верхнє й середнє, набули вигляду своєрідних панорам. Утім, одна видима вертикаль, що проходить крізь усі три рівні «житійної» частини розпису, таки існує. Це лінія стикування північної та західної стін бабинця, фактично – лінія кута між ними. Щоправда, вона ніяк не виявлена, не позначена автором-виконавцем, а тому є дещо умовною. Мало того, подекуди деталі краєвиду (охристий позем у зображенні верхнього рівня, подібний позем і крони дерев середнього рівня, крони дерев нижнього рівня) на суміжних ділянках різних стін намальовано з явним намаганням знівелювати означену архітектурно-конструктивну реалію. Зважаючи на такі обставини, композиційний, а отже, і ідейно-тематичний лад доданих до основного образу святого житійних сцен постає перед глядачем у такій послідовності. Горішнє (найдовше) зображення, що простягається від лівого краю суміжної грані західної стіни до правого краю північної стіни приміщення бабинця, представляє поспіль три сцени на тлі розлогого природного краєвиду: «Пафнутій прямує в пустинь-пущу, полишаючи пустельний монастир. Видіння знесиленому Пафнутію “мужа с(вя)толѣпна, прекрасна и пресвѣтла” (Христа)»<sup>3</sup>. Поховання Онуфрія Пафнутієм»<sup>4</sup> (іл. 1, 2). Зображення середнього регістра, що сягає від того-таки лівого краю суміжної грані західної стіни до лівого краю масштабного ростового образу св. Онуфрія на північній стіні, представляє також три сюжети: «Онуфрій серед пустині-пущі. Розмова Онуфрія з Пафнутієм, який пропонує анахорету частину свого вбрання»<sup>5</sup>. Молитва Онуфрія до Христа (півфігури Ісуса серед хмар)» (іл. 1, 2). Нижнє (найкоротше) зображення починається від правого стояка одвірка вхідних церковних дверей на західній стіні до лівого краю згаданого ростового образу св. Онуфрія на північній стіні і містить один сюжет: «Причащення Онуфрія ангелом» (іл. 1). Воднораз годі не помітити, що повної збіжності між усіма деталями ландшафтів житійних композицій на суміжних площинах західної та північної стін бабинця давньому іконописцю так

і не вдалося досягти, а отже, не вдалося цілковито «замаскувати» й існуючої вертикалі їхнього (стін) стикування. Відмінності особливо помітні в зображеннях двох верхніх рівнів. Крім цього, слід підкреслити, що описаний уклад житійних сцен має певну розбіжність з послідовністю епізодів земного буття відлюдника, яку засвідчує літературний першопис його «Житія...» (остання чверть IV ст.), створений прп. Пафнутієм (Єгипетським) [98; 9, с. 131, 132]. Натомість за умови врахування лінії стикування названих стін та визнання за нею певної розмежувальної ролі в загальній композиційній структурі стінопису, формальний та ідейно-тематичний уклад додаткових сцен набуває іншого вигляду. Останні постають у такому порядку: «Пафнутій прямує в пустинь-пущу, полишаючи пустельний монастир. Видіння знесиленому Пафнутію “мужа с(вя)толѣпна, прекрасна и пресвѣтла” (Христа)», «Онуфрій серед пустелі-пущі. Розмова Онуфрія з Пафнутієм, який пропонує анахорету частину свого вбрання», «Причащення Онуфрія ангелом», «Молитва Онуфрія перед Христом (у хмарах)», «Поховання Онуфрія Пафнутієм». Тобто ілюстративний ряд розпочато на західній стіні й розгорнуто зліва направо та згори донизу, згодом його продовжено на північній стіні знизу догори. На користь саме такої послідовності сприйняття житійних епізодів живописного циклу є її відповідність фабулі тієї частини згаданого «Житія...», що присвячена головно його авторові – Пафнутію та його стосункам зі святим анахоретом.

Зазначений стінопис, який створений разом з іншими живописними композиціями бабинця десь у 40–60-х роках XVIII ст.<sup>6</sup>, – чи не найбільше за площею та сюжетним розмаїттям представлення образу св. Онуфрія у вітчизняному монументальному церковному мистецтві (принаймні з-посеред уцілілих на сьогодні зразків<sup>7</sup>). Заразом цей розпис примітний своєю композиційно-іконографічною структурою, властиво характеристичним масштабним і тематичним поділом основних складників, а також їхнім укладом. Спосіб поєднання головного, найбільшого за розмірами образу анахорета зі значно дрібнішими фігурами персонажів та

## ІСТОРИЯ

природними мотивами житійних сцен явно вторує давній, середньовічний за походженням, структурі житійних ікон (Vitaikonen), у центральній частині (середнику) яких відтворювався порівняно великий за розміром та ієратичний за потрактуванням «портрет» зазвичай одного якогось святого, а на полях (здебільшого з чотирьох, трьох чи лише двох боків, рідше – з одного, переважно нижнього боку – «на приземеллі») – додаткові, значно менші за масштабом, сюжетні сцени в клеймах (зазвичай прямокутних) [5, с. 285, 286, 291–294, ін.; 42, с. 712–719; 6, с. 170–187]. (Саме клейма з додатковими зображеннями надають цій структурі найбільшої оригінальності, через що її доречно йменувати «клеймовою».) Слушність такого зближення (попри цілком очевидні відмінності аналізованого стінопису від «класичних» – центрично-симетричних за укладом – зразків житійного іконопису<sup>8</sup>) підтверджує аналогічний за жанровою специфікою розпис, присвячений преподобній Марії Єгипетській і розташований на протилежній (південній) стіні бабинця цієї церкви Святоюр'ївської церкви (іл. 3).

Описана структура дрогобицької живописної «онуфріади» помітно вирізняє її з-поміж інших (відомих у вітчизняному культурному мистецтві) образотворчих потрактувань пустельника з додатковими сценами його житійної історії, адже житійних образів (із клеймами) святого анахорета в художньому спадку Русі-України донині не зафіксовано<sup>9</sup>. І це попри тривалий, починаючи десь із другої третини XI ст. [23, с. 107–126, іл.; 24, с. 119–143, іл.], розвиток на наших землях культу прп. Онуфрія Великого, попри чималу кількість храмів і художніх, зокрема малярських і графічних, творів, присвячених цьому святому, попри тривале (орієнтовно з XII–XIII / XIV ст.<sup>10</sup> й аж до, щонайменше, першої половини XVIII ст. включно) активне застосування в місцевому образотворенні «клеймової» композиційної структури як такої – і не лише в житійному жанрі<sup>11</sup>, що підтверджується зразками з образами інших святих<sup>12</sup>, а й у близьких за ідейно-функціональним характером жанрах, скажімо, діянь<sup>13</sup>, історій<sup>14</sup> чи страстей [19, с. 261–303, іл.; 11, с. 23, 44,

48, 50, 51, 68, 128, 132, 142, 146, 189, 192, 199, 200, 202, 203, 221, 228, іл.; 46, с. 62, 63, ін., (іл.); 77, (s. 21, 25, 30), (іл.); 68, s. 34, 35, 36, 37, 39, 40, іл.; 56, (с. 36–37, 46–47, 50–51, 58–59, 81–82, 94–95, 100–103, 150–153), (іл.); ін.].

Закономірно постають питання, які чинники викликали появу дрогобицького стінописного циклу з таким незвичним для наших теренів іконографічним ладом образу св. Онуфрія Великого із житійними сценами та чим зумовлена згадана особливість загального розвитку «житійної» форми представлення цього святого у вітчизняному церковному мистецтві, а саме: явна нерозвиненість у ній іконічного типу / канону з клеймовою структурою.

Дошукуючись відповіді на перше із цих питань, слід насамперед наголосити на певній сумірності аналізованої «онуфріади» зі згаданим уже стінописним образом преподобної пустельниці Марії Єгипетської, представленим у Святоюр'ївській церкві Дрогобича. Існуючі між ними перегуки на рівні ідейних і питомо формальних вимірів (пор., зокрема, значну роль природних краєвидів у сюжетних композиціях, видовжену по горизонталі форму клейма, а також характер декору обрамлень середника), урешті, єдине місце розташування в загальній структурі храму, породжують стійке переконання, що маляр, створюючи живописні зображення на честь Онуфрія Великого, взурувався на композиційно-іконографічну структуру житійного циклу Марії Єгипетської – циклу, котрий було виконано повністю та, вірогідно, першим. І хоча означене наслідування не було до кінця послідовним і цілковитим, убачати в стінописному житійному образі святої безпосереднє іконографічне джерело відповідного представлення Онуфрія Великого цілком реально. Це міркування тим доречніше, що обидва живописні комплекси виконано (зважаючи на манеру письма і стилістику формотворення) одним майстром. Проте в історії житійного жанру іконографії Онуфрія Великого є один суттєвий нюанс, що спонукає припускати існування й інших чинників, які визначили самотній вигляд дрогобицького стінопису.

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

Згідно з доступним фактажем в іконографічній традиції як східних, так і західних християнських церков європейського регіону житійні образи (з клеймами) св. Онуфрія Великого – також досить рідкісне явище. Щобільше, усі відомі донині найдавніші зразки датуються періодом раннього Нового часу. Поміж доступних на сьогодні творів пошукуваного типу – грецька ікона роботи Еммануїла Скорділіса «Онуфрій Великий із житієм у восьми клеймах» із монастиря Іоанна Богослова на о. Патмос, яку було виконано між 1650 і 1670 роками [26, с. 40, 112–114, ил. 31–35; 39, с. 56, (ил.); 88] (ил. 4), аналогічний за композиційним ладом образ XVII ст. з печерного комплексу, розташованого в долині Коміно поблизу м. Фонтек'ярі (провінція Фрозінане, регіон Лаціо) в Центральній Італії [67], віттарний образ 1672 року «Онуфрій Великий із житієм у чотирнадцяти клеймах» пензля П'єтро Монтаніно із церкви Св. Єлизавети (Рим, Італія) [87; 63] (ил. 5). Присутність житійних ікон аналізованого канону в східнохристиянському культурному просторі впродовж як означеного, так і наступного історичного етапу засвідчує також грецький естамп «Онуфрій Великий з житієм у чотирнадцяти клеймах» приблизно другої половини XVIII / першої половини (?) XIX ст. (зважаючи насамперед на стилістику), один із примірників якого (оправлений у рамку і частково розмальований водяними фарбами) міститься в дерев'яній греко-католицькій церкві Свв. Косми і Даміана 1743 року побудови в с. Тилич (Західна Лемківщина, нині – Новосандецького повіту Малопольського воєводства Польщі) <sup>15</sup> (ил. 6). Не менш симптоматичною є поява відповідного образу в Росії тільки на початку XVIII ст. Мовиться про ікону із соловецького Спасо-Преображенського монастиря (збірка Московського державного об'єднаного музею-заповідника «Коломенське», РФ) [26, с. 10–11, 16–23, 26–31, 48–83, ил. 2, 17–53, 79–81, 83–84, 99–113, 132–143, ін.] (ил. 7). У світлі такої історико-мистецької (власне історико-іконографічної) ситуації постановня в Святоюр'ївській церкві Дрогобича живописної «онуфріади» з клеймовою (точніше – близькою до клеймової) композиційно-

іконографічною структурою бачиться не випадковим одиничним художнім проявом, пов'язаним винятково з індивідуальним задумом автора-виконавця розписів, не тільки, і навіть не стільки з його прагненням дотриматися єдиних композиційних, жанрово-структурних норм і / чи деякої симетрії у представленні образів обох єгипетських святих пустельників в одному храмовому приміщенні, як одним із виявів загальнішої тенденції (закономірності) в розвитку житійної іконографії Онуфрія Великого періоду раннього Нового часу. А якщо так, то наразі не можна відкинути можливості існування й певного зразка-списку житійного образу святого (з клеймовою композиційно-іконографічною структурою), доступного дрогобицькому іконописцю. Списку, який слугував останньому за зразок (додатковий зразок?) відповідного іконографічного ладу; списку, найімовірніше, іноземного (балканського? західноєвропейського?) походження, що опосередковано засвідчує згаданий естамп грецького походження із західнолемківської церкви Свв. Косми і Даміана.

Утім, деякі ознаки досліджуваного монументального розпису суперечать припущенню щодо взорування дрогобицького маляра на якийсь відомий донині першовзорець (графічний?) житійного образу Онуфрія Великого «класичного» типу. Річ у тім, що оповідні сцени згаданих грецьких, італійських та російської ікон починаються з дитячих і отрочних років святого. Кількість їх коливається від трьох / чотирьох до дев'яти / десяти. Воднораз у житійних іконах (і не лише названого пустельника) сюжетні сцени розгортаються зазвичай послідовно згори донизу і зліва направо; або, що трапляється значно рідше, у протилежному керунку: справа наліво і знизу догори (по колу), відповідно до їхньої відносної хронології та причино-наслідкового зв'язку. Перший принцип назагал зреалізовано й у стінописній композиції бабинця Святоюр'ївської церкви Дрогобича, присвяченій житійній історії Марії Єгипетської <sup>16</sup>, що є вельми показово. Натомість клеймові сцени «онуфріади» цього храму відображають (за винятком двох, присвячених

## ІСТОРИЯ

Пафнутію) лише останній період анахоретського чину преподобного, точніше – короткий відтинок часу, проведений ним із Пафнутієм – монахом, який натрапив на святого серед пустельних просторів єгипетської Фіваїди, а згодом описав цю зустріч у своєму творі «Життя і розмова нашого святого отця, який був славний у всіх сенсах, апи Онофріуса відлюдника, який закінчив своє життя чотирнадцятого дня місяця жовтня в світ Божий» [98]. А ще «житійна» складова займає і його верхню та бічну (ліву) частини. Чи планувалися в досліджуваному творі сцени з дитячих і отрочних років преподобного, достеменно не відомо, попри відзначений попереду факт існування вільної, незамальованої ділянки північної стіни бабинця праворуч від основної ростової подоби святого<sup>17</sup>. Такі розбіжності з тематичним обсягом і невідповідності з укладами традиційних зразків житійного іконопису, зокрема з композиційно-іконографічною структурою образу Марії Єгипетської на протилежній південній стіні бабинця дрогобицького храму, свідчать про те, що в конкретному аналізованому випадку автор-виконавець планував утилити або нестандартну послідовність розміщення житійних сцен (що було частково й здійснено<sup>18</sup>), або обмежитися нетрадиційною для попередніх епох асиметричною композицією сюжетних клейм стосовно середника (заповнивши при цьому правобічну – від головного образу анахорета – площу північної стіни церковного бабинця зображеннями іншого ідейно-тематичного характеру). Підтвердженням останнього припущення слугує подібний за структурою житійний образ св. Варвари церкви Св. Параскеви с. Нове Брусно біля м. Любачева [нині – у складі Любачівського повіту Підкарпатського воєводства Польщі], виконаний на полотні 1703 року. Шість його сцен у дещо видовжених по горизонталі, але однакових за розміром клеймах, згруповано двома колонками ліворуч від головної подоби великомучениці [77, (s. 30, 91), (il.) 40]<sup>19</sup>. Цей приклад-аналог засвідчує реальні зрушення у звичних передновочасних правилах komponування і співвідношення середника з клеймами у творах житійного

жанру іконописання святих, властиво – допустимість заміни традиційного центричного укладу на асиметричний.

Торкаючись специфіки історичного розвитку житійної форми іконографії Онуфрія Великого в церковному мистецтві Русі-України та її чинників, необхідно насамперед застерегти три принципові фактографічні реалії, що стосуються не тільки локального виміру досліджуваного явища, а й віддзеркалюють загальний стан у відповідній культурній (зокрема образотворчій) практиці християнської ойкумени в цілому.

1. Усі доступні наразі зразки «клеймових» житійних ікон названого ранньохристиянського анахорета-пустельника (включаючи і дрогобицький стінопис) походять, як уже зазначалося, винятково з періоду раннього Нового часу (починаючи з XVII ст.), принаймні жоден із них не є витвором попереднього історичного етапу. Це недвозначно вказує на відносно молодий вік аналізованого іконописного житійного типу.

2. Кількість таких зразків є нечисленною (якщо не сказати мізерною), порівняно зі значною тривалістю і рівнем поширеності культу Онуфрія Великого в багатьох християнських країнах (що також уже було занотовано). Такий стан речей свідчить щонайменше про: а) недостатню ще популярність досліджуваного типу житійного відтворення образу преподобного в християнському церковному середовищі окресленого періоду, відсутність усталеної, цілком сформованої традиції його (типу) культивування; б) опосередковано підтверджує правомірність визначеного щойно хронологічного відліку історії названого іконографічного типу (якщо не загальний короткотривалий вимір його існування). Так, у випадку іконописної традиції Росії, як і Русі-України, з достатньою вірогідністю можна говорити про існування лише одиничного прикладу пошукуваного жанрового типу [26, с. 7, 40–41, 66–71].

3. Усі іноземні зразки житійних ікон із клеймами уґрунтовані (більшою чи меншою мірою) на повнішій за набором сюжетів версії земного буття пустельника з-поміж відомих у церковній агіографічній літературі; версії, що містить відомості про

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

обставини його народження і / чи дитячі та отрочі роки.

Воднораз така версія є найпізнішим з донині відомих переказів, присвячених історії життя та особистості Онуфрія Великого, який поступово отримав визнання у всіх чи принаймні більшості Церков Європи. Щоправда, точний час її постанови лишається наразі невідомим. Хронологічні мірки доступних на сьогодні друкованих текстів, котрі доносять означену житійну версію (найвідоміші з-поміж них датуються XVII ст.<sup>20</sup>), заледве чи можуть вважатися показником реального початку її існування і віддзеркалюють, гадається, лише один з етапів побутування та поширення самої версії). Крім того, упівні остання сформувалася, імовірно, не відразу, а впродовж деякого історичного проміжку. Не одразу, гадається, її було й «офіційно» прийнято, певний час вона могла існувати як апокриф. Проте, зважаючи на безсумнівний факт тісного, а головне – узалежненого зв'язку образотворчих житійних форм від літературних першоджерел<sup>21</sup>, реально (спираючись на деякі іконописні зразки) припускати появу такої літературної версії, принаймні деяких визначальних ідейно-тематичних і сюжетних новацій її, уже в кінці XIV (після 1391 р.) або на початку XV ст. в межах культурного простору латинської Європи. Саме цими хронологічними рамками визначається з'ява фрескового зображення святого анахорета в базиліці Св. Катерини Олександрійської м. Галатіна (Апулія, Італія), біля ніг якого на землі видніється корона [75; 78]. Періодом XIV–XV ст. датується ряд інших живописних подіб пустельника з теренів Італії та Німеччини, у яких завдяки присутності такого атрибута, як корона, акцентується його царське походження<sup>22</sup>. Правомірність окреслених віх початкового етапу культивування церквою (властиво, деякими церковними осередками західнохристиянського обряду) найповнішої літературної версії опосередковано підтверджує і відсутність будь-яких її ознак на низці інших культових зображень XIV – початку XV ст. Так, у житійних сценах на пределлі вівтарного (?) образу XIV ст. з кафедрального собору Барселони (Іспанія) [90,

col. 1191–1192, 1200, (il.)], на іконі флорентійського маляра Лоренцо Монако (П'єро ді Джованні) «Сцени з життя св. Онуфрія» початку XV ст. (Галерея Академії, Флоренція) [31, с. 207; 83; 33], у двофігурному образі «Свв. Онуфрій та Пафнутій» та житійній композиції «Поховання св. Онуфрія» з правої ступки триптиха «Мадонна з Дітям на троні і вибраними святими» (близько 1380–1390 pp.) роботи Матео ді Пачіно (збірка Музею мистецтва Метрополітен, Нью-Йорк, США) [84], у сценах із пустельного буття святого (разом із Пафнутієм), виконані болонським малярем Симоне ді Філіппо (перед 1355–1399) [95], ні зображення корони, ні тим паче сцен із дитинства / отроцтва анахорета ще не представлено.

Сцени з найповнішої версії «Життя...» давньохристиянського подвижника віри з'явилися, вірогідно, тільки в XVI ст. – у період розгортання й активізації (із середини названого століття, особливо після Тридентського собору) руху контрреформації / католицької реформації [58; 43, с. 253–256; 13, с. 105, 109, 110, ін.], одним із проявів якої було посилення культу святих – сподвижників віри, особливо із чину мучеників та преподобних аскетів-пустельників первісного християнства (що вельми показово в руслі порушеної теми). Чи не вперше один із «дитячих» сюжетів історії земного буття святого (а саме: перський цар у присутності чаклуна й цариці (?) кидає свого новонародженого сина у вогонь) демонструє відповідний образ роботи Ханса Шюфелена з вівтаря (1515–1520) собору картузіанського монастиря м. Ньордлінгена (Німеччина) [74], а вже 1600 роком датується ціла серія монументальних зображень, виконана на підставі сюжету названої житійної версії. Мова про низку (не менше восьми) фрескових композицій у люнетах хрещатих склепінь відкритої галереї внутрішнього дворика чоловічого монастиря при церкві Сан Онофріо а Джаніоло в Римі, виконаних трьома італійськими живописцями: Джузеппе Чезарі (Кавалера д'Арпіно), Себастьяно Стради і Клаудіо Рідолфі [71; 93; 28]. Розпочинається ця серія сценами «Чаклун обмовляє царицю і новонароджену дитину перед ца-

## ІСТОРИЯ

рем», «Випробування новонародженого святого вогнем» та «Годування малолітнього Онуфрія білою ланню». Очевидним є і той факт, що найбільша кількість видань означеної версії «Житія...» святого, а отже, виразне піднесення її популярності, припадає вже на кінець XVI–XVII ст. Тобто часовий вимір максимального поширення розлогої агіографічної версії і часовий вимір постання більшості відомих на сьогодні зразків іконописного житійного варіанта з клеймами, який найповніше відображає її змістові особливості, досить збігаються (у межах століття) між собою.

Відзначена синхронізація особливо чітко простежується у випадку російського іконописного зразка. За спостереженням М. Трубачової, його написання однозначно прив'язується до часу появи в Соловецькому монастирі четвертого тому «Книги житій святих...» київського видання 1705 року; видання, у якому чи не вперше в агіографічній літературі східнослов'янського православного світу переповідалася легенда про царське походження, дитячі та отрочні роки Онуфрія Великого [54, арк. 123–124 зв.; 26, с. 38, 39, 64]. Цей том було надіслано особисто автором – Димитрієм Тупталом (Ростовським) до громади названого чернечого осідка десь між 1705–1709 роками, а перша письмова згадка житійного образу міститься в монастирському описі 1719 року [26, с. 28, 29, 38, 39, 64, (іл.) 58]. Із цих фактів випливає, що ікону було написано ще до останньої наведеної дати, але не раніше появи в монастирі означеного тому Четв'ї Мінеї київського друку, тобто десь між 1705 і 1719 роками.

Порівняно із землями московської держави, на вітчизняних обширах (як і на інших теренах східнохристиянського віросповідання в межах колишньої Речі Посполитої) розгорнута версія літературного «Житія...» святого стала відомою і набула певної популярності, щонайменше за кілька десятиліть перед виходом і поширенням книги Димитрія Туптала. Серед документальних підтверджень цього і віршований текст про Онуфрія Великого в праці «Żywoty świętych ten Apollo pieie...» Лазаря Барановича, що побачила світ у друкарні Києво-Печерської

лаври 1670 року [64, s. 358]. Слова двох перших рядків: «Zginął lub Bogáčz odziány Purpura / Wskurał Onuphry z Włosami á zskura...» [64, s. 358] недвозначно вказують на високородне, царське походження анахорета<sup>23</sup>. У найповнішій формі розгорнуту версію було викладено в книзі василіанського протоархімандрита Й. Петкевича «Żywot przedziwny świętego ojca naszego ONUFRYUSZA wielkiego krolewica perskiego pustelnika...», виданій 1686 року у Вільно [91], неодноразово передрукованій упродовж наступного (XVIII) століття в західнобілоруському Супрасльському монастирі (нині – у межах Польщі)<sup>24</sup>.

Такий стан речей у ділянці агіографічної практики Русі-України та Білорусії XVII ст. не спричинився, однак, до одночасної появи в місцевому православному і греко-католицькому художньому середовищі подібних до грецьких, італійських чи російських зразків житійних образів (з клеймами), а ні до постання інших форм її (агіографії) візуалізації<sup>25</sup>. Усі відомі на сьогодні вітчизняні приклади втілення такої агіографічної версії датуються вже наступним століттям. Так, до першої половини XVIII ст. належить невелика галицька ікона з колишньої колекції Гелени Домбчанської (нині – у збірці Національного музею у Львові, далі – НМЛ) [49, с. 191, 193, 198, (кол. іл. між с. 176–177); 50, с.138]<sup>26</sup> (іл. 15). Інші, багатofігурніші й значно презентабельніші зразки – до другої половини XVIII ст. Це – «Причастя св. Онуфрія Великого зі сценами житія» 1766 року із церкви с. Волцнев (тепер – с. Заріччя Жидачівського р-ну Львівської обл., збірка НМЛ) [49, с. 191, 192, (іл.)], образ 1779 року у вигляді своєрідної панорами з багатьма сюжетними й пейзажними мотивами, що містилася в Онуфріївському монастирі Львова, а згодом в однойменному чернечому осідку поблизу с. Підгородці Львівської області (збірка НМЛ) [21, с. 259, 260, (іл.); 49, с. 193–196, 198, (іл.); 50, с.138, (іл. між с. 152–153)], та її копія останньої (?) третини того-таки століття з Онуфріївського монастиря м. Добромила на Львівщині роботи маляра Кохановича<sup>27</sup> (іл. 16).

Повної ясності щодо всього складу й характеру чинників означеної ситуації в цер-

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

ковній культурі Русі України, їхнього характеру та конкретної ролі в історії досліджуваного явища нині немає. Проте окремі з них є достатньо зримими. Так, один із них полягав, безсумнівно, у факті з'яви й поширення на вітчизняних теренах упродовж першої половини XVII – першої половини XVIII ст. інших типів іконописання зі сценами житійного циклу святого. Мова, по-перше, про побіжно згадані вже ростові подоби Онуфрія Великого, на «заднику» яких представлено кілька сцен (від однієї до чотирьох) із земного буття преподобного, а також зображення монастирського комплексу<sup>28</sup>. По-друге, – деякі образи з укляклою чи напівукляклою фігурою святого, що доповнені додатковими житійними сюжетами (від однієї до двох) та архітектурними мотивами (зображеннями пустельної келії чи печери) посеред горбистого ландшафту. Найвідомішими зразками творів першого типу є ікони: першої половини XVII ст. із с. Лагодів Бродівського району Львівської області; другої половини XVII ст. із с. Розточки Долинського району Івано-Франківської області; другої половини XVII ст. із с. Воля Кошенецька (нині – у складі Польщі, збірка Окружного музею в Перемишлі); початку XVIII ст. з Галичини зі збірки колишнього музею «Бойківщина» в м. Самборі (нині – у НМЛ); першої чверті XVIII ст. із церкви Св. Параскеви Тирновської с. Завадка (нині – у складі Польщі, збірка Історичного музею, Сянок) та ін., а також низка графічних зображень: ілюстрація з книги «Триодіон. Си естъ: тріпсьнець...» київського друку 1627 року, естамп початку XVIII ст. різця І. Щирського та його пізніші репліки [48, с. 39, 40; 49, с. 182–183, 186–187; 77, (s. 25, 76), (il.) 24; 56, (с. 161, 165), (il.) 82; 32, с. 289–293; 51, арк. 129; 55, с. 22, 221, ил. 460; 41, с. 135, 137–138, мал. 50] (іл. 8–11). Щодо зображень другого типу, то найранішим відомим на сьогодні їхнім зразком є ілюстрація-дереворіз з «Анфологіона...» львівського видання 1638 року роботи гравера Іллі [3, арк. 458 зв.; 55, с. 27, 326, ил. 663]<sup>29</sup>. До них належить і ряд ікон XVIII ст., зокрема першої чверті – церкви Св. Параскеви с. Завадка (нині – територія Підкарпатського воєводства Польщі) (збір-

ка Історичного музею, Сянок, Польща) [68, s. 41, ил. 127], другої половини – з Галичини (збірка «Студіон», Львів) [16, с. 37, (ил.); 22, с. 63, (ил.) 37] (ил. 12–14).

Просторово-композиційне вирішення і склад стафажних житійних сцен у названих іконографічних типах суттєво відрізняється від ікон з клеймами. Сцени подаються тут в обширі єдиного ландшафту. При цьому розміщуються вони стосовно центральної масштабної фігури святого більш-менш упорядковано, симетрично. До речі, поширення у вітчизняному культовому мистецтві XVII ст. образів із житійними сценами на «пейзажних» задниках повною мірою відповідало загальній на той час тенденції з «натуралізації» художніх форм відтворення докільля й відмови від візантійських прийомів його умовного потрактування; тенденції, що вперше виявила себе ще в кінці XVI ст. під впливом, найімовірніше, західноєвропейського мистецтва Відродження і Маньєризму<sup>30</sup>.

Щодо складу агіографічних сцен, то на всіх питома іконописних зразках він порівняно нечисленний. Ідейно-тематичний план представлених тут сцен не виходить за межі оповіді початкового тексту «Життя...» авторства Пафнутія (Єгипетського); тексту, що лежить в основі більшості агіографічних редакцій, представлених у літературі різних Церков східнохристиянського світу, зокрема у греко-візантійській [7, с. 92–101]. Покладаючись на цей факт, реально стверджувати цілеспрямоване культивування і відтворення на українських теренах упродовж XVII – першої половини XVIII ст. саме давньої (початкової) версії «Життя...» святого, і пов'язаної з нею іконографії, принаймні їй (початковій версії) місцеві іконописці явно віддавали перевагу перед новішою, розлогішою. І для такої позиції була, як показує аналіз тогочасних реалій культурно-релігійного і мистецького життя, своя низка вагомих підстав.

З одного боку, цілком очевидно, що тематичний репертуар житійних сцен перелічених щойно образів Онуфрія Великого, вторуючи східнохристиянській, зокрема греко-візантійській, агіографічній традиції і певною мірою іконографічній практи-

## ІСТОРИЯ

ці<sup>31</sup>, узгоджувався з однією загальнішою тенденцією в розвитку церковної культури Русі-України поунійного періоду (після 1596 р.), а саме: із цілеспрямованими зусиллями деякої частини представників як православного, так і греко-католицького церковного середовища, зосібна й серед мистців, на підтримку канонів і приписів грецького (візантійсько-руського) духовно-релігійного життя всупереч наростаючим впливам латинського Заходу [12, с. 12–23; 15, с. 11, 12, 13, 15, 16, 22; 40, с. 82–84, 93–94; 15, с. 31, 50, 51, 111; 2, с. 129–143; 14, с. 146]<sup>32</sup>. А це у свою чергу дає привід до поєднання згаданих явищ між собою, до визнання (бодай гіпотетичного) між ними причинно-наслідкового зв'язку. Утім, з другого боку, у мистецькому спадку римо-католицької церкви відомі близькі (більшою чи меншою мірою) іконографічні відповідники до аналізованих зображень раннього Нового часу Онуфрія з додатковими житійними сценами, насамперед образів з укляклою фігурою святого. Як приклади, назвемо вітраж 1598 року невідомого німецького автора з фігурою віссенбаського пресвітера Онуфрія (?) (м. Віссенбах, земля Гессен, Німеччина; колекція доктора Едмунда Мюллера) [96], образ «Причастя Святого Онуфрія» 1583 року пензля португальського майстра Васко Перейра (збірка Галереї давніх майстрів) [81]. Щобільше, ці та низка інших відповідників західнохристиянського походження хронологічно передують українським зразкам. Такі обставини цілком реально можуть указувати на генетичний зв'язок між ними. Показово, що застережений факт віддзеркалює протилежну за своїм ідейним спрямуванням тенденцію в розвитку місцевої церковної культури (як греко-католицької, так і православної), тенденції на зближення з латинським Заходом [12, с. 12–23; 15, с. 30, 31, 32, 36, 37, 45, 46, 49, 51, 53; 40, с. 79, 82–101; 15, с. 104–105, 118; 2, с. 132, 133, 134, 136–137, 138–139; 14, с. 145, 146, 147, 151]. Тобто аналізовані типи вітчизняних житійних безклеймових ікон Онуфрія Великого є (принаймні можуть бути) наслідком збігу, зближення й симбіозу різних за походженням і за внутрішньою мотивацією, але доволі схожих за ідейно-

тематичним наповненням мистецьких процесів і явищ, які з'являлися й діяли в духовному, зокрема церковно-культурному, просторі Русі-України впродовж раннього етапу Нового часу.

Сюжетні композиції досліджуваного дрогобицького стінопису також охоплюють винятково сцени початкової (пафнутіївської) версії історії життя святого, і цим він однозначно вторує згаданим образам Онуфрія з ландшафтним задником і житійними сценами, а заразом різниться від відомих іноземних зразків «клеймових» житійних ікон святого анахорета.

Як показують доступні літературні та образотворчі пам'ятки, найдавніша (початкова) версія «Життя св. Онуфрія» була назагал панівною в східнохристиянському світі Європи впродовж усього XVII ст. (в Україні та Білорусі – до третьої чверті / кінця XVII ст., у Росії – до кінця XVII – початку XVIII ст.), доки не набула поширення пізніша (доповнена / розширена) версія. Поява останньої в релігійно-культурному просторі Центрально-Східної і Східної Європи була зумовлена головно впливом західнохристиянської традиції, адже саме в церковному середовищі Західної Європи вона отримала кінцеве становлення та оформлення. Про це свідчить згадка Й. Петкевича італійської (посутньо – римо-католицької) локації найповнішої житійної версії, якою він скористався при написанні компіляційного тексту своєї праці [91]<sup>33</sup>. Але перед тим, як потрапити на терени Русі-України, означена версія, найвірогідніше, стала відомою на Балканах, властиво на грецьких землях, викликавши тут появу житійних образів із клеймами. Щобільше, вона спричинилася до появи відповідної художньої форми і в італійському культурному мистецтві, хоча для західноєвропейської мистецької традиції періоду раннього Нового часу така структура була вже беззастережним анахронізмом. Приблизно від періоду пізнього середньовіччя в цьому європейському регіоні активно розвивався «панорамно-ландшафтний / пейзажний», так би мовити, іконографічний тип, що переконливо засвідчує вже згадана житійна багатофігурна композиція на пределлі од-

*РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...*

ного з вітарів кафедрального собору Барселони пензля Рамона Десторенса (друга половина XIV ст., Каталонія, Іспанія) та пізньоготична композиція «Сцени з життя св. Онуфрія» авторства флорентійського маляра Лоренцо Монако (П'єро ді Джованні) (початок XV ст., Флоренція, галерея Академії) [90, coll. 1191–1192, 1200, (il.); 31, с. 207; 83; 33]<sup>34</sup>. Натомість у руслі образотворчої практики ортодоксальних конфесій східної церкви, насамперед Греції і Росії, аналізована клеймова структура композиційно-іконографічної організації житійного образу св. Онуфрія Великого жодним чином не сприймається застарілою формою, як, до речі, і незвичним новотвором. На тлі іконописного спадку XVII – початку XVIII ст. цих країн вона постає цілком органічним явищем. Не випадково, що саме в Греції аналізована композиційно-іконографічна структура отримала і певну історичну тяглість, на що вказує часова різниця між уже згаданими двома зразками грецького походження. За це промовляє і графічна техніка виконання пізнішої з них.

Підсумовуючи викладений фактаж і логічні побудови, з достатньою підставовістю можна стверджувати: у спадку культового мистецтва Русі-України аналізоване монументальне зображення 40–60-х років XVIII ст. з дрогобицької церкви Св. Юра є унікальним зразком візуалізації житійного образу Онуфрія Великого з використанням «клеймової» композиційно-іконографічної структури. Ні серед попередніх, ні з-поміж пізніших зразків відтворення святого тожних чи подібних творів не зафіксовано. Цей стінопис, присутньо, – пізня й дещо трансформована модифікація «класичної» системи укладу центрального образу святого з додатковими сюжетними сценами житійного циклу в клеймах, що зародилася й набула особливого поширення в період розвинутого й пізнього середньовіччя. Також з'ясувалося, що нечисленність, а то й цілковита відсутність житійних образів (з клеймами) названого анахорета – характерна прикмета в історії житійної іконографії Онуфрія Великого багатьох (якщо не всіх) християнських країн Європи, а також, імовірно, Азії. Тобто названий вітчизняний

стінопис певною мірою віддзеркалює не лише місцеву специфіку розвитку аналізованого жанру, а й загальну тенденцію його поступу; тенденцію, початок якої у всіх відомих випадках припадає на період раннього Нового часу. Як свідчать результати досліджень, причини такого хронологічного виміру появи житійних ікон названого типу криються головню у факті введення до репертуару визнаних церквою агіографічних текстів (з наступним поширенням) сюжетно найрозлогішої й zarazом найпізнішої за часом постання редакції літературного «Життя св. Онуфрія». Певним чинником для цього послугувала, гадається, і не віджила на той час у мистецькій практиці Заходу та цілком повносила ще в образотворчій практиці Сходу традиція композиційного укладу зображення з використанням «середника» і «клейм». Відносно пізня поява житійного образу означеного типу в Русі-Україні знаходить своє пояснення в появі й розвитку тут альтернативної іконографічної форми представлення Онуфрія з додатковими мотивами та персонажами, а згодом і житійними сценами. Ідеться про тип зображення, у якому додаткові мотиви і сцени розміщені більш-менш регулярно обіч центральної фігури, але не в клеймах, а безпосередньо серед багатопланового ландшафту пустелі-пустині, що займає загальне тло образу. В Україні такі образи (із центральною ростовою чи улякклою фігурою святого) мали найбільшу популярність упродовж XVII ст., а поширення – до першої половини XVIII ст. включно.

Насамкінець варто зацентувати увагу на фактах відмінностей і збігів історичного розвитку образотворчого представлення ранньохристиянських преподобних відлюдників-пустельників Онуфрія Великого (Єгипетського) і Марії Єгипетської, культ яких у церковному мистецтві розвивався паралельно і образи яких нерідко подавалися в парі чи поруч (утворюючи своєрідну бінарну значеннєву систему), що й засвідчує приклад розпису бабинця дрогобицької церкви.

Нині в спадку церковного мистецтва Русі-України зафіксовано кілька питомо «середниково-клеймових» житійних зображень

## ІСТОРИЯ

святої пустельниці, і деякі з них хронологічно передують дрогобицькій «онуфріаді». Конкретними прикладами тут слугують ікона другої половини XVII ст. із церкви Різдва Богородиці с. Лісковате (територія Західної Бойківщини, нині – у межах Польщі) та велика книжкова заставка гравера Василя Ушакевича з львівського «Тріодіон[а]...» 1664 року видання [30, с. 119–122; 52, арк. 377 зв.]<sup>35</sup>. Тобто для вітчизняної практики іконописного відтворення житійної історії відомої ранньохристиянської подвижниці віри названий композиційно-іконографічний лад був, вочевидь, звичнішим, на відміну від представлення Онуфрія Великого з житієм. Такий тип житійних зображень перебував у репертуарі іконописців і XVIII ст., підтвердженням чого є відповідний стінопис бабинця Святоюр'ївської церкви Дрогобича. Одна з основних причин такого стану церковного образотворення (і не тільки українського) полягає, слід гадати, у достатній сюжетній розвиненості того-таки літературного першоджерела, в обговорюваному випадку – тексті «Життя...» святої, написаному в першій половині VI ст. прп. Зосимою [17, с. 3–28]. Починаючи з другої половини XVII ст. паралельно з традиційними «клеймовими» житійними образами святої на західноукраїнських землях з'являються панорамно-ландшафтні / пейзажні (посутньо – картинні) форми представлення історії земного буття прп. Марії, що більшою мірою суголосили злюбденнішим художньо-образним тенденціям вітчизняного мистецтва раннього Нового часу при відтворенні довкілля: тенденціям, зумовленим впливами культури Заходу. Чи не найвиразніший приклад походить з іще однієї дрогобицької церкви – Воздвиження Чесного Хреста, яка стоїть поблизу Святоюр'ївського храму (буквально сусідує з ним). Ідеться про відповідну монументальну композицію 1675 року виконання на західній стіні церковної каплиці Іоанна Предтечі, розміщену на хорах [34, с. 30, 31, (ил.)]<sup>36</sup>. У цьому випадку іконографія святої пустельниці також «випереджає» житійну іконографію Онуфрія Великого, у системі якої подібні пейзажно-панорамні композиції житійного жанру з'являються майже на

сто років пізніше (пор. згадані панорамні образи-картини з Онуфріївського монастиря Львова та Добромила).

## Примітки

<sup>1</sup> Аналіз програми означеного стінопису див.: [23, с. 107–109; ін.]. Окрім «пустельницького», значеннєвий і образний лад розпису бабинця формує блок, присвячений темі Раю, що складається із зображень Небесного Єрусалима та Едему, а також тема заступництва і допомоги пресвятої Диви Марії в подібі «Богородиці Матері Милосердя / Богородиці Всім Скорботним Радість».

<sup>2</sup> Розписом зайнято дещо менше половини площі північної стіни та одну із трьох граней-заломів західної стіни названого церковного приміщення.

<sup>3</sup> Ведучи мову про дві перші сцени верхнього регістру, слід застерегти значні втрати фарбового шару, а також деякі іконографічні розбіжності між лежачою фігурою знесилоного, напівживого монаха другої сцени і зображеннями прп. Пафнутія-інока в наступних сюжетах житійного циклу (так, голова лежачого персонажа відзначена німбом, який відсутній у фігури Пафнутія в сцені розмови з Онуфрієм і поховання анахорета). Однак це не заперечує ідентифікації образів ченців перших двох сцен саме як прп. Пафнутія-інока, адже всі вони мають аналогічну подобу, зокрема наділені сивою бородою, і однакове (за винятком, частково, сцени поховання) вбрання. Водночас слід застерегти, що сцена «Видіння знесилоному Пафнутію “мужа с(вя)толѣпна, прекрасна и пресвѣтла”» не відома як у найдавніших версіях «Житія св. Онуфрія», у тому числі й авторства самого прп. Пафнутія [98], так і в пізніших їхніх редакціях, наприклад тих, що мали поширення у практиці східної церкви, як-от у відповідному тексті «Мінології» імператора Василія II / Ватиканської Мінології (979–989), «Синксаря» Константинопольської церкви / «Синксаря» Сирмонда (кінець X ст.) [7, с. 92–97]. Натомість цей сюжет міститься в пізніх редакціях «Житія...», як наприклад у відповідному тексті четвертого тому «Книги житій святих...» (1705) Димитрія Туптала (Ростовського), де він представлений двічі [54, арк. 115, 115 зв.]. При цьому в названому агіографічному тексті не уточнюється природа «мужа с(вя)толѣпна...», на відміну від аналізованого зображення, автор якого замість означеного персонажа відтворив Христа. Характерно, що в аналогічній ситуації малолітньому Онуфрію, який вирушив у пустелю, явився ангел-охоронець у вигляді променя світла [54, арк. 116 зв.–117]. Відсутність однозначної ідентифікації «мужа с(вя)толѣпна...» в тексті «Житія...» не дозволяє беззастережно ототожнити персонажа видіння Онуфрія-отрока з ангелом-охоронцем. Проте в східно- та західнохристиянському богослов'ї / чи іконографії відомий образ Саваофа-ангела і Христа-ангела (напр., у композиціях «Перший день тво-

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

рення», «І спочив Господь у день сьомий», «Трійця (старозавітна)», «Розп'яття у чреві Отчім», «Христос – блага мовчання») [45, с. 17–31]. Ці багатомірні символічні образи цілком узгоджуються з характеристиками пошукуваного літературного образу та його іконографічним утіленням у дрогобицькій композиції «Видіння знесиленому Пафнутію “мужа с(вя)толѣпна, прекрасна и пресвѣтла” (Христа)».

<sup>4</sup> Праворуч від сцени «Поховання Онуфрія Пафнутієм» площа зображення зайнята краєвидом залісненого пагорба (з окремими групами дерев). Інших сцен на цій ділянці розпису, що має чималі втрати (особливо при самому правому краю), не фіксується.

<sup>5</sup> Зміст другої сцени означеної композиції, а саме: намір Пафнутія поділитися вбранням з оголеним Онуфрієм при першій їхній зустрічі – не узгоджується з текстом «Життя св. Онуфрія» [98; 7, с. 92–97; 54, арк. 115 зв.–118]. Натомість він (зміст) явно перегукується з аналогічною поведінкою Зосими під час зустрічі останнього з Марією Єгипетською [17, с. 8].

<sup>6</sup> Таке датування належить мистецтвознавцю і реставратору, багаторічному дослідникові стінопису Святоюр'ївської церкви Л. Скопу.

<sup>7</sup> За переліченими характеристиками значно поступаються дрогобицькому зразкові інші відомі монументальні композиції раннього Нового часу, присвячені Онуфрію Великому, як-от відповідний стінопис 20-х – початку 30-х років XVIII ст. у нижній частині північної споховини тріумфальної арки Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври [36, с. 191, (кол. іл.-вклейка)], стінопис початку XVIII ст. у верхній частині західної стіни бабинця церкви Св. Миколая в с. Середнє Водяне Закарпатської області [20, с. 98, 153, іл.].

<sup>8</sup> «Нетрадиційність» аналізованого живописного комплексу дрогобицької церкви могла бути зумовлена його незавершеністю. Праворуч від обрамленої ростової фігури святого площина стіни лишилася не замальованою. На ній видніється тільки контурний рисунок-обрис досить широкої орнаментальної смуги, що мусила означити / обмежити по вертикалі правий край розпису, відділивши його від інших можливих зображень на східній ділянці стіни. При цьому поблизу головного образу давній маляр лишив вільний проміжок стіни. За шириною він трохи менший від двох нижніх лівих клейм (до кута зламу площини стіни). Це дає підстави припустити, що в задум іконописця могло входити розміщення тут додаткових сцен із життя святого, хоча жодних слідів попередньої розмітки на ній не простежується (іл. 1). Утім, годі не помітити, що розташування житійних сюжетів досліджуваного розпису значною мірою підпорядковане конкретній архітектурно-просторовій ситуації північно-західної частини бабинця, характеру і розміру стінних площин, ніж структурним нормам пошукуваної жанрової форми. Вочевидь, маляр-виконавець не надто переймався усталеними іконографічними канонами, досить вільно переосмислюючи їхню схему. Через це аналізований живописний комплекс можна прирівняти до традиційних житійних образів із клеймами тільки з певною умовою.

<sup>9</sup> Вони або не збереглися через свою нечисленність, або їх зовсім не було.

<sup>10</sup> Питання початку застосування «клеймової структури» в іконописі давньої Русі є дискусійним. Якщо покладатися на хронологічні атрибуції Т. Ніколаєвої деяких зразків дрібної культової різьби, що гіпотетично приписується новгородській школі, то про достатньо активне послугування цією композиційною структурою давніми східнослов'янськими майстрами можна говорити вже з XI–XII ст. [37, с. 9–10, (52), (ил.) 3; 38, с. 26, (175, 176), табл. 14: 1; 15: 1, 2]. Щоправда, цітаки новгородські твори Г. Риндіна свого часу продачувала XIV ст. [44, с. 192]. Найдавніша з уцілілих ікон пошукуваного типу, що пов'язується з Києвом («Микола Зарайський із житієм»), походить з початку XIV ст. Воднораз найдавніші привозні візантійські ікони такого типу на наших землях (напр., «Св. Георгій із житієм» із Георгіївського монастиря м. Балаклави, Крим) датуються XII–XIII ст. [57, с. 5–6, 9, (табл.) IX, XVI].

<sup>11</sup> Огляд ідейно-формального ладу та історичного розвитку житійного жанру у візантійській літературі див.: [18]. Принагідно зауважимо, що синонімом до поняття «житійний жанр» С. Полякова використовує поняття «житійний стиль» [18], що не є доречним з огляду на суттєву понятійно-змістову відмінність термінів «жанр» і «стиль».

<sup>12</sup> Див., наприклад, відповідні ікони другої половини / кінця XIV – XVII ст., присвячені свв. Миколаю, Параскевам (великомучениці й преподобній), Георгію (Юрію), Димитрію Солунському, Василю Великому, Варварі, Марії Єгипетській, Іоанну Предтечі, Февронії, Микиті, Космі та Даміану, Стефану, Саві, іншим святым [19, с. 261–303, іл.; 10, с. 6–143, іл.; 6, с. 170–187, 208–285; 11, с. 23, 44, 48, 50, 51, 68, 128, 132, 142, 146, 189, 192, 199, 200, 202, 203, 221, 228, іл. 14, [кол. іл.] 8, 10, 11, 12, 20, 44, 45, 52, 53, 88, 89, 91, 92, 95, 106, 114; 46, с. 62, 63, ін., (іл.) 85, 91, ін.; 77, (s. 21, 25, 30), (ил.) 5, 6, 8, 10, 23, 40; 68, s. 34, 35, 36, 37, 39, 40, ил. 11, 12, 13, 14, 25, 42, 59, 64, 86, 103; 56, (с. 36–37, 46–47, 50–51, 58–59, 81–82, 94–95, 100–103, 150–153), (ил.) 2, 9, 11, 16, 32, 39, 43, 77; 29, с. 73–77; 99, s. 94, 100, 106, 111, 121, 124, 172; ін.].

<sup>13</sup> Принагідно згадаємо відповідні образи Архангела Михаїла [19, с. 261–303, іл.; 11, с. 23, 44, 48, 50, 51, 68, 128, 132, 142, 146, 189, 192, 199, 200, 202, 203, 221, 228, іл. 14, (кол. іл.) 8, 10, 11, 12, 20, 44, 45, 52, 53, 88, 89, 91, 92, 95, 106, 114; 46, с. 62, 63, ін., (ил.) 85, 91, ін.; 77, (s. 21, 25, 30), (ил.) 5, 6, 8, 10, 23, 40; 68, s. 34, 35, 36, 37, 39, 40, ил. 11, 12, 13, 14, 25, 42, 59, 64, 86, 103; 56, (с. 36–37, 46–47, 50–51, 58–59, 81–82, 94–95, 100–103, 150–153), (ил.) 2, 9, 11, 16, 32, 39, 43, 77; ін.].

<sup>14</sup> Прикладом цього підрозділу може слугувати образ Різдва Христового з історіями (XVII ст.) зі збірки Окружного музею в Перемишлі [77, (s. 22, 67), (ил.) 15].

<sup>15</sup> Відомості про цей естамп і світлину в наше розпорядження надав співробітник Музею замку м. Ланьцута (Польща) Ярослав Гемза, за що висловлюємо йому щиро вдячність.

Принагідно слід застеретти майже повний збіг складу й послідовності житійних сюжетів у клеймах грець-

## ІСТОРИЯ

кого естампа з твором італійця П. Монтаніно, що може свідчити про спільне не лише літературне, а й іконографічне джерело обох порівнюваних зображень.

<sup>16</sup> Фабула життя святої пустельниці на означеному образі розгортається відповідно до сюжетної лінії тексту літературного «Життя прп. Марії Єгипетської», складеного старцем Зосимою. Вона розпочинається у верхньому клеймі-панорамі, де представлено поспіль чотири сцени, присвячені першій зустрічі й першому спілкуванню Зосими з відлюдницею Марією. Згодом вона переходить до лівобічних і правобічних клейм, розгортаючись згори донизу. У них відтворено вісім сцен історії земного буття преподобної, починаючи від епізоду розмови молодої Марії з групою прочан на березі моря, які відпливали до Єрусалима на святкування дня Воздвиження Чесного Хреста, і до поховання святої Зосимою в пустелі.

<sup>17</sup> Див. примітку 8. Сумнівність розміщення на цій вільній ділянці північної стіни додаткових сцен житійного циклу випливає з відсутності на її поверхні, як уже зазначалося, будь-якої графічної розмітки гіпотетичних «клейм», а ще помітно вужчі розміри її від інших ділянок, зайнятих аналогічними структурними частинами аналізованого стінопису.

<sup>18</sup> Про можливі розбіжності між укладом житійних сцен стінопису й послідовністю відповідних епізодів у тексті «Життя...» вже згадано на початку статті. Щодо «нестандартних» укладів житійних сцен, то їхні приклади відомі в церковній образотворчій практиці насамперед і головню з періоду раннього Нового часу. Так, на іконі «Великомученик Георгій-змійборець із житієм» першої чверті XVIII ст. з Тверської провінції Росії (збірка Музею імені Андрія Рубльова, Москва) житійні сцени розташовані «по колу» проти руху сонця [59, с. 52–53, 56].

<sup>19</sup> На думку польської дослідниці М. Пшезджецької опублікований образ є лише фрагментом більшої за розміром житійної композиції [92, с. 62–63, (132), (il.) 54]. Однак таке визначення не узгоджується з характером потрактування вертикальної розмежувальної лінії (подвійної темно-світлої) між основним поколінним зображенням святої і житійними сценами, що видніються ліворуч від нього, та темною контурною вертикаллю (так само подвійної світло-темної), що обмежує основний образ справа. Остання набагато ширша від попередньої, а головне – є частиною загальної мальованої обрисової рамки цілої ікони.

<sup>20</sup> Мова насамперед про одне з італомовних «Житій св. Онуфрія (Vita di S. Onofrio / tradotta dal Latino di S. Gio)», видрукуване перед 1698 роком, на яке свого часу покликався греко-католицький протоархімандрит Йозеф Петкевич прямо в назві свого компіляційного за характером тексту «Життя св. Онуфрія» [91]. Серед таких могли бути видання, здійснені Андреа Пюнно (Andrea Pionno) в Мілані 1623, 1639 і 1664 роках або П'єтро Пропоні (Piet. Proponi) в Палермо 1681 року [79, с. 315]. Тут згадаємо текст відповідної версії «Життя...» і фламандського (антверпенського) видання кінця XVII ст. [61, р. 519–533].

<sup>21</sup> Як засвідчено дослідженнями, «житійне» зображення того чи іншого святого (власливо його (образу) іконографічний лад) безпосередньо пов'язане із сю-

жетним і фактографічним планом відповідного літературного твору, зокрема літургійного тексту Мінологіону [5, с. 285, 286, 291, 293, 294]. Між собою ці різновидові явища співвідносяться як вторинна ідейно-тематична система до первинної, фактично як художня ілюстрація до вербального першоджерела. Щобільше, із сув'язі формальних характеристик з очевидністю постає зумовленість і їхніх історичних планів: час постання та поширення житійних ікон на пряму узалежнений від часу появи та функціонування відповідних літературних текстів. У цьому взаємовідношенні не є винятком і житійні зображення св. Онуфрія Великого.

<sup>22</sup> Наразі поміж італійських зразків назвемо ростовий образ святого з ангелами, які тримають корону над його головою, виконаний анонімним болонським маляром XIV ст. на колоні храму [62]. Стосовно Німеччини, то тут з XV ст. відомий іконографічний підтип подоби Онуфрія Великого у вигляді вкритого волоссям пустельника з листяною опаскою на череслах, короною на голові і додатковим /-и атрибутом /-ами (зазвичай хрестом) у руці /-ках. Такі й подібні зображення мали поширення і в XVI ст. Приклади: живописний образ святого на повний зріст (із хрестом) близько 1460 року роботи баварського майстра [65], графічний образ укляклого святого близько 1460–1470 років невідомого гравера з Аусберга (Музей мистецтва Метрополітен, США) [94]; образ «Антоній Ереміт (Великий) і Онуфрій» (останній з облаткою і посохом) 1492 року (Швейдніц, Сілезія, нині – у межах Польщі) [69, Sp. 570, (Abb.) 307]; образ святого (з хрестом і облаткою), розміщений в лівому «крилі» скульптурно-живописного вітваря Св. Марії 1517–1520 років роботи Майстра з Рабендена і майстерні (каплиця Св. Георгія в замку Untereikofen; Національний музей, Мюнхен) [73; 85]; гравюра 1508 року святого (без хреста) різця Х. Буркмаєра [70], ін.

До аналогічного потрактування образу Онуфрія Великого вдавались у наступні століття художники й інших країн Заходу, зокрема Хосе де Рібера 1637 року (поясний образ-портрет) в Іспанії [97]. При цьому до царської корони святого додавали ще й берло.

<sup>23</sup> Це спостереження міститься в коментарях М. Трубачової [26, с. 39, 120].

<sup>24</sup> У західнобілоруському Благівіщенському монастирі під м. Супраслем на Підляшші (нині – у складі Білостоцького повіту Підляського воєводства Польщі), куди в 1693 році за розпорядженням митрополита Кіпріана Жажовського перенесли друкарню з василіанського Свято-Троїцького монастиря Вільно, до 1756 року було здійснено шість видань книги «OFFICIUM i Summarium przedziwnego żywota świętego ojca naszego Onufryusza, królewicza perskiego...» [72, s. 14 (notka 22)]. На жаль, ці видання лишилися недоступними для нас, тому наразі годі визначити ступінь збіжності між польськомовними текстами віленського й супрасльських видань «Життя...» святого. Утім, зважаючи на різницю в назвах і обсязі, а також на факт появи 1696 року в Супрасльському монастирі за участю того-таки Й. Петкевича (Петковича) «Життя...» преподобного авторства св. Пафнутія, виданого кирилицею, є підстави перед-

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

бачати і в пошукуваних польськокомовних виданнях пафнутіївську агіографічну версію.

<sup>25</sup> Принаймні конкретні докази на підтвердження протилежного стану донині відсутні.

<sup>26</sup> Склад іконографічних мотивів (відсутність центрального образу святого), їхній композиційний стрій і жанрова специфіка (виразний літературно-оповідний характер) означеного твору (НМЛ, інв.: Кв-25230, і – 776, дерево, левкас, темпера, олія), а також його видовжений по горизонталі формат і порівняно невеликий розмір (29,5 см x 75,5 см x 2,8 см), викликають стійку асоціацію із сюжетними композиціями (в картушах) на цоколі (пределлі) церковних вітарів або іконостасів [див., напр.: 60, с. 185; 1, с. 66, 67; 27, с. 32, 39, 41, 42, 354–378, 480–494, (іл.)]. Тим-то аналізовану ікону найвірогідніше вважати частиною певного церковного архітектурно-різьбярсько-малярського комплексу, властиво – доповненням до значно більшого (головного) живописного образу, якому вона мала відповідати за ідейно-богословською програмою. З огляду на останню передумову, житійна ікона лучилася з головним зображенням, що присвячувалося або самому Онуфрію Великому, або іншим популярним в Галичині на початку XVIII ст. носіям пустельницького чи монашого чину (наприклад, прп. Марії Єгипетській, Антонію Печерському).

<sup>27</sup> Нині зберігається в Крехівському монастирі [49, с. 198, 226, (іл. між с. 176–177); 50, с. 138].

<sup>28</sup> О. Сидор об'єднав ці зображення в групу другого еволюційного етапу розвитку іконографії святого у вітчизняному церковному мистецтві [50, с. 137].

Щодо розвинутого архітектурного мотиву на іконах з Лагодова, Боберки, Верхньої Яблоньки та ін., то, на думку І. Мицька, у них відтворено культові й господарчі споруди Онуфріївського монастиря в Лаврові поблизу м. Старий Самбір (Львівщина) [35, с. 28–29, 32, іл.]. Не відкидаючи повністю такої ідентифікації, зорієнтованої на місцеву культурно-релігійну ситуацію, слід, однак, мати на увазі й показники самого тексту «Житія...», у якому згадується монастир Ериті [Erete] у Фіваїді, де перебував з дитячих років майбутній святий [98], та єгипетський монастир (безіменний), з якого вийшов прп. Пафнутій-інок [98; 54, арк. 113]. Наразі, вірогідно, маємо справу з типовим для культового мистецтва явищем зрощування різних за походженням, але внутрішньо несуперечливих змістових планів, інакше кажучи – нашарування значенневостей. Слушність такого ототожнення з очевидністю підтверджується типологічною сумісністю ікон XVII–XVIII ст. з ростовою фігурою святого і стафажними житійними сценами посеред гористого зазвичай ландшафту на заднику з представленнями образу анахорета з елементами «пейзажу», зокрема архітектурного, відомого ще з початкового етапу розвинутого середньовіччя в образотворчій практиці Нубії та коптів Нижнього Єгипту. Мова насамперед про стінописне зображення кінця X чи початку XI ст. з кафедрального храму м. Фарас (область Шардіах – історична Нубія, Північний Судан), на задньому плані якого видніються обриси смоковниці та монастиря (збірка Національного музею, м. Хартум, Судан) [86, р. 195–207; 82, р. 149; 80, Sp. 84–85, (Abb.) 1; 66,

S. 26, Abb. 4]. Зображення пальми позаду фігури святого демонструє стінопис церкви XIII ст. з коптського монастиря Барамус у Скиту (Ваді-Натрун, Єгипет) [8, с. 33, ил. 2]. Однак тут представлено ще й фігуру Пафнутія (у значно зменшеному масштабі), і, можливо, обрис скелі з печерою [8, с. 33–34, ил. 2]. Фігура Пафнутія, а також силует скелі і / чи печери на другому плані видніються й на стінописному образі святого зі святилища Св. Макарія в тому-таки Скиту (969–1173 pp., Єгипет) [8, с. 34–35, ил. 3]. Продовження такого типу, хоча й дещо відмінне, віднаходимо серед італійських зображень XIV–XV ст. великого єгипетського анахорета. Наразі йдеться про живописні відтворення фігури святого в оточенні двох левів на тлі скелястого пейзажу з печерою і деревами, як-от на лівій ступці триптиха XV ст. з приватної колекції (Флоренція) [76] та правої ступки вітаря XV ст. тосканської школи [100], урешті, відомий рисунок флорентійця Бернардо Дадді (бл. 1280–1348) (збірка Бібліотеки Рікардіана, Флоренція), на якому обабіч масштабної центральної фігури Онуфрія видніються маленькі фігурки двох левів, а ліворуч зображено ще й Пафнутія, який припадає вустами до босої ноги святого [89, р. 1010; 90, col. 1200].

<sup>29</sup> До речі, цю-таки гравюру було повторно використано у львівському виданні «Анфологон[а]...» 1643 року [4, арк. 519]. На ній обіч центральної фігури укляклого святого представлено дві додаткові агіографічні сцени.

<sup>30</sup> Ці тенденції почали виявлятися ще в другій половині / кінці XVI ст. в цілому ряді західноукраїнських ікон, коли на заміну давнім «шаблонам» в іконописну практику поступово приходив «натурніший» погляд на краєвид (насамперед гірський) і способи його відтворення (аж до спроб наслідування повітряної перспективи), що свого часу відзначив ще І. Свенціцький [47, с. 64–65, (іл.) 83].

<sup>31</sup> Див. примітку 28.

<sup>32</sup> Попри численні запозичення з художньої культури Заходу впродовж XVI–XVII ст., переламний момент у латинізації й полонізації культури греко-католицької церкви настав після ухвали низки постанов Замойського синоду (собору) 1720 року [25; 15, с. 51; ін.].

<sup>33</sup> Опосередковано західне походження пошукуваної версії підтверджує і приписка в тексті книги Д. Туптала щодо відсутності згадок про рід, батьків, місце народження святого в «Житіях...» «на словенському діалекту» та існування натомість відповідних текстів «на иньхъ языкахъ» [54, арк. 122 зв.]. За спостереженням М. Трубачової, і сам текст аналізованого варіанта «Житія...» (у викладі Д. Туптала) містить певні «західні» риси, а саме: згадку про оленя, який явився вітцеві майбутнього святого в пустелі, а також порівняння білого хліба зі снігом [26, с. 40]. Утім, такі судження не позбавлені контроверсійності.

<sup>34</sup> Принагідно згадаємо монументальну фрескову композицію «Анахорети» роботи анонімного болонського майстра в приміщенні Кампосанто в м. Пізі (близько 1360 р., Італія), яка подає панораму (своєрідний збірний образ) пустельного буття багатьох преподобних відлюдників-аскетів [31, с. 225, 226, 497, табл. 181].

## ІСТОРИЯ

<sup>35</sup> Заставку було використано і в перевиданні цієї книги 1717 року [53, арк. 241]. Дещо осторонь від цих зображень стоїть ікона на полотні із церкви с. Войнилів (Івано-Франківської обл.), яка належить до житійних, але позбавлена середника з фігурою святої [30, с. 122].

<sup>36</sup> Показово, що П. Жолтовський свого часу назвав це зображення, яку датував 1672 р., «пейзажною композицією», що «об'єднує низку сцен із "життя" Марії Єгипетської», позаяк кожна з них «виступає в єдиному для всієї композиції ландшафті, включаючи її архітектурні мотиви» [20, с. 85].

## Джерела та література

1. *Александрович В.* Образотворчі напрями в діяльності майстрів західноукраїнського малярства XVI–XVII століть / Володимир Александрович // Записки НТШ. – Львів, 1994. – Т. 227. – С. 57–87.

2. *Александрович В.* Релігійна мистецька культура України XVII століття: нова релігійна ситуація, нове мистецтво / Володимир Александрович // Берестейська унія і українська культура XVII століття. Матеріали Третіх «Берестейських читань», Львів, Київ, Харків, 20–23 червня 1995 р. – Львів, 1996. – С. 129–143, (16 с.), іл.

3. *Анфологон...* – Львів : Типографія братства, 1638. – 2, [8], 637 арк. : іл.

4. *Анфологон...* – Львів : Типографія братства, 1643. – 2, [8], 713 арк. : іл.

5. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Ханс Бельтинг. – Москва : Прогресс-Традиция, [2002]. – 749 с. : ил.

6. *Бурковська Л. В.* Ікони св. Миколи в українському малярстві кінця XIV–XVI століть: генеза, особливості іконографії та семантики / Любов Володимирівна Бурковська. – Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 2009. – 264 с. : іл.

7. *Войтенко А. А.* Греческие оригиналы кратких славянских редакций Жития св. Онуфрия: предварительные замечания / А. А. Войтенко // Византийский временник. – Москва, 2012. – Т. 71 (96). – С. 92–101.

8. *Войтенко А. А.* Коптская монастырская иконография святого Онуфрия Великого / А. А. Войтенко // Вестник ПСТГУ. I : Богословие. Философия. – Москва, 2012. – Вып. 1 (39). – С. 30–40, ил.

9. *Войтенко А. А.* Коптское «Житие св. Онуфрия» и египетское монашество в конце IV в. / А. А. Войтенко // Культура Египта и стран Средиземноморья в древности и средневековье. Сборник статей памяти Т. Н. Савельевой. – Москва, 2009. – С. 127–145.

10. *Гелитович М.* Святий Миколай з житієм / Марія Гелитович. – Львів : Свічадо, 2008. – 152 с. : іл.

11. *Гелитович М.* Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького : альбом-каталог / Марія Гелитович. – Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького ; Київ : Майстер книг, 2014. – 348 с. : іл.

12. *Галадза П., о.* Літургійне питання і розвиток богослужіння напередодні Берестейської унії аж до

кінця XVII століття / о. Петро Галадза // Берестейська унія та внутрішнє життя Церкви в XVII столітті. Матеріали Четвертих «Берестейських читань», Львів, Луцьк, Київ, 2–6 жовтня 1995 р. – Львів, 1997. – С. 1–29.

13. *Гудзяк Б.* Криза і реформа: Київська митрополія, Царгородський патріархат і генеза Берестейської унії / Борис Гудзяк. – Львів : Інститут історії Церкви Львівської богословської академії, 2000. – XVI, 426 с. : іл.

14. *Дискусія // Берестейська унія і українська культура XVII століття. Матеріали Третіх «Берестейських читань», Львів, Київ, Харків, 20–23 червня 1995 р. – Львів, 1996. – С. 144–159.*

15. *Дискусія // Берестейська унія та внутрішнє життя Церкви в XVII столітті. Матеріали Четвертих «Берестейських читань», Львів, Луцьк, Київ, 2–6 жовтня 1995 р. – Львів, 1997. – С. 29–53, 101–124.*

16. *Дмитрух С., о.* Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон» / о. Севастіян Дмитрух. – [Б. м.] : [Б. в.], 2005. – Ч. I : Врятовані від загибелі й забуття. – 96 с. : іл.

17. *Житие Преподобной Марии Египетской // Житие и акафист Преподобной Марии Египетской. – Киев : Свято-Успенская Киево-Печерская лавра, 1998. – С. 3–28.*

18. *Жития византийских святых / пер. Софьи Поляковой. – Санкт-Петербург : Corvus, Terra Fantastica, Rosko, 1995. – 484 с.*

19. *Житійні ікони // Дмитрій (Ярема), патріарх.* Іконопис Західної України XII–XV ст. / Патріарх Дмитрій (Ярема). – Львів : Друкарські куншти, 2004. – С. 261–303, іл.

20. *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський. – Київ : Наукова думка, 1988. – 160 с. : іл.

21. *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський. – Київ : Наукова думка, 1978. – 328 с. : іл.

22. *Забашта Р. В.* Образ оленя в християнському мистецтві на теренах України (Середньовіччя – ранній Новітній час) / Ростислав Забашта ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2014. – 176 с. : іл.

23. *Забашта Р.* Стінопис бабинця Святоюр'ївської церкви Дрогобича (зауваги до ідейно-образної програми й культу преподобного Онуфрія) / Ростислав Забашта // Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра в дослідженнях. Перші читання. Матеріали виступів 23 червня 1998 р., м. Дрогобич. – Дрогобич, 1998. – С. 107–126, іл.

24. *Забашта Р.* Фресковий образ святого Онуфрія Великого в Софії Київській: історико-іконографічний вимір / Ростислав Забашта // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2014. – Вип. 8. – С. 119–143 : іл.

25. *Замойський собор [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.litopys.com.ua/encyclopedia/storichn-pod-chas-v-vazhkih-viprobuvan/zamoyskiy-sobor/>.*

26. *Икона «Онуфрий Великий, с житием в 14-ти клеймах» – памятник русской северной живописи Петровской эпохи / сост. и отв. ред. М. С. Трубачева. – Москва : СканРус, 2005. – 184 с. : ил.*

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

27. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський : альбом-каталог / авт. проекту: Мирослав Откович, Володимир Турецький, Степан Кубів. – Львів : [б. в.], 2005. – 512 с. : іл.
28. Кавалер д'Апріно [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org/wiki/>.
29. Канарська-Луцан О. Три житійні ікони Іоанна Предтечі в українському іконописі XVI ст. / Ольга Канарська-Луцан // Волинська ікона : дослідження та реставрація. – Луцьк, 2004. – Вип. 11. – С. 73–77, іл.
30. Колос О. Ікона XVII ст. «Св. Марія Єгипетська з житієм» із церкви Різдва Богородиці с. Лісковате (НМЛ, інв. № Кв-28077, І-1819) / Олеся Колос // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – 2007. – Вип. 7. – С. 119–124, (5 с.), іл.
31. Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения / В. Н. Лазарев. – Москва, 1959. – Т. 2 : Искусство Треченто. – 586 с. : табл.
32. Лильо-Откович З. До питання атрибуції і реставрації ікони «Святий Онуфрій» початку XVIII ст. із збірки Національного музею у Львові / Зоряна Лильо-Откович // Монастир Святого Онуфрія у Львові. Сьомі наукові драганівські читання. – Львів, 2007. – С. 289–293, іл.
33. Лоренцо Монако (Lorenzo Monaco) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://das-gift.livejournal.com/13788.html?thread=9948>.
34. Миляева Л. Росписи церкви Воздвиження / Л. Миляева // Творчество. – Москва, 1980. – № 7 (283). – С. 28–31, ил.
35. Мицько І. Про початки Святоонуфрійського монастиря у Лаврові / Ігор Мицько // Лавра. – 1999. – № 6. – С. 27–35, ил.
36. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври : каталог / авт.-упоряд. А. Кондратюк. – Київ : КВІЦ, 2005. – 252 с. : іл.
37. Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика XI–XVI веков : альбом / Т. В. Николаева. – Москва : Советский художник, [1968]. – 48, [128] с. : ил.
38. Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. / Т. В. Николаева. – Москва : Наука, 1983. – 232 с. : ил.
39. Онуфрий Великий, преподобный (IV) // Православная энциклопедия святости. – Москва, 1997. – Т. 2. – С. 56. – [Ил.].
40. Підручний П., о. Початки Василіанського чину і Берестейська унія / о. Порфирій Підручний // Берестейська унія та внутрішнє життя Церкви в XVII столітті. Матеріали Четвертих «Берестейських читань», Львів, Луцьк, Київ, 2–6 жовтня 1995 р. – Львів, 1997. – С. 79–101.
41. Попов П. Матеріали до словника українських граверів / Павло Попов. – Київ : [Український науковий інститут книгознавства], 1926. – 142 с. : іл.
42. Пуцко В. Композиційна схема української житійної ікони XIV–XVI ст. / Василь Пуцко // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2005 рік. – Львів, 2005. – Кн. 2. – С. 712–719.
43. Рутенбург В. И. Италия и Европа накануне Нового времени / В. И. Рутенбург. – Ленинград : Наука, 1974. – 12, 324 с. : ил.
44. Рындина А. В. Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь XIV–XV веков / А. В. Рындина. – Москва : Наука, 1978. – 192 с. : ил.
45. Сакович А. Г. Народная гравированная книга Василия Кореня (1692–1696) / А. Г. Сакович. – Москва : Искусство, 1983. – 168 с. : ил.
46. Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова / В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор. – Львів : Каменяр, 1990. – 72, 132 с. : іл.
47. Свенціцький І. Іконописі Галицької України XV–XVI віків / І. Свенціцький. – Львів : [б. в.], 1928. – XII, 100, 1 с. : іл.
48. Сидор О. Святий Онуфрій Великий і давнє українське мистецтво / Олег Сидор // Лавра. – 1999. – Чис. 6 (8). – С. 36–42, ил.
49. Сидор О. Святий Онуфрій Великий у давньому українському мистецтві / Олег Сидор // Старосамбірщина. – Львів, 2004. – [Вип.] 3. – С. 162–229, (11 с.) : іл.
50. Сидор О. Під опікою святого Онуфрія Великого / Олег Сидор // Монастир святого Онуфрія у Львові. – Львів, 2007. – С. 130–164, (2 с.), ил.
51. Тришдіон. Си естъ: тріпсьнець.... – Київ : Друкарня лаври, 1627. – 2, [4], 802 арк.
52. Тришдіон. Си естъ, тріпсьнець... – Львів : Типограф. братства, 1664. – 2, [4], 436 арк.
53. Тришдіон. Си естъ, тріпсьнець святої великої чотирьдесятниці... – Львів : Типограф. братства, 1717. – 2, [4], 436 арк.
54. [Туптало Д.] Книга житій с(вя)тых въ славу С(вя)тыя Животворящія Тр(ои)цы Б(о)га хвалимаго въ с(вя)тыхъ своихъ на три м(еся)цы четвертыи іюнь, іюль, августъ... – [Київ] : Изданная в Лавръ Печерской Киевской, 1705. – 2, [1], 790 арк.
55. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. : каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР... / сост.: А. А. Гусева, Т. Н. Каменева, И. М. Полонская. – [Москва : Государственная библиотека СССР..., 1976]. – Вып. 1 : 1574 – I половина XVII в. – 478 с. : ил.
56. Українське народне малярство XIII–XX століть. Світ очима народних митців : альбом / авт.-упоряд. В. І. Свенціцька, В. П. Откович. – Київ : Мистецтво, 1991. – 304 с. : іл.
57. Українське середньовічне малярство : альбом / авт.: Г. Логвин, Л. Миляева, В. Свенціцька. – Київ : Мистецтво, 1976. – 234 с. : іл.
58. Филиппсон М. Релігійозна контрреволюція в XVI веке. Тридентський собор / М. Филиппсон ; пер. с фр. – 2-е изд. – Москва : Либроком, 2011. – 424 с. – (Академия фундаментальных исследований: история).
59. Шедеври давньоруського мистецтва. Ікони XV–XVII століть з колекції Музею імені Андрія Рубльова / [Електронний каталог виставки]. – [б. м.], 2013. – 62 с. : іл.
60. Ярема В., о. Традиції і нововведення у побудові іконостасів XVII та XVIII століть у західних областях України / о. Володимир Ярема // Православний вісник. – Львів, 1961. – № 5–6. – С. 177–190.
61. Acta Sanctorum... Iunii. II. – Anversa, 1698. – 680 p.

## ІСТОРИЯ

62. Anonimo bolognese sec. XIV, Sant'Onofrio e angeli... [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.jsp?apply=true&componi\\_OA=AND&galleria=true&decorator=layout\\_S2&tipo\\_ricerca=avanzata&mod\\_SGT1\\_OA=contiene&SGT1\\_OA=Sant%27Onofrio&ordine\\_OA=rilevanza&percorso\\_ricerca=OA&pagina=3](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.jsp?apply=true&componi_OA=AND&galleria=true&decorator=layout_S2&tipo_ricerca=avanzata&mod_SGT1_OA=contiene&SGT1_OA=Sant%27Onofrio&ordine_OA=rilevanza&percorso_ricerca=OA&pagina=3).
63. Anonimo, Montanini Pietro – sec. XVII – Sant'Onofrio; Scene della vita di sant'Onofrio [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout\\_S2&apply=true&tipo\\_scheda=F&id=102033](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=F&id=102033).
64. *Baranowicz Ł.* Żywoty świętych ten Apollo pieie... / Łazarza Baranowicza – [K.] : Z Typograhpiey Kijowo-Pieczerskiéy, 1670. – [8], 404, [14] s.
65. Bayerischer Meister um 1460 DER HEILIGE ONUPHRIUS [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/956-1/1507-bayerischer-meister-um-1460.html>.
66. *Bommas M.* Onuphris und Paisis in der Ostkirche / Martin Bommas // Menschenbilder – Bildermenschen: Kunst und Kultur im alten Ägypten. – Norderstedt, 2003. – S. 15–36, Abb.
67. Biblia Pauperum. Affreschi Medievali in Ciaciaria. Fontechiari [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.cosmati.it/Affreschi%20della%20Ciociaria%20pagine%20web/Fontechiari.htm>.
68. *Biskupski R.* Ikony w zbiorach polskich / Romuald Biskupski. – Warszawa : Wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1991. – 46, (152) s. : Il.
69. *Braun J.* Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst / Joseph Braun. – Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1943. – 854 Sp. : Abb.
70. *Burgkmair d. Ä., Hans:* Hl. Onuphrius [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Burgkmair+d.+%C3%84.,+Hans%3A+Hl.+Onuphrius>.
71. Chiesa e Convento di S. Onofrio [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.romeartlover.it/Vasi123a.htm>.
72. *Dembska A.* Ślady kultury starożytnego Egiptu w kulturze pogranicza / Albertyna Dembska // Granice i pogranicza. Historia codzienności i doświadczeń. – Białystok, 1999. – T. 1. – S. 11–14.
73. File: Marienaltar Unterelkofen BNM img 02.jpg [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marienaltar\\_Unterelkofen\\_BNM\\_img02.jpg?uselang=uk](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marienaltar_Unterelkofen_BNM_img02.jpg?uselang=uk).
74. Flügel mit hl. Eremiten von einem Altar aus der Kartause Christgarten (Gemälde, Tafelgemälde) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://translate.google.com.ua/translate?hl=uk&sl=de&u=http://id.gnm.de/obj/Gm1106&prev=search>.
75. *Gaballo M.* Un Sant'Onofrio tra le *iconae depictae* della Cattedrale di Nardò... / Marcello Gaballo [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.fondazioneiterradotranto.it/2012/09/03/riemergere-un-santonofrio-tra-gli-affreschi-medievali-della-cattedrale-di-nardo/>.
76. Heiliger Onuphrius [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.europeana.eu/portal/record/08562/13342EDCB57C2B01F91608668FE2FBF7C093D94.htm>.
77. Ikony ze zbiorów Muzeum okręgowego w Przemyślu. – [Kraków] : Krajowa agencja wydawnicza w Krakowie, [1981]. – [100] s. : il.
78. Ing. *Gianni Carluccio.* La Basilica di Santa Caterina d'Alessandria in Galatina Dott [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.giannicarluccio.it/wordpress/?p=379>.
79. *J. N. Onufry,* święty, pustelnik (12 Czerw.) / J. N. // Encyklopedia kościelna. – Warszawa, 1891. – T. 17. – S. 314–315.
80. *Kaster G.* Onuphrius (Eunuphrius, Honufrius) der Große / G. Kaster // Lexikon der christlichen Ikonographie. – Rom ; Freiburg ; Basel, Wien, Herder, 1976. – Band 8 : Ikonographie der Heiligen. Meletius bis zweiundvierzig Martyrer. Register. – Sp. 84–88, [Abb.].
81. Kommunion des heiligen Onuphrius Pereyra, Vasco (um 1535–1609)... [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/show?id=368724>.
82. *Kubińska J.* Inscriptions grecques chrétiennes / Jadwiga Kubińska. – Warszawa : Éditions scientifiques de Pologne, 1974. – 192 p., ill. – (Faras IV).
83. Lorenzo Monaco Scene from the Life of St. Onuphrius [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.chinafineart.com/oilpainting/image/29723-Scene\\_from\\_the\\_Life\\_of\\_St.Onuphrius-Lorenzo\\_Monaco.html](http://www.chinafineart.com/oilpainting/image/29723-Scene_from_the_Life_of_St.Onuphrius-Lorenzo_Monaco.html).
84. Madonna and Child Enthroned with Saints [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/459010?rpp=20&pg=1&ft=tommaso+del+mazza&pos=1>.
85. Meister von Rabenden [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://de.wikipedia.org/wiki/Meister\\_von\\_Rabenden](http://de.wikipedia.org/wiki/Meister_von_Rabenden).
86. *Michałowski K.* Polish Excavations at Faras 1962–1963 / K. Michałowski // Kush. – Khartoum, 1964. – Vol. 12. – P. 195–207.
87. MONTANINI, Pietro. Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 75 (2011) di Bernardetta Nicastro [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://translate.google.com.ua/translate?hl=uk&sl=it&u=http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-montanini\\_%28Dizionario\\_Biografico%29/&prev=search](http://translate.google.com.ua/translate?hl=uk&sl=it&u=http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-montanini_%28Dizionario_Biografico%29/&prev=search).
88. Ο Άγιος Ονούφριος [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://anemourion.blogspot.com/2013/12/blog-post\\_576.html](http://anemourion.blogspot.com/2013/12/blog-post_576.html).
89. Onuphre (12 juin.) // Iconographie de l'art chrétien par Louis Reau. – Paris, 1959. – T. 3 : Iconographie des saints. 2 : G–O. – P. 1007–1010.
90. Onofrio, eremit, santo // Bibliotheca sanctorum. – Roma, 1967. – T. 9. – Coll. 1187–1200, [il.].
91. [Pietkiewicz J.] Żywot przedziwny świętego ojca naszego ONUFRIUSZA wielkiego krolewica perskiego pustelnika napisany po grecku od S. Pafnucyusza mnicha a teraz z różnych Exemplarzów Łacińskich, y jednego dawnego Słowińskiego, z Greckiego Języka przetłumaczonych, à naybarżey z Włoskiego iako nayobszerniejszego, w jedno zebrany. y Polskim językiem z Prydatkiem godnych wiadomości po każdym

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

niemal Rozdziale Notacji do Druku podany przez Naj W<sup>o</sup>. X. IOZEPHA PIETKIEWICZA Protoarchimandritę Zakonu S. Bazylego W: Hegumena Monástyra Nowieyackiego Bytenskiego. Z Dozwoleniem náleżytey Zwierzchności. – w Winié w Drukárni Soc: IESV R, P., [1686]. – [82] s.

92. *Przeździecka M.* O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji Przemyskiej i na terenach sąsiednich / Maria Przeździecka. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; Wyd-wo PAN, 1975. – 152 s.: il.

93. ROM, SANT'ONOFRIO, FRESKEN / FOTO 2008 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ahg-images.de/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2UMESQV4WJSWD>.

94. Saint Onuphrius Anonymous, German, Augsburg, 15th century Anonymous, German [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90005002?pp=20&pg=1&ft%20=onuphrius&pos=2>.

95. Simone di Filippo, San Pafnuzio e sant'Onofrio in preghiera. Simone di Filippo, San Pafnuzio e sant'Onofrio [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.jsp?componi\\_](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.jsp?componi_)

OA=AND&apply=true&decorator=layout\_S2&galleria=true&tipo\_ricerca=avanzata&mod\_SGTI\_OA=contiene&SGTI\_OA=Sant%27Onofrio&ordine\_OA=rilevanza&percorso\_ricerca=OA&pagina=2.

96. Sonderausstellung 2006 hinter Glas. Hinterglasgemälde und Glasmalereien in der Sammlung Dr. Edmund Möller [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.hauszumholder.ch/sonderausstellung\\_2006/](http://www.hauszumholder.ch/sonderausstellung_2006/).

97. St. Onuphrius, 1637 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.allposters.com/-sp/St-Onuphrius-1637-Posters\\_i1592296\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/St-Onuphrius-1637-Posters_i1592296_.htm).

98. THE LIFE OF APA ONNOPHRIOS THE ANCHORITE, Translated by Sir E. A. Wallis Budge from a Coptic source dated ca. A. D. 1000 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.voskresie.info/spl/onnophrios.html>.

99. *Tkáč Š.* Ikony zo 16. – 19. storočia na Severovýchodnom Slovensku / Štefan Tkáč. – [Bratislava]: Tatran, 1980. – 280 s.: il.

100. TUSCAN SCHOOL, Saint Onuphrius in the wilderness, Sotheby's, London [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.artvalue.com/auctionresult-tuscan-school-15-italy-saint-onuphrius-in-the-wildern-1374669.htm>.

## Додаток

Коли статтю було вже зверстано, став доступним опис утраченого житійного зображення св. Онуфрія Великого з Миколаївського храму Милецького чоловічого монастиря (с. Мильці, Ковельського р-ну на Волині), опублікований А. Амвросієм у 1868 році (див.: *Амвросий А.* Следы ультрамонтанства, у бывших в западном крае России, униатов // Волинские епархиальные ведомости. – 1868. – №10. – 16 января. – С. 199–206; №12. – 16 февраля. – С. 272–274). У руслі порушеної теми це живописне зображення, що з'явилося в монастирі за часів підпорядкування останнього юрисдикції греко-католицької церкви і перебування в ньому монахів василіанського чину (1707–1839 рр.), привертає увагу не тільки як черговий приклад відповідного жанру церковного мистецтва на вітчизняних теренах, не лише як твір значних розмірів: 3 арш., 6 верш. × 2 арш., 4 верш. (див.: Там само. – №10. – 16 января. – С. 205), тобто – 2,397 м × 1,708 м, а головню як зразок, що окремими рисами свого композиційно-іконографічного ладу перегукувався

із житійними іконами в «клеймах». Згідно з повідомленням очевидця (А. Амвросія) «клик» святого на цьому творі був оточений чотирнадцятьма сценами-сюжетами («картинками») житійної історії (починаючи від сцени народження преподобного й закінчуючи виглядом його занепаłego пустельного осідка із самотнім Пафнутієм) (див.: Там само. – №10. – 16 января. – С. 205; №12. – 16 февраля. – С. 272–274). Годі не помітити і збігу між кількістю житійних сцен («картинок») на названому милецькому образі і на трьох згаданих у статті «клеймових» образах: 1) 1672 року роботи П'єтро Монтаніно із церкви Св. Єлизавети (Рим), 2) початку XVIII ст. північноросійського письма із Соловецького монастиря і 3) XVIII / початку XIX ст. грецького естампа з греко-католицької церкви Свв. Косми і Даміана с. Тилич на Західній Лемківщині, а також часткового сюжетного збігу із цими-таки італійським (10 сюжетів із 14) і грецьким (11 сюжетів з 14) зображеннями. Такі паралелі мимоволі схиляють до думки про «клеймову» структуру милецького твору. Та позаяк сам

## ІСТОРИЯ

А. Амвросій жодним словом не обмовився про додаткове обрамлення житійних сцен на означеному зображенні й уважав за краще називати його не «іконою», а «картиною» (див.: Там само. – №10. – 16 января. – С. 205), то такий варіант визначення є малоймовірним. Натомість, зваживши на порівняно пізній час створення аналізованого живописного полотна (найвірогідніше, перед кардинальною реконструкцією василіанами інтер'єру монастирського Миколаївського храму в 1779 р. – див.: Там само. – № 10. – 16 января. – С. 204–205) та на відомі синхронні житійні образи-картини, численні сюжетні сцени яких представлено без обрамлення на спільному тлі у вигляді розлогого природного краєвиду (пор., напр., ікону-картину – другої половини XVIII ст., на полотні, великого розміру – з Онуфріївського монастиря Львова, що опинилася згодом у Підгорецькому монастирі. – див.: Сидор О. Святий Онуфрій Великий у давньому українському мистецтві // Старосамбірщина. – Львів, 2004. –

III. – С. 193–197. – Іл.), урешті – на існуючий у національному мистецтві (від першої половини XVII ст.) іконографічний тип з подобою святого пустельника на першому плані та житійними сценами посеред природного краєвиду на другому плані (пор., напр., ікону з Лагодова), його (милецьке зображення) правомірніше визначити за твір, який назагал продовжує традицію вітчизняного житійного «безклеймового» іконописання. Воднораз у ньому слід визнати твір, у якому поєдналися композиційно-іконографічні риси відповідного іконопису XVII ст. та церковних великоформатних образів-картин другої половини XVIII ст., у яких досить чітко простежується західноєвропейська традиція формально-жанрового потрактування сюжетних композицій. Не випадково А. Амвросій акцентував увагу на існуванні при житійних сценах супровідних «итальянських» написів (див.: Амвросий А. Следы ультрамонтанства, у бывших в западном крае России, униатов. – №10. – 16 января. – С. 205).

## SUMMARY

In Rus-Ukraine's ecclesiastical art, the reconstructions of the Saint Anchorite Onuphrius the Great, with complementary scenes of his hagiographical story in accordance with the traditional (from the Middle Ages) compositional and iconographic structure (with a centrepiece and marginal scenes), are virtually absent. The sole exception is a relevant 1730s–1750s mural painting in the narthex of St. George's Church (Drohobych). However, this image is, inherently, somewhat late and a little transformed modification of the *classical* scheme. It is significant that such or similar condition is recorded in the cultural heritage of the most, if not all, Christian nations, at least in Europe. And that is in spite of the fact that the saint under consideration is one of the oldest (on domestic territories – since at least as early as the second third of the XIth century) and most respected representatives of the saint rank of Venerable Hermits, while the mentioned compositional and iconographic structure is one of the most widespread in Christian figurative arts of different genres (for instance, acts, stories, or passions, not only the hagiographical one) in the course of at least the periods of the High and Late Middle Ages (and in Eastern Christian art – even the Early modern period in addition).

The factographic analysis makes it possible to assert that the phenomenon of historical development of figurative incarnation of Onuphrius the Great's hagiographical story is determined by two significant factors.

One of them consisted in peculiarity of development of hagiographic texts dedicated to the saint, which served as an indispensable literary basis for the hagiographical genre of icon painting. The question is first of all the fact that for a long time in ecclesiastical life, there had been existed and cultivated the variant of the *Hagiography of St. Onuphrius the Great* authored by St. Paphnutius the Ascetic, as well as its derivatives. This variant has proved to be of little



1. Св. Онуфрій Великий із житієм (у клеймах). 1740–1760 рр. Церква Св. Юра. м. Дрогобич Львівської обл.

ІСТОРИЯ

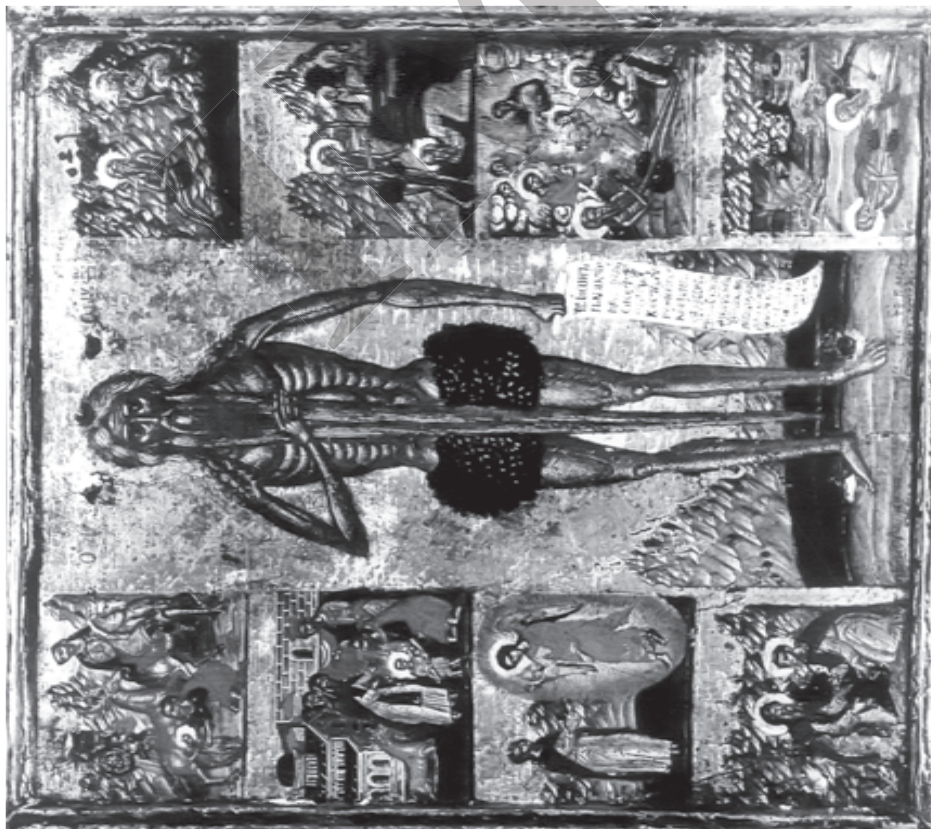


2. Св. Онуфрій Великий із житієм (фрагмент). 1740–1760 рр. Церква Св. Юра. м. Дрогобич Львівської обл.



3. Св. Марія Єгипетська із житієм (у клеймах). 1740–1760 рр. Церква Св. Юра. м. Дрогобич Львівської обл.

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...



4. *Еммануїл Скорділіс*. Онуфрій Великий із життям  
(у клеймах). Між 1650 і 1670 рр.

Монастир Іоанна Богослова на о. Патмос, Греція

5. *П'єтро Монтаніно*. Св. Онуфрій Великий із життям  
(у клеймах). 1672 р. Церква Св. Єлизавети.

м. Рим, Італія

ІСТОРІЯ



6. Св. Онуфрій Великий із житієм (у клеймах) (естамп). XVIII / початок XIX ст. Грецький друк. Церква Свв. Косми і Даміана. с. Тилич, Західна Лемківщина

◀ 7. Св. Онуфрій Великий із житієм (у клеймах). Між 1705 і 1719 рр. Соловецький Спасо-Преображенський монастир. Росія



РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...



8  
9

10  
11



8. Моління св. Онуфрія Великого зі сценами життя (ілюстрація-дереворіз). 1627 р. «Тріодіон...». Київ

9. *І. Щирський*. Моління св. Онуфрія Великого зі сценами життя (естап). Початок XVIII ст.

10. Моління св. Онуфрія Великого зі сценами життя. Перша половина XVII ст. Церква с. Лагодів Львівської обл. Збірка НМЛ

11. Моління св. Онуфрія Великого зі сценами життя. Перша половина XVIII ст. Дрогобиччина. Приватна збірка



ІСТОРИЯ



12. Ілля. Св. Онуфрій Великий за читанням Святого Письма і сцени житія (ілюстрація-дереворіз). 1638 р. «Анфологіон...». Львів

13. Причастя св. Онуфрія Великого зі сценами житія. Перша чверть XVIII ст. Церква Св. Параскеви. с. Завадка, Галичина (нині – територія Підкарпатського воєводства Польщі). Збірка Історичного музею. Сянок, Польща

14. Причастя св. Онуфрія Великого зі сценами житія. 1766 р. Церква с. Заріччя (колишній – Волцнев) Жидачівського р-ну Львівської обл. Збірка НМЛ



13 14



15. Сцени житія св. Онуфрія Великого. Перша половина XVIII ст. Галичина. Збірка НМЛ (колишня колекція Г. Домбчанської)



16. Житіє св. Онуфрія Великого. 1779 р. Онуфріївський монастир Львова / Онуфріївський монастир. с. Підгірці Львівської обл. Збірка НМЛ

use for the emergence of multi-plot marginal-scene form of its presentation in painting. Instead of this, the ample version of the *Hagiography*... appeared relatively late, somewhere at the end of the Middle Ages, while taking hold only since about the mid- to late XVIIth century, and solely within the Christian West. On the East Christian territories (and even then not all of them, but especially Greece and some other lands, including Rus-Ukraine), this version arose later, by the early to mid-XVIIth century.

The second factor lay in old-established emergence and development of another iconographic form of presentation of St. Onuphrius with additional motifs and characters, and later on – with hagiographical scenes. It concerns the type of representation, in which complementary motifs and scenes are flanked more or less regularly beside a central figure, and not within marginal scenes, but directly in the middle of landscape of wilderness-desert that occupies the general background of icon image. In Ukraine, these images (with central whole-length or kneeling figure of the saint) were the most popular during the XVIIth century, while being spread – up to the first half of the XVIIIth century inclusive. Afterwards, in the mid- to late XVIIIth century, there appeared the hagiographical images in the form of spacious panoramic canvases with various plot and landscape motifs.

Owing to these and, probably, some other factors, the *marginal-scene* structure, being so typical of the Christian, especially the East Christian, figurative arts, has not significantly developed in the hagiographical iconography of Onuphrius the Great – one of the most revered saints of rank of Venerable Hermits in the Christian world.

**Keywords:** hagiographical genre, iconography, structure of marginal scenes, composition, Onuphrius the Great, *landscape / panoramic* structure.

## МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

Галина Скляренко

Статтю присвячено аналізу публікацій про образотворче та візуальне мистецтво на сторінках часопису «Нова Генерація», який виходив друком у Харкові протягом 1927–1930 років. Журнал, що охоплював широке коло культурно-мистецьких питань, об'єднував навколо себе митців українського авангарду, окресливши важливий етап у його поступі. У статті простежено ідеологічно-мистецькі позиції дописувачів журналу, дискусії щодо розвитку тогочасного українського мистецтва. Уперше досліджено діяльність «Нової Генерації» в контексті мистецького життя України та еволюції вітчизняного авангарду.

**Ключові слова:** авангард, українське мистецтво, національне Відродження.

Статья посвящена анализу публикаций об изобразительном и визуальном искусстве на страницах журнала «Новая Генерация», выходившем в Харькове в 1927–1930 годах. Журнал, который охватывал широкий круг культурно-художественных проблем, объединял вокруг себя художников украинского авангарда, обозначив важный этап в его развитии. В статье прослеживаются художественно-идеологические позиции авторов журнала, дискуссии об украинском искусстве того времени. Впервые исследуется деятельность «Новой Генерации» в контексте художественной жизни Украины и эволюции отечественного авангарда.

**Ключевые слова:** авангард, украинское искусство, национальное Возрождение.

The article is devoted to the analysis of the publications of visual art on the pages of the periodical *Nova Heneratsiya*, published in Kharkiv in 1927–1930. The magazine that covered a wide range of cultural and artistic problems, united the artists of Ukrainian avant-garde, defined an important stage in its development. The ideological and artistic positions of the correspondents of the magazine, the discussion about the development of Ukrainian art of that time are traced in the article. The activity of *Nova Heneratsiya* in the context of the artistic life of Ukraine and the evolution of the domestic avant-garde are investigated for the first time.

**Keywords:** avant-garde, Ukrainian art, national Renaissance.

У культурно-мистецькому житті України (УСРР) другої половини 1920-х років особливе місце належало часопису «Нова Генерація», що виходив друком у Харкові протягом 1927–1930 років. Задекларована авангардність його позицій, досить тривале, як на той час, існування дають можливість на його прикладі простежити еволюцію радикальних художніх спрямувань епохи, окреслити їхні особливості в українському суспільному контексті. До того ж саме період другої половини 1920-х років в Україні був далеко неоднозначний – мав свої особливості, відмінні від загальної еволюції радянської культури, у якій саме із середини 1920-х років все більшого поширення набувала ідея створення зрозумілого верствам пролетарського мистецтва, реалізована насамкінець у концепції соціалістичного реалізму. Та й упродовж кількох років, коли видавали журнал, у країні відбувалися глибокі зміни: відносно «ліберальний» період середини 1920-х, позначений українізацією та національно-культурним підйомом, змінив «великий перелом» 1929 року, який супроводжувався

згоранням непу, державним курсом на індустріалізацію промисловості та колективізацію сільського господарства, усе ширшими «ідеологічними чистками», наступом на вільну думку, жорсткими вимогами до «пролетарського мистецтва». Відверто полемічна «Нова Генерація» перебувала в центрі культурно-мистецьких дискусій, її позиції відображували ідейні протиріччя часу.

Варто наголосити, що проблеми, які переживала в 1920-х роках Україна в культурі та мистецтві зокрема, суттєво відрізнялися від російських. Так, до середини 1920-х років у Росії припинили діяльність творчі інституції, пов'язані з авангардом. У 1922 році, за ініціативою Об'єднаного державного політичного управління (ОДПУ), було створено Асоціацію художників революційної Росії (далі – АХРР), яка висунула ідею «героїчного реалізму», ґрунтуючись на засадах мистецтва передвижників, а в наступному – 1923-му – році нарком А. Луначарський сформулював нове гасло для художників: «Назад до передвижників!». В Україні ж, подібна до АХРР, Асоціація художників Червоної України

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

(АХЧУ) хоча й виникла 1923 року, проте офіційно її затвердили лише 1926-го і, порівняно з іншими творчими об'єднаннями, залишалася малочисельною. Для ідеологічних спрямувань десятиліття етапною стала резолюція ЦК РКП(б) 1925 року «Про політику партії в галузі художньої літератури», де йшлося про те, «що тепер у руках пролетаріату є безпомилкові критерії суспільно-політичного змісту кожного літературного твору, але в нього ще немає таких самих чітких відповідей на всі питання художньої форми»<sup>\*</sup>, і тому завдання мистецтва – «виробити відповідну форму, зрозумілу мільйонам» [3, с. 83]. Очевидно, що ані формально-пластичні пошуки, ані нові моделі мистецтва, які пропонували авангардисти, цьому завданню не відповідали. Авангардистське мистецтво було приречене. Однак в Україні події розгорталися дещо інакше, ніж у Росії. Утвердження радянської влади після спустошливих років громадянської війни майже збіглося з початком непу та ліберальною культурною політикою «українізації». 1920-ті роки стали в Україні «епохою національного Відродження», де державне керівництво мистецтвом сприймалось як його «підтримка». Зокрема, у резолюції 1925 року, на відміну від Росії, в Україні більшу увагу привернула і спрацювала та її частина, у якій декларували «вільне змагання різних угруповань та течій», основою для якого мало слугувати «лише» прийняття законів робітничо-селянської влади. Саме після 1925 року в Україні почали активно формуватися великі творчі об'єднання, боротьба між якими визначила характерні особливості кінця десятиліття. Як зауважив О. Ільницький, «вперше за десятиріччя власне мистецькі переконання отримали крихту визнання. Цього було досить, щоби зробити два наступні роки одними з найвдаліших в українській літературі, особливо для футуристів» [14, с. 140]. Ця теза стосується і мистецтва загалом.

«Нова Генерація», проіснувавши на два роки довше – до 1930-го, у цьому сенсі стала не тільки оригінальним часописом, але

й розглядалася «учасниками як основний напрям конструктивної роботи організації, своєрідний синтетичний “жанр”» [2, с. 163], тим паче, що навколо нього гуртувалися митці різних творчих професій – літератори, критики, художники, кінематографісти та інші. Показово, що «Нова Генерація» мала офіційну підтримку – її друкувало Державне видавництво України (ДВУ). У лютому 1928 року в промові на літературному з'їзді, закликаючи письменників «не обмежувати себе лише соціально-політичним підходом», адже в мистецтві «треба дбати і про стиль», щодо якого «у нас не може бути і немає ніяких вказівок, тут повинно бути вільне суперництво різних художніх течій», нарком М. Скрипник окремо надав увагу «Новій Генерації», котра, на відміну від більшості інших художніх угруповань в Україні того часу, «об'єднується за художніми ознаками». І далі він наголосив: «Я не прихильник лівого фронту в мистецтві, але для мене ця “Нова Генерація” саме тому, що вона заснувалася за художніми, мистецькими ознаками, має більше значення, порівнюючи з багатьма іншими» [54, с. 8–9].

Часопис не тільки консолідував головні «ліві» сили вітчизняної культури, підтримував постійну полеміку з іншими художніми спрямуваннями, але й найбільш послідовно вибудовував свою модель мистецтва, що в дусі авангарду відкидала попередній досвід та пропонувала новий суспільно-культурний проект на засадах ідей футуризму, конструктивізму, виробничого мистецтва та інших новаторських напрямів. У цьому плані (якщо в другій половині 1920-х років, коли авангардний рух у Європі загалом почав згасати, а в Росії переживав невідповідність своїх пропозицій новим суспільним реаліям радянської дійсності) в Україні його ідеї набували певної творчої наснаги, рупором та генератором яких значною мірою і виступала «Нова Генерація». Не випадково в згадках про часопис читаємо: «У Харкові навколо українського поета Михайля Семенка зібрались залишки радянської футуристичної армії. Його часопис “Нова Генерація” був останнім голосом радянського авангарду,

\* Тут і далі переклад з рос. авторки статті. – Ред.

## ІСТОРИЯ

голосом вільним, бойовим, європейським» [23, с. 67]. Головний редактор журналу М. Семенко (1892–1937) – один із провідних діячів українського авангарду, поет, засновник та теоретик українського футуризму. На час створення журналу мав досвід редакційної роботи: у 1919-му був головним редактором часопису «Мистецтво» в Києві; створена ним організація «Асоціація панфутуристів» (далі – «Аспанфут») заснувала видавництво «Гольфштром», що публікувало новаційні видання («Семафор у майбутнє», газета «Катафалк мистецтв»), а коротку діяльність групи «Бумеранг» (1927) висвітлювали два видання – збірник «Зустріч на перехресті станцій. Розмова трьох» (Київ, 1917), який оформив В. Татлін, і «Бумеранг», що мав стати «неперіодичним журналом памфлетів».

Показово, що голоси на підтримку «Нової Генерації» на початку її діяльності лунали із, здавалося б, протилежних таборів. Зокрема, у журналі «Плужанин», який видавало об'єднання сільських письменників «Плуг», було зазначено: «Як своєю платформою, так і своїм формальним конструктивним, антиреалістичним напрямком “Нова Генерація” є революційне, позитивне явище, яке треба вітати» [цит. за: 14, с. 153]. Однак у виданні висловлювалися певні сумніви щодо його зрозумілості для «пересічного сільського читача»: «Зміст <...> просто далекий від його – сільського читача – інтересів, але для міського читача тут усе цікаве і багатозначне – особливо для радянського інтелігента (сумнів бере чи все в ньому цікаве для робітника)» [цит. за: 14, с. 152]. Водночас критичні зауваження щодо часопису лунали від журналу «Молодняк» Спілки комсомольських письменників, який проголошував себе «бойовим загоном пролетарського фронту». Його автори закидали «Новій Генерації» відсутність контакту із читачем, наголошуючи, попри революційність своїх власних позицій, на незначному інтересі до «лівого» мистецтва в Україні та на неактуальності на даний момент футуризму, що виконував лише функцію руйнації буржуазного ладу і тепер, після перемоги революції, непотрібний [46, с. 111–112]. Таким чином, уже

з перших номерів журнал викликав жваву увагу та зацікавленість, перебував у центрі дискусій, якими, як відомо, були просякнуті 1920-ті роки в Україні.

Тим часом Україна переживала певний видавничий бум – друком виходило багато мистецько-культурних часописів: «Нове мистецтво», «Червоний шлях», «Життя і революція», «Літературний ярмарок», «Універсальний журнал», «ВАПЛІТЕ» та інші. І хоча жоден з них не був програмно присвячений образотворчому мистецтву (адже фахового журналу тоді в Україні не існувало), матеріали про нього (статті про окремих художників, огляди виставок, дискусійні та аналітичні публікації про українських та закордонних митців) містив майже кожен з вищеподаних часописів. На цьому тлі «Нова Генерація» вирізнялася відкритою та загостреною полемічністю, визначеною позицією.

«Нова Генерація» мала і особливий дизайн. Як згадував один з його авторів, О. Полторацький, «Семенко поставив за мету створити український журнал на рівні кращих світових зразків. Макет “Нової Генерації” зробив головний художник театру “Березіль” Вадим Георгійович Меллер <...>. Уже сама обкладинка – глясований папір канаркового кольору, шрифт заголовка, принцип верстки, формат – усе це було так не схоже на тодішні журнали <...>. “Лівий”, знову-таки ексцентричний, незвичний для поліграфічних традицій тих часів монтаж сторінок, гра шрифтів, лінійок, які розсікали сторінку на окремі шматки, короткі рядки віршів, позбавлені звичного ритму і рими, екстравагантні образи – все це не могло в той час не приголомшувати» [38, с. 195–196]. Дизайнерами журналу були провідні художники України: над першими сімома номерами працював В. Меллер, у квітні 1928 року на його місце прийшов Дан Сотник, на початку 1930-го головним художником часопису став А. Петрицький. Перший випуск «Нової Генерації» з'явився в Харкові в жовтні 1927 року, останній – здвоєний – у листопаді–грудні 1930-го.

Особливість часопису – широка та розмаїта структура, якою прагнули охопити всі напрями художньо-культурного життя: літе-

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

ратуру (проза, поезія, публіцистика), теорію мистецтва, огляди та передруки з іноземних видань, статті про театр, кіно, фотографію, архітектуру, образотворче мистецтво. Однак, якщо аналізу літератури на сторінках «Нової Генерації» нині присвячені ґрунтовні дослідження та окремі розвідки, то представлене в ньому візуальне мистецтво досі залишається поза мистецтвознавчою увагою. Водночас значна кількість публікацій із цієї проблематики, статті з питань подальшого розвитку образотворчості загалом та її окремих видів, дискусії з іншими художніми угрупованнями України та Росії, постійний інтерес до західного мистецтва, а також присутність на сторінках журналу робіт провідних художників України – В. Пальмова, А. Петрицького, В. Ермилова, К. Малевича та інших – дозволяють окреслити художній дискурс «Нової Генерації» як окрему і важливу тему.

Позицію журналу сформульовано вже в його першому числі – у редакційній статті «Платформа й оточення лівих»: «Ми хочемо вирівняти здорові культурні процеси шляхом рішучого усунення занепадницьких настроїв <...>. Ми хочемо, щоб наш журнал “Нова Генерація” був журналом напрямковим і в цьому розумінні – журналом принципальним, який чіткою лінією допомагатиме диференціації сучасного процесу культури на Україні, в плані ідеологічних вимог установки на комунізм <...>, на універсальну установку в справі організації й взаємовпливу культури, мистецтва й побуту (життя) <...>. Поезія, Малярство, Театр – ось авангард, могутні наукові й військові лабораторії, які створили асортимент досконалих чинників нового соціалістичного виховання й нових соціалістичних зразків <...>. Коли кваліфікувати мистців і самих себе, ми є наукові робітники мистецтва зі своїми лабораторіями й експериментами, зі своєю методологією, то для своїх читачів ми мусимо бути організаторами нової психіки, нової зростаючої людини, нової раси» [36, с. 40–43]. Отже, журнал одразу ж позиціонував себе як теоретико-аналітичний, політизовано-ідеологічний, у якому питання художньої практики мали б поєднуватися з новими теоретичними розробками.

Сама ж концепція «панфутуризму», яку проголошував часопис, віддзеркалювала показові тенденції українського авангарду. Ідея панфутуризму постала ще наприкінці 1921 року, заклавши основи створеної М. Семенком організації «Аспанфут». Мета організації полягала в тому, щоб об'єднати всі авангардні напрями в єдиному потужному русі, який мав стати поворотним пунктом в історії мистецтва, аби представити авангард як безпрецедентне явище в культурі й окреслити його перспективу в мистецькому поступі. На відміну від авангарду європейського чи російського, де окремі напрями були досить чітко окреслені, дискутували і заперечували один одного, український панфутуризм вибудовував його особливу багатоаспектну і консолідуючу модель. За О. Ільницьким, «уникаючи небезпеки “приватних” орієнтацій, панфутуризм наблизився до “пан-авангардизму”, який можна б назвати спробою охопити всі революційні рухи; він є, по суті, єдиним явищем, у якому окремі рухи представляють специфічний вияв усеохопного художнього процесу» [14, с. 224]. Концепція «панфутуризму» виникла не випадково, була спричинена певною недиференційованістю і недостатньою поширеністю авангардного руху в Україні, відсутністю належних інституцій, критики, теорії. Тому своїм завданням М. Семенко вважав об'єднання «лівих» авангардистських сил. Панфутуризм бачили «відразу футуризмом, кубізмом, експресіонізмом і дадаїзмом», при чому не синтезом цих явищ, а системою, що «охоплює всі “ізми”», уважає їх окремими елементами єдиного організму, завдяки чому виступає всеохоплюючою теорією [50, с. 12].

Головні засади панфутуризму були висловлені ще у виданнях «Аспанфуту». У 1922 році теоретичні статті про «деструкцію» старого мистецтва і «конструкцію» нової його «системи» друкували «Семафор у майбутнє» і «Катафалк мистецтв», а 1923-го – «Жовтневий збірник панфутуристів». Однак найбільш послідовно теорію панфутуризму викладено на сторінках «Нової Генерації». Зокрема, у рубриці «Листування з друзями» зазначено: «Наш журнал не є журнал замкнутої організації.

## ІСТОРІЯ

У нашому журналі відкрито двері для всіх <...>. Наша вимога – дотримуватися нашої платформи <...> й дотримуватися тих ознак, що властиві для лівої формації поетів і публіцистів» [28]. Уточнюючи позиції журналу та його відмінності від російського «Нового ЛЕФу», Гео Шкурупій наголосив, що вони полягають у «спроможності обґрунтувати всі розгалуження лівого процесу мистецтва», де «мистецтво є процес, який має багато «ізмів»» [64, с. 328–329]. Згодом, підкресливши позицію видання, М. Семенко зауважив: «Не потрібно жодних стінок і перегородок між напрямками, що вважають себе справді пролетарськими, бо цим вони вносять лише плутанину в термінологію, базуючись на історичних шляхах і джерелах (футуризм, ліфівство, конструктивізм і т. д.)» [29, с. 63]. Панфутуризм поставав на сторінках часопису як послідовний етап розвитку авангарду, який, відкидаючи початкову диференціацію напрямів, об'єднував усі «ліві сили» в єдиний творчий рух.

У кількох номерах «Нової Генерації» за 1929 рік надруковано програмну статтю О. Полторацького. Наголошуючи на тому, що мистецтво є перш за все процес, автор окреслив панфутуризм як єдину систему «пристосування марксизму до питань мистецтва» [39, с. 42]. Принципова ідеологічність такої художньої моделі вимагала переосмислення традиційних ознак і функцій, де, зокрема, категорія «краси» змінювалася на «доцільність» і «функціональність», а емоційність поступалася раціональності, що мало привести до розчинення мистецтва в житті. Насамкінець «відпаде й потреба в мистецтві, що зіллється з універсальною комуністичною установкою побуту, культури, науки, техніки» [39, с. 48]. Сучасний етап на цьому шляху постає як проміжний, це і має використовувати мистецтво для активного впливу на глядача, його емоції та психіку. «Ідеологічно витриманим, – писав автор, – треба назвати таке мистецтво, яке буде організовувати психіку читача відповідно до центрального спрямовання доби пролетарської революції. Жодний елемент психіки сучасної людини не може бути дезорганізованим по відношенню до основного

цілеспрямування <...>. Новаторська роль панфутуризму полягає в переведенні емоціонального мистецтва на раціональний збудник. Таким способом особа людини стане максимально організованою й максимально цілеспрямованою для організованої акції» [40, с. 49]. О. Полторацький висував нову категоріальну структуру художнього твору, у якому замість змісту й форми головними мають стати ідеологія та фактура. І якщо під ідеологією треба розуміти «загальні устремління доби», то фактура, по суті, синтезує формально-пластичні риси твору (колір, композицію, стилістику та ін.). Така модель мистецтва знімає образно-асоціативні особливості художнього твору, який бачиться тепер перш за все об'єктом: «Мистецький твір є річ, продукт або завдання певної ідеології, функціональна машина» [40, с. 50].

Тему панфутуризму продовжила стаття С. Войніловича. Виступаючи «за раціональний, свідомий, озброєний науковими знаннями підхід мистця до продукту своєї творчості», автор розглядав мистецтво як явище тимчасове і перехідне, що має відійти в минуле разом із залишками буржуазної культури, адже «мистецтво користується оманю (вигадкою), а оманювати довго не можна» [7, с. 26]. На його думку, мистецтво категорично не може бути політично нейтральним, адже за таких умов воно «розслаблює» людську психіку, «зне-силує життєві зв'язки». Однак тепер, поки воно ще існує, панфутуризм має активно втручатися в художній процес, використовуючи мистецтво перш за все як пропаганду пролетарської культури. На часі – створення позитивної теорії мистецтва, яка має бути корисною для нового суспільства. Тут панфутуризм – «це не є напрямок в мистецтві, він ширший за напрямок, його базою є нове світовідчуття <...>. Панфутуризм заперечує мистецтво, хоча мистецтво є одним з головних його плацдармів» [8, с. 33]. Позиція автора – антитеза вільної творчості, орієнтація на соціальне замовлення, яке відкидає «натхнення» як буржуазний чинник. Зміст художнього твору полягає тепер у його класовій утилітарності та формальній майстерності виконання, що оформлює

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

соціальне замовлення, активно впливає на глядача, спрямовуючи його свідомість.

Жорстким протиставленням традиційним, а також і модерністським рисам мистецтва перейнята стаття Л. Скрипника. Автор наголосив на перебільшенні значення мистецтва в тодішній культурі, тим паче, що для нової пролетарської культури стара модель мистецтва з його складністю, індивідуальністю, багатозначністю не лише чужа і зайва, але й ворожа. «Індивідуально-рафіновані емоції завжди й неодмінно становлять поміж індивідуумом і суспільством найміцнішу з відомих перепон. Ці емоції ізолюють людину від колективу. Так, це культура, але культура, що для соціалістичного суспільства не потрібна. А треба зрозуміти, що непотрібне – завжди соціально шкідливе» [53, с. 29]. Визнаючи сучасний стан буржуазного мистецтва як «розклад, гниття», він диференціює окремі його види за принципом «соціальної потреби та доцільності». У нових умовах, на думку автора, немає перспектив у станковій картині. Проте актуальної цінності набуває фотографія як засіб документування дійсності. Пережитками минулої, дофотографічної, доби залишаються ілюстрації. Декоративні мистецтва – «розкіш, зайвина, непотрібність, недоцільність. І вся ця уявлена естетика оплачується справжніми реальними коштами. Утримання старих мистецтв – це розтрата, карний соціальний злочин...» [53, с. 32]. Найменш шкідливим з мистецтв автор уважав карикатуру, але і з нею пов'язано багато проблем, зокрема: «<...> саме уявлення "карикатури на Леніна" ображає свідомість» [53, с. 31]. Актуальними принципами творчої діяльності є функціоналізм, що містить найпотрібніші риси сучасності – економність, раціональність, безіндивідуальність.

Очевидно, що, попри проголошені принципи найширшого об'єднання авангардних мистецьких напрямів, ідеї панфутуризму формувалися в колі тих спрямувань, які виникли саме в 1920-х роках: конструктивізму та виробничого мистецтва, що, як відомо, були спроектовані на цілком конкретні завдання перебудови життя на засадах раціональної функціональності, формаль-

ної доцільності та жорсткої ідеологічності. Ці принципи сформульовані в статті Гео Шкурупія. У ній, аналізуючи завдання, поставлені перед мистецтвом резолюцією 1925 року, він наголосив: «Всі сучасні літературні, мистецькі течії ідеологічно йдуть за проводом комуністичної партії. Неможна у нас знайти хоча б одне літературне угруповання, яке б не оголошувало, що воно є пролетарське, радянське або навіть комуністичне. Усі угруповання різноманітно трактують свою ідеологічну витриманість, свою пролетарську орієнтацію чи походження, свої формальні методи, що відповідають певній ідеології. Звідси походять на практиці іноді їхні поспіхи й помилки <...>. Кожна організація вважає, що помиляються всі і лише вона одна не помиляється, провадить правильну художню політику, йде певним правильним шляхом. Комуністична партія, зваживши цей момент, і дала можливість вільно розвиватися та працювати всім літературним напрямкам. Її постанови в художній політиці лише сприяють розвиткові всіх мистецьких течій» [65, с. 32]. Формулюючи спрямування панфутуризму, він зазначив: «Ми боремось у першу чергу за революційну, свіжу, сучасну тематику й ідейність і оформлення її в мистецтві, цеб-то за якість і сучасність продукту для сучасного передового споживача. Ми проти пейзажів в копнах і вишиваних сорочках, ми проти переробок і реставрації. Ми не хочемо засвоювати бонтон добрих старих традицій, ми вивчаємо чужоземну мову не для хатньої європеїзації, а тому, що нею говорить пролетаріат, тому, що вона має свої соціальні цінності». І далі: «Ліва формація мистецтва мусить взяти під обстріл реставраторів, хуторян, хатян і новоспечених французів <...>. Революційне використання матеріалу, експерименти, винахідництво, використання технічних засобів, що ще не втратили своєї чинності – ось що мусить привалювати в наших методах творіння» [65, с. 33]. Однак автору не вдалося повністю відійти від «поетичних тропів». На своє питання «А чому це має бути революційним мистецтвом?», він, цілком у дусі традиційної поезії, відповів: «А тому, що ця пташинка червона, тому що червоні джмі-

## ІСТОРИЯ

лі над вишнями червоними гудуть...» [65, с. 33].

Позиції журналу були надруковані на титульній сторінці як окремі гасла. Однак під впливом соціально-політичних обставин та коливань культурного клімату в країні вони змінювалися. Так, упродовж 1927-го до грудня 1928 року журнал проголошував: «Ми за комунізм; інтернаціоналізм; індустріалізм; раціоналізацію; винахідництво; якість; економічність; соціальну витриманість; універсальну комуністичну установку побуту, культури, науки, техніки; нове мистецтво. Ми проти національної обмеженості; беспринципного упрощенства; буржуазних мод; аморфних мистецьких організацій; провінціалізму; трьохпільного хуторянства; неучтва; еклектизму». У 1929 році «великого перелому» журнал відкорегував свої програмні тези. Від січня 1929 року в його декларації проголошувалося таке: «Мистецтво як емоційна категорія культури відмирає. Повільний процес відмирання мистецтва позначився деструктивними напрямками у мистецтві останніх десятиріч. Раціональні вимоги, поставлені перед мистецтвом сьогодні, переключають його на конструктивний шлях функціональних мистецтв. Функціональні мистецтва відіграють соціально-корисну роль в загальному процесі соціалістичного будівництва в плані універсальної установки на комунізм. “Нова Генерація” пов’язує етап деструкції мистецтв, що закінчується, і етап конструкції їх, що розпочався, вважаючи обидва ці етапи за складові частини єдиного діалектичного процесу розвитку лівої формації мистецтв».

Однак, як засвідчують інші публікації, ці принципи не були незаперечними, а митці, до яких звертався журнал та яких залучав до своєї програми, часто діяли зовсім в іншому напрямку. Зокрема, попри декларовану жорстку ідеологічність, відданість комуністичним цінностям та боротьбу з буржуазним мистецтвом, журнал досить ліберально допускав, що «є ліві, які працюють у умовах пролетарської диктатури, але мистецький процес один» [27, с. 327]. Власне М. Семенко вважав: «<...> без європ нам – як попам без душі: обійтись ніяк не можна:

відсутність масштабів і рівноваги – смерті тотожне і може створити той китайський мур, що буде корисний лише для хоробрих ухилів і радянських халтур» [48, с. 6]. Усім своїм оформленням журнал позиціонував себе як частину європейського простору. Заголовки статей часто дублювали французькою, німецькою, англійською мовами та есперанто, до деяких статей писали іншомовні резюме. Інтернаціональним був і склад редакції, принаймні в ньому задекларовані Г. Вальден, Л. Мохой-Надь, Е. Помполіні, Й. Бехер, Р. Леонгард, а також діячі російського «лівого» мистецтва – О. Брик, О. Ган, С. Ейзенштейн, В. Маяковський, О. Родченко, Н. Чужак, В. Шкловський, а також митці з Грузії – С. Чіковані, К. Кулідзе, Л. Асатіяні, Л. Есакія, Д. Шенгелая, Б. Женті. До складу редакції входили К. Малевич, В. Татлін і Д. Вертов, які в цей час працювали в Україні. І хоча участь більшості названих діячів у роботі часопису була суто номінальною, їхні імена на шпальтах журналу засвідчували його художні орієнтири та зацікавлення. «Ліве мистецтво», яке творили широке коло авангардних та модерністських митців післяреволюційних років, найактивніше контактувало із Заходом, постійно наголошуючи на необхідності «зв’язків з Європою».

Ідея панфутуризму декларувала програмну відкритість до новаторських мистецьких спрямувань, прагнення подолати провінційну обмеженість, вирішуючи її на сторінках часопису через надання широкої інформації. Зокрема, один з головних авторів «Нової Генерації» – Гео Шкурупій – постійно критикував слабкість закордонних контактів українського мистецтва, відсутність відомостей про художній процес на Заході: «немає обміну культурними цінностями, немає обміну думок і нема, нарешті, такого потрібного обміну крові» [63, с. 212]. У його розумінні нове мистецтво постає як світове явище, чуже національній обмеженості. «Геть російські й українські стіни! Геть різнокольорові шовінізми та старовинні традиції!» – цілком у дусі тогочасних маніфестів та декларацій виголосив автор [63, с. 213].

Тим часом у загальнокультурних спрямуваннях радянської держави все більшого

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

поширення набували антиєвропейські настрої. І хоча у другій половині 1920-х років українські митці мали можливість відвідати Францію, Німеччину, Італію, Польщу та інші країни, а в Україні проходили поодинокі зарубіжні виставки, новий політичний устрій, що програмно протиставляв себе капіталістичному світу, вибірково ставився до західного досвіду, піддаючи його мистецтво жорсткій ідеологічній селекції. У 1927 році М. Хвильовий сформулював ідею «червоного ренесансу», що бере свій початок не із Заходу, а зі Сходу. Під «Сходом» розуміли народи СРСР, чия визволена від капіталістичного поневолення енергія мала сприяти культурному злету. І хоча «Нова Генерація» полемізувала з позицією М. Хвильового, у тлумаченні сучасної західної культури їхні думки часто співпадали. Не випадково С. Павличко наголосив, що «європейськість» «Нової Генерації» мала вибірково характер: широко публікуючи матеріали про «ліве» мистецтво Франції та Німеччини, часопис принципово ігнорував ті явища, які, на його думку, були ознакою капіталістичного занепаду [31, с. 190].

Так чи інакше, матеріали про західне мистецтво друкували майже в кожному числі журналу. Редакція широко залучала переклади іноземних публікацій, прагнучи проінформувати свого читача про подібні їй мистецькі рухи. У журналі вміщували статті про творчість і репродукції творів Г. Арпа, Д. Балла, Ж. Брака, В. Баумайстра, Д. де Кіріко, О. Дікса, Х. Гріса, В. Петерганса, П. Клеє, Ле Корбюзьє, Г. Гроса, Ф. Леже, В. Мерінга, Ж. Метценже, Міс ван дер Роє, П. Пікассо, В. Серванкса, О. Шлеммера, А. Майоля, О. Цадкіна, Ж. Кассу, К. Гофера, К. Ехтермейера, А. Матісса, Г. Юккера, В. Гропіуса, Ж. Ліпшиця, Н. Габо, Ж. Люрса, К. Кольвіц, Б. Уїтца та інших.

Серед публікацій про західне мистецтво варта уваги ґрунтовна стаття С. Ромова, у якій окреслено рух дада в літературі та мистецтві (1916–1921), подано характеристику сюрреалізму та метафізичного живопису, інтерпретовано творчість П. Пікассо, М. Дюшана, Д. де Кіріко, Ж. Брака, М. Ернста, Ф. Пікабіа, Мана-Рея в контексті проблематики дада та сюрреалізму.

Висновок автора пов'язує розвиток цих мистецьких напрямів із загальним станом західної культури та суспільства, де світ, розділений на буржуазний і пролетарський, усе більше демонструє свою діалектичну взаємозалежність: «Захід і Схід, Америка й СРСР це вже не краї й не частини світу для сентиментальної подорожі, а тривожна ідейна географія без фавни й флори, з проклятими запитаннями на всіх пунктах і на всіх зупинках. Європейська інтелігенція живе в глибокому збентеженні перед сьогоднішнім днем і з страхом і неспокоєм за завтрашній день» [45, с. 52].

У статті «Марінетті – фашист і футурист» проаналізована закономірність появи футуризму саме в Італії, де його підґрунтям були протиріччя між великим історичним минулим та великим італійським класичним мистецтвом, що стало взірцем для світу, і сучасністю країни, яка переживала глибоку економічну та суспільну кризу. У цьому плані ідеї футуризму проектували на індустриальне піднесення Італії, її модернізацію, засобом до якої його автори вбачали війну, милітаризацію країни, а також войовничий націоналізм, що насамкінець сформулював Б. Муссоліні у відомому гаслі «Слово "Італія" повинно переважати над словом "свобода"». У статті процитовано уривок із промови Б. Муссоліні: «Ми народ молодий, що хоче й повинен творити і не бажає бути синдикатом шинкарів та сторожів музею. Наше минуле – дивне, але що до мене – більш як два рази я не ходив у наші музеї» [22, с. 68].

Журнал передруковував з європейських джерел статті Х. Зервуса «Малярство Пікассо» (1928. – № 3), Е. Теріяда «Малярство Коссіо» (1928. – № 3), Х. Гріса про твори Ф. Леже (1928. – № 12), Ж. Брака про Ж. Кассу (1928. – № 4), Ж. Жіра «Паризьке мистецтво учора й сьогодні» (1928. – № 10). Особливої уваги заслуговує анонс книги К. Епштейна «Мистецтво ХХ століття» (Берлін, 1926), у якій йдеться і про мистецтво СРСР. Роздуми та висновки автора промовисті: «Художники СРСР мало проінформовані про дійсний технічний конструктивізм, але фантазують в цьому напрямку. Їх техніка утворила деякий колек-

## ІСТОРИЯ

тивний, братський зв'язок з масою <...>. Маса відчуває передусім потребу в загальному, типовому; тому тут і намагалися утворити конструктивне, типове мистецтво. Чистий, бідний час, без усякої перешкоди з боку речей – така революція. Речі було спалено в огневому процесі руху. Утворилося нове, що відкинуло історію; ось диктатура бідних, що позбавлені речей» [26, с. 51]. Аналізуючи еволюцію мистецтва в СРСР, К. Епштейн розпочав її розгляд з «візантійської площинності», перейшов до кубізму, П. Сезанна, потім – до В. Кандинського і, нарешті, до В. Татліна, з його контррельєфами, й Ель Лисицького, який «драматизував» у своїй творчості геометричні форми. Таким чином, попри «неінформованість» і відмінність від західного художнього руху, мистецтво СРСР постало як його важлива складова, що мала своїх оригінальних і яскравих майстрів.

Особливий інтерес викликало перейняте «лівими» ідеями мистецтво Німеччини [52]. Його діапазон досить широкий – від експресіоністів і до майстрів «Нової речовності». Майже в кожному номері натрапляємо на матеріали про німецьку архітектуру, театр, живопис, фотографію, а також на репродукції творів художників Л. Мохоя-Надя, П. Клеє, Г. Гросса, О. Дікса, Г. Юккера, К. Кольвіц, О. Шлеммера, В. Петерганса, В. Мерінга, В. Гропіуса та інших. Серед публікацій – стаття одного з провідних діячів «лівого» мистецького руху в Німеччині, редактора часопису «Штурм» («Sturm») Г. Вальдена [5]. Саме в його галереї 1922 року відбулася перша виставка російського (читай – радянського) мистецтва, де, зокрема, були представлені твори О. Екстер і К. Малевича [30]. Пізніше, у вересні 1929 року, під час візиту до Радянського Союзу, Г. Вальден відвідав Київ, зустрівся з українськими митцями, обіцяв їм популяризувати українське мистецтво в Німеччині (мав намір надати один з номерів свого журналу українському мистецтву). І справді, 1930-го року, у присвяченому Радянському Союзу числі журналу, надрукували три нариси про Україну.

Значна кількість публікацій була спрямована на висвітлення мистецтва фото-

графії. У 1920-ті роки фотографія набула у світі потужних технологічних і художніх можливостей, впливала на інші візуальні мистецтва, поставши як окрема креативна галузь образотворчості. Німецька фотографія та її майстри перебували в перших рядах нового мистецтва. «Нова Генерація» надрукувала статтю провідного художника і теоретика Баугауса Л. Мохоя-Надя [25], у якій майстер описав формально-технічні прийоми тодішньої фотографії, акцентуючи увагу на особливостях освітлення. Кілька матеріалів присвятили й іншому фотохудожнику Баугауса – В. Петергансу. Автор так званої «прямої фотографії», він знімав здебільшого своєрідні натюрморти, побудовані на крупних планах та фрагментуванні предметів, зосереджуючи увагу на чіткості зображення, точній деталізації. Фотографії В. Петерганса супроводжувала перекладена з німецької стаття М. Плято, присвячена його творчості [37].

Однак, безперечно, найбільшій уваги заслуговують позиції часопису щодо мистецтва України. І тут варто підкреслити, що задекларовані «Новою Генерацією» гасла часто не співпадали з тим мистецтвом, яке залучали до обговорення. Протириччя між «теорією та практикою» (а саме тією моделлю нового авангардного мистецтва, яку окреслив журнал, і тими творами, що були репрезентовані на його шпальтах) стало виразною ознакою не тільки самого часопису, але й вимірів вітчизняного авангарду.

Показовим у цьому плані було те коло митців і творчих угруповань, яке «Нова Генерація» залучала до своїх союзників. Серед них – Об'єднання сучасних митців України (далі – ОСМУ), члени якого – художники досить різноманітних спрямувань (В. Пальмов, А. Петрицький, Л. Крамаренко, І. Таран, Д. Шавикін, Н. Штільман, Ю. Садиленко та ін.). Як і всі тодішні мистецькі об'єднання, ОСМУ притримувалося чіткої ідеологічності, розглядало мистецтво як засіб перевиховання глядача в радянському дусі. У його програмі чільне місце займало і підвищення професійного рівня українського мистецтва. У декларації групи, розміщеній на сторінках «Нової Генерації», зазначено: «<...> доре-

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

волюційна Україна, примусово затримана в своєму культурному розвитку, споживала рештки казенної урядової російської культури, витворивши специфічно “малоросійський” провінційний стиль <...>. Аби запобігти дальнішому розквіту дилетантизму та зловживанню голою тематикою, ОСМУ звертає головну увагу на професійну якість мистецької продукції <...>. Тільки в органічному з’єднанні нового динамічного ритму життя з такою ж новою революційною формою закладені зерна сучасного мистецтва» [10, с. 452]. Тут же наголошено на особливій ролі виробничого мистецтва, що найбільш відповідало завданням нового суспільства. Однак на практиці в цій царині майже ніхто з митців групи не працював. Загалом художники ОСМУ у своїй творчості орієнтувалися на мистецтво західного модернізму, використовуючи ті чи інші його форми для сюжетів на сучасну радянську тематику. Як справедливо зазначено сучасними дослідниками, «художники, згуртовані “програмними” завданнями, були дуже несхожими за своїми творчими концепціями, естетичними уподобаннями і стилістичними манерами, а тому продемонстрували самобутні варіанти вирішення поставлених завдань» [44, с. 94]. Варто зіставити, хоча б, твори Л. Крамаренко і В. Пальмова або А. Петрицького і Н. Штільмана, аби виявити різноспрямованість творчих інтересів членів групи.

До друзів «Нової Генерації» належало і Об’єднання мистецької молоді України (ОММУ). У ньому переважали студенти Київського художнього інституту (далі – КХІ) та художніх училищ. Вони зосередилися на соціальних завданнях мистецтва, зокрема вказували на «певну диспропорцію між мистецькою продукцією, конкретними політичними та культурно-побутовими вимогами робітничо-селянських мас». На їхню думку, в українському мистецтві свої позиції на той час зберігали «дрібно-буржуазні та націоналістичні прошарування. Існуючі мистецькі об’єднання старшої генерації не ставили й не ставлять перед собою завдань роботи серед пролетарської мистецької молоді, не охоплюють її специфічних інтересів (класове настановлення

щодо сприймання мистецької спадщини та шукання нових форм у мистецтві)» [11, с. 61]. Натомість митці «старих поколінь», що переважно вийшли з інтелігенції, не можуть зрозуміти вимог пролетарсько-селянських художників. Молоді митці поставили за мету створення стилю, який би відображав нову революційну дійсність, підкреслювали свою єдність із іншими художниками СРСР. Показово, що в цьому, чи не найбільш декларовано радикальному, об’єднанні починали творчу діяльність такі майбутні «класики соціалістичного реалізму», як С. Григор’єв, О. Пащенко, С. Раєвський, В. Агібалов та інші.

У № 1 за 1930 рік журнал повідомив про створення об’єднання «Жовтень», що ставило за мету виробниче, побутове мистецтво, оформлення архітектури та поліграфії, пропонуючи від гасла «Мистецтво – масам!» перейти до завдання «мистецтво мас». Позиції «Жовтня» були близькі «Новій Генерації», зокрема, в утвердженні нових художніх вартостей, де «пролетарське мистецтво має знищити індивідуалістичні ринкові відносини, що й досі ще панують у мистецтві» [12, с. 65]. Однак творчість членів групи, до якої ввійшли А. Петрицький, Б. Клебанов, С. Йоффе, О. Щеглов, В. Касіян, З. Толкачов, В. Овчинніков, Ф. Кумпан, М. Рокицький, Є. Холостенко, П. Юрченко, М. Гречина та інші, була далека від «виробничого мистецтва», яке взагалі не мало в Україні на той час необхідної організаційно-економічної бази, адже художники працювали у традиційних видах мистецтва – у живопису, різних видах графіки, театральній декорації, архітектури. Свою підтримку висловив журнал і Об’єднанню сучасних архітекторів України (ОСАУ), декларацію якого надрукував 1928 року.

Беручи найактивнішу участь у дискусіях свого часу, «Нова Генерація» гостро полемізувала зі своїми опонентами. Їхнє коло було досить широке. У літературі, за І. Дзюбою, до них належали майже всі найталановитіші українські письменники – П. Тичина, М. Куліш, Остап Вишня, неокласики, М. Хвильовий та інші. «Нова Генерація» майже щонагома ганьбила їх і,

## ІСТОРІЯ

у розвиток указівок партії, скрізь і всюди вишукувала «український фашизм». Однак потрібно визнати, що й деякі опоненти не залишалися в боргу: «Політфронт» М. Хвильового і він сам особисто так само інкримінували «фашизм» своїм критикам [13, с. 260]. Зокрема, у власній статті М. Хвильовий затаврував футуристів як націоналістів, мазепинців, ефремівців і фашистів [60, с. 4]. Полеміка між дискусуючими все більше набувала політичного забарвлення, ставлячи під удар тоталітарної машини кожного з її учасників...

Серед опонентів «Нової Генерації» була і група «Авангард» на чолі з поетом В. Поліщуком (до неї входили письменник О. Левада, художники В. Єрмилов, Г. Цапок та ін.). Заснована 1925 року в Харкові, вона обстоювала ідеї «спіралізму та конструктивного динамізму», декларувала цінність технічного прогресу та урбанізму. Спіралізм базувався на ленінській моделі розвитку суспільства та культури, які розвивалися по спіралі. Як і М. Семенко, В. Поліщук закликав до створення нових форм у мистецтві, що мали відповідати вимогам нового пролетарського суспільства. Однак, попри зовнішню близькість позицій, критики «Нової Генерації» звинувачували «Авангард» у насадництві та політичній контрреволюції [20, с. 46].

«Нова Генерація» бачила своїми постійними (чи не найголовнішими) «противниками» художників Асоціації революційного мистецтва України (далі – АРМУ). Створена 1926 року, ця організація стала найчисельнішою в Україні, гуртувала широке коло митців, серед яких провідне місце займали бойчукісти. Членами АРМУ у свій час були не тільки М. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, К. Гвоздик, але й О. Богомазов, М. Бурачек, І. Врона, В. Меллер, С. Прохоров, В. Єрмилов, О. Хвостенко-Хвостов, В. Касіян, Ю. Бершадський, Г. Пустовійт, І. Северин та інші. У 1926 році на Всеукраїнському з'їзді АРМУ в Харкові проголосили її головні ідейні позиції: мистецтво – форма марксистсько-ленінської ідеології в інтересах класової боротьби пролетаріату за комунізм; заперечення класового нейтралітету; зближення із жит-

тям суспільства визначає головний курс мистецтва. Водночас діяльність АРМУ була спрямована на підвищення художньої культури, професіоналізму, на боротьбу з провінційністю. У мистецтві мали зберігатися рівноцінність виробничого й образотворчого, спрямованість на створення художньої мови, які б відповідали революційному змісту, ґрунтувалися на національних традиціях та відповідали запитам народних верств. АРМУ «будується не на принципах направлення, а як федеративне об'єднання митців різних формальних течій і груп, що виходять у нашу передову і критичну добу з потреби у безкомпромісному критицизмі щодо форм мистецтва минулого і сучасного та рішучого перегляду цих форм із погляду підготовки і наближення до синтетичних досягнень мистецтва нової доби – доби соціалізму, яка витворить свій оригінальний стиль і свої власні форми» [15, с. 6]. Однак, як і більшість мистецьких об'єднань того часу, не обійшли АРМУ внутрішні протиріччя та розбіжності позицій її окремих членів. «Всупереч проголошеній толерантності, АРМУ часто відштовхувала тих художників, які не поділяли принципів “бойчукістів”: так, до організації не потрапило коло київської художньої професури на чолі з В. Кричевським; покинув об'єднання В. Пальмов, художник “вільної форми”, якого занадто стримували суворі “бойчукістські” принципи композиції. Навіть інспектор НКО висловив ряд серйозних зауважень стосовно дій АРМУ: з одного боку, спостерігається намагання негайно “зігнати” всіх художників до організації, а з іншого, виявляється нетерпимість до митців різних художніх угруповань, яких буквально “заганяють” у підпілля, використовуючи засоби ідеологічної боротьби, а не творчої змагальності» [44, с. 87]. Не зважаючи на активну виставкову та суспільну діяльність, уже II Всеукраїнський з'їзд АРМУ 1929 року змушений був констатувати кризовий стан організації як на структурно-функціональному, так і на програмно-ідейному рівнях. Давалися взнаки непорозуміння між різними поколіннями членів об'єднання, на перший план вийшли конфлікти з іншими угрупованнями, зокрема «Новою Генерацією»,

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

«Літературним ярмарком», «Березолем». «Самі митці дедалі більше відчували ідеологічний і морально-нездоровий тиск не тільки з боку влади, а й власної організації. Промовистим фактом є розгляд на зборах АРМУ персональної справи визначного українського художника-новатора В. Єрмилова, який входив до двох організацій – Асоціації та «Нової Генерації». Від нього вимагали публічного осуду позицій «Нової Генерації», а за відмови – вважали перебування майстра в АРМУ неможливим» [1, с. 90].

На сторінках «Нової Генерації» полеміка з АРМУ і «бойчукізмом» була, мабуть, найгострішою. Принциповий урбанізм та націленість на нові конструктивістсько-функціональні ідеї в мистецтві, які сповідував журнал, були протилежні певному ретроспективізму бойчукістів, їхній орієнтації на народне мистецтво, іконопис та проторенесанс. І хоча свого часу (у 1926 р.) М. Семенко й А. Петрицький підтримали АРМУ, згодом вони дійшли висновку, що це була їхня помилка. Відповідаючи на жорстку критику з боку АРМУ в полемічній статті «Справа про труп», де на заклик до М. Семенка «ви, т. Михасю, мусите зникнути», О. Полторацький і А. Петрицький (один – у сатиричній, а другий – у цілком серйозній формі) звинуватили АРМУ в насадницьких позиціях: «Мистецтва в них немає ніякого: вони слідом за Бойчуком копіюють релігійні малюнки, взяті напрокат з святої Софії, наліплюють на тарілки з написом “пролетарі усіх країн, єднайтеся”, архангелів, всунувши їм у руки по серпу й молоту, і вважають, що це зійде під пролетарське мистецтво» [56, с. 27]. У «реакційно-націоналістичному мистецтві» та «консерватизмі» звинуватив бойчукістів і Гео Шкурूपій: «Беручи іконописну техніку, вони старанно реставрують її, відживляючи національним змістом, що, на їхню думку, мусить осучаснити її та зробити їхні реставраційні вправи інтернаціональними <...>. Гострі носи святих угодників раптом стають носами робітників, селян і вождів революції, пречисті руки мадон пришиваються до тулубів селянок і комсомолок, цілі композиції страшного суду і всіляких релігійних історій, що

ними заповнені простінки церков, раптом стають композиціями робітничих походів, героїчних сцен з громадянської війни, просценіюмами нашої індустрії» [62, с. 28–29]. Автор удався до порівнянь картин бойчукістів з їхніми «прототипами», підкреслюючи їхню цитатність, зокрема, до прямого звернення до картин Джотто ді Бондоне (М. Бойчук «На пасовиську»), старовинних гравюр, що відображені в дереворитах С. Налепинської-Бойчук. Однак полеміка автора стосується і ставлення до мистецьких традицій загалом, і хоча він не відкидає класичного мистецтва, «щоб робити нове, треба знати старе. Але ми рішуче проти контрабандного ввозу старих форм в нове життя» [62, с. 33]. «Феодальною мертвечиною» називав «бойчукістів» і В. Ломтів, закликаючи до «ідеологічних чисток», які мали розділити митців на тих, «хто з не з нами – той проти нас» [16, с. 49].

Отже, критика опонентів дедалі більше виходила за межі мистецтва, набуваючи в дусі часу ідеологічного та політичного характеру. Зокрема, дописувач «Нової Генерації» І. Маловічко вважав «бойчукізм» «ідейно шкідливим» та ворожим, а тому закликав: «Ворога не можна жаліти; спочатку його треба знищити» [20, с. 48]. У статті І. Товарця простежуємо історію становлення «бойчукізму» як окремого напрямку в українському мистецтві, що, за автором, іде від часів Центральної Ради, а тепер, попри намагання пристосувати свою стилістику до української радянської культури, «ця школа виявляє симпатії українського куркульства та націоналістично настроєних шарів суспільства» [58, с. 54–55]. Показово, що автор закидає бойчукістам, поряд з «любов'ю до статички старовинного релігійного мистецтва» й «апологією селянської стихії», «орієнтацію на Захід», яка мала б бути співзвучною позиціям «Нової Генерації». Однак «класова суть» і тут постає найважливішою, нею послуговувалися як індикатором належності до радянської культури.

Гострі обвинувачення в бік бойчукістів постійно лунали від М. Семенка, яких він називав «куркулячими художниками» [51, с. 53], закидаючи їм, зокрема, і довготри-

## ІСТОРИЯ

валу гегемонію в образотворчому мистецтві, а І. Падалці – «реакційну лінію в справі оформлення книжок» [49, с. 59]. Однак показово, що попри те, що В. Седляр – член АРМУ й послідовний «бойчукіст» – був одним з постійних опонентів журналу, «Нова Генерація» надрукувала його статтю, присвячену критиці тодішнього стану дизайну побутових речей, які, на думку автора, ще не відповідали запитам часу. Захоплений, як і більшість прибічників «Нової Генерації», ідеями виробничого мистецтва, В. Седляр ставив перед собою завдання «відшукати відповідні форми художньо-ідеологічного оформлення цих виробів так, щоб вони максимально відповідали й новим ідеологічним вимогам робітничо-селянських мас. Революція в мистецько-ідеологічному оформленні речей виробництва це частина культурної революції, проблема якої стоїть зараз перед нами у весь зріст. Це завдання можна розв'язати лише через художньо-ідеологічну контролю виробництва предметів побуту» [47, с. 306].

Репрезентуючи власну позицію, «Нова Генерація» проголошувала себе лабораторією для «кваліфікованих митців». Дискусії на її сторінках зачіпали подальші перспективи окремих видів мистецтва. Зокрема, роль та місце станкового живопису, який «ліві» тоді здебільшого розглядали як прояв буржуазних смаків, а тому він мав відійти в минуле. Однак позиція щодо нього була неоднозначною. Наприклад, Гео Шкурупій уважав, що «зовсім відкидати станкове малярство – це хороба... псевдо-конструктивізму, бо малярство може багато дати функціональному виробничому мистецтву» [64, с. 332–333]. На думку автора, «попередня буржуазна й поміщицька доба залишила нам у спадщину так зване станкове малярство. Індивідуалістичні малювання картин цілою армією станковистів для мистецьких потреб буржуазії, для оздоблювання її помешкань, стало неможливе за нашої доби. Картина не може обслужити мільйонні маси робітництва й селянства, вона є витвір власницької психології й могла обслужити лише заможні десятки людей. Паліатива виставок і музеїв не рятують справи. Є армії старих художників і молодих, що їх продукують на-

ші художні вузи, які не знаходять для себе виробничої бази» [62, с. 27]. Місце сучасного мистецтва – у клубі, де станкову картину мають замінити фрески. Однак «сучасні архітектори прагнуть до утилітарної та раціональної форми в архітектурі. Архітектура стає інженерією, як машино-будівництво й будинок-машина до житла не може мати нераціонального оздоблення квіточками. Архітектура відкидає тепер так званий орнаменталізм. Більше світла, скла, менше простінків і самий матеріал цемент і залізо, матеріал сучасної архітектури відкидає цеглу та вапно, незмінних супутників фрески» [62, с. 27–28]. Отже, ідеологічно прагнучи до нових форм «масового пролетарського мистецтва», автор не міг не враховувати реальних обставин життя і реального художнього поступу, які вступали в протиріччя з його ідеальною художньою моделлю.

Утвердженню принципів конструктивізму в мистецтві присвячені статті А. Штейнберга. Саме в цьому художньому напрямі, який вирізнявся жорсткою функціональністю, лаконічністю, «економією засобів виразності», убачали чи не головні ознаки пролетарської естетики. Однак автор не відкидав станкового мистецтва, а пропонував «перебудувати його»: «Сучасний маляр не повинен лише відображати природу, наслідувати її, він повинен робити щось більше – він повинен винаходити, він повинен перетворювати її на нові раціональні форми; сучасний маляр почав розуміти, що його завдання полягає не в тому, щоб віддати ілюзію світу, а в тому, щоб віддати реально річ, а тому підхід сучасного маляра до полотна подібний до підходу робітника-металіста, що обробляє шматок заліза» [66, с. 52]. Не випадково в конструктивістській картині автор ставив акцент на самій її поверхні, її фактурі, що мала виявляти матеріал як такий. Проте і він серед різних творчих спрямувань головну роль віддавав виробничому мистецтву, що має стати «творчістю не форм, що існують поза життям, як, наприклад, станкове малярство, камерна музика тощо, а форм самого життя <...>. Творити й будувати життя, а не відобразити його», – у цьому вбачав автор мету сучасності [66, с. 53].

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

Тему конструктивізму у своїх статтях розвивали К. Тайге (1929. – № 3) і Ф. Кондрашенко (1929. – № 1). За Ф. Кондрашенко, «доба машинізму принесла смерть ремеслу... Зовнішнє мистецтво без функцій стало непотрібне, як неорганічне й зовсім не зв'язне з функціями життя й людини... З розвитком культури зникає орнамент, зникають форми декоративності – ознака індивідуалізму минулої доби. Основні завдання промислового мистецтва то є людська норма, стандарт, тип» [16, с. 69]. У цьому контексті нові спрямування та естетичні зміни, які показала міжнародна виставка в Парижі 1925 року, зафіксувавши появу та поширення стилю ар-деко, автор тлумачить як «агонію декоративності», що віддзеркалює буржуазні смаки. На противагу цьому, риси нового мистецтва конструктивізму – це логіка, функціональність, простота, гігієнічність, легкість.

Спрямований на перебудову життя, часопис багато уваги надавав архітектурі (їй був присвячений № 2 за 1928 р.). Зразковими для сучасного будівництва поставали для «Нової Генерації» принципи Баугауса, який бачили одним із провідних закладів сучасного мистецького руху. У той же час журнал надрукував статтю Ле Корбюзьє «На переломі нової архітектури» (1928. – № 2), де йдеться про принципи майбутнього «інтернаціонального стилю».

Бурхливі обговорення нової архітектури точилися і серед українських зодчих. Зокрема, І. Малоземов не тільки наголошував на конструктивізмі як єдиному напрямі радянського будівництва, але й підкреслював «зміну його замовника»: тепер це пролетаріат, що має свої вимоги, серед них – функціональність, простота, доцільність. У цьому зв'язку автор категорично заперечував використання для радянської архітектури будь-яких історичних стилів, піддаючи, для прикладу, нищівній критиці зведену О. Дяченком 1925 року будівлю лісового факультету Сільгоспінституту в Києві у стилі необароко. «Через кілька часу ніхто не повірить, що цей будинок збудовано за радянські гроші й для радянської молоді, а не за часів Мазепи... Сучасна архітектура базується не на іс-

торичних досягненнях окремих національностей, а на розвитку світової техніки, на новому соціальному ладі» [21, с. 129]. Висновок автор подав у тогочасному дусі нової риторики: «Починається велика епоха, і тих, хто стоїть на її шляху, треба змести» [21, с. 130]. На авангардистській утопії «перебудови життя мистецтвом» ґрунтується стаття і Я. Штейнберга [67]. Повністю підтримуючи принципи конструктивізму («простота і геометрична чіткість ліній»), автор наголосив на соціальній ролі архітектури, що «організує новий побут, оформлює нові виробничі і побутові взаємини» [67, с. 132].

Важлива тема журналу – фотографія в новому радянському мистецтві. Саме в 1920-х роках вона все більше набувала творчого статусу, привертаючи загальну увагу. Тим паче, що, на думку деяких «лівих», фотографія мала взагалі заступити малярство. Однак, поки що, як писав Гео Шкурупій, це «ще надто слабеньке мистецтво, щоб вона могла пробити діру в кам'яних фортецях естетичного копір-сання пензлем» [64, с. 333]. На сторінках «Нової Генерації» друкували фотографії провідних московських фотомитців – О. Родченка, П. Харибіна, В. Дубровського. Особливий інтерес представляють і роботи українських авторів. Насамперед Дана Сотника – одного з художніх редакторів часопису. Його фоторепортажі – «Жовтневі дні в Харкові», «Площа перед ВУЦВК уночі», «По Харкову» – вирізняються не лише документальністю, але й художньою виразністю та поетичністю. У своїй статті [55] він пропонував власне бачення організації фотосправи та поширення фотомистецтва. Серед українських фотографів «Нової Генерації» привертають увагу роботи Цукатова «Жовтневі дні в Харкові», А. Біденка «Харків. Будинок Держпромисловості», фото Е. Бризгаліна, Л. Гіршфельдмана, В. Шкорбатова, О. Фірля. Окремо доцільно виокремити надзвичайно глибокий за своєю образністю та драматизмом цикл фотографій Б. Зейлінга «3. Домна. Макіївка. Завод ім. Томського», надрукований у першому номері часопису за 1930-й рік. Якою бу-

ІСТОРИЯ

ла подальша доля цих фотохудожників? Якими були їхні інші твори? Це тема майбутньої історії української фотографії.

Зауважимо, що фотобачення, з його документальністю, «об'єктивністю», фактологічністю, тоді розглядали як певну модель нового мистецтва, що впливала не тільки на візуальні, образотворчі його види, але й на письменство, формуючи «літературу факту». Показовою в цьому плані є стаття Л. Френкеля, у якій автор розмірковує про важливість «точки зору» у висвітленні сюжету чи об'єкту в мистецтві. Новий, несподіваний ракурс здатен відкрити в реальності нові змісти, надати їй несподіваного, нового звучання. Л. Френкель веде мову про естетику кадру, що несе із собою нові художні можливості: «Кадр, захоплюючи в рамку річ зорovo, рядом технічних способів <...>, надає знімкові певного психологічного стану і часом впливає сильніш за слово... Око письменника – об'єктив кіноапарату» [59, с. 296].

Синтез такого «кадрового бачення» демонструє, зокрема, книга двох провідних членів «Нової Генерачії» – О. Полторацького і Д. Сотника. Вона є ретельним звітом про поїздку, у якому репортажні тексти доповнені такими ж репортажними фотографіями. У передмові автори розкрили свою мету: «Один з нас мандрував по Закавказзю з довгезелзним автоматичним пером фірми “Монблан”. Другий озброївся фотоапаратом. Обидва ми <...> намагалися зафіксувати Закавказзя таким, яким воно є – а не в образах, запозичених у аматорів екзотики в імперіалістичних митців типу Марлінського та М. Ю. Лермонтова» [42, с. 6]. Видання стало унікальним, демонструючи синтез слова та фотозображення.

Часопис приділяв увагу і кінематографу, адже радянська ідеологія розглядала його як «найважливіше з мистецтв». «Нова Генерачія» писала саме про новітнє, експериментальне кіно, віддавши на своїх сторінках трибуну його реформаторам. Серед них – один з найцікавіших режисерів та операторів 1920-х років М. Кауфман. Статті митця «Кіно-Аналіза» і «Про вторинну аналізу» присвячені кіномові, супроводжувалися кадрами з його фільму «На весні»,

у яких принципи несподіваних ракурсів, «точок зору» та фотомонтажу демонстрували свої художні можливості. Славетний Дзига Вертов, який наприкінці 1920-х років працював в Україні, надрукував у «Новій Генерачії» свою творчу заявку на фільм «Людина з кіноапаратом». Як відомо, фільм став класикою світового кіно. А рецензія Д. Голубенка «Фільм, що заслуговує на пильну увагу» присвячена експериментальному фільму Л. Брік і В. Жемчужного «Скляне око», що, на думку рецензента, багатогранно демонструє можливості об'єктива та кінобачення у створенні нової художньої реальності...

На жаль, творчість українських образотворців не знайшла належного висвітлення на сторінках журналу. Чи можна це пояснити слабкістю тодішньої вітчизняної критики, яка не встигала за новаціями митців? Чи тим, що часопис позиціонував себе не стільки як критичний, аналітичний, скільки як трибуна для авангардних художників, місце репрезентації їхніх позицій та творів? На сторінках видання вміщено репродукції творів А. Петрицького, В. Меллера, В. Єрмілова, В. Пальмова, М. Дмитренка, М. Груншпуна, Г. Півоварова, С. Йоффе й О. Щеглова, М. Глуценка, Б. Клебанова, Д. Штеренберга, А. Гончарова, Н. Шифріна, І. Чашника, К. Малевича, В. Воробйова, М. Суєтіна, М. Тряскіна. Проте окремих статей про творчість художників чи оглядів виставок майже не було. Виключення становить передрукована з німецьких видань стаття Р. Шанта про О. Архипенка, у якій автор подав проникливий аналіз особливостей пластики великого майстра («Не фігура людини виражає рух в процесі дії та гру членів, а сам камінь дістає життя, маса організується знутри назовні» [61, с. 35]), і стаття С. Раєвського про В. Касіяна [43], де, визнаючи високий фаховий рівень художника і соціальну спрямованість його творів, автор, між іншим, закидав йому орієнтацію на «роздутих божків європейської школи» [43, с. 82]. Показово, що «Нова Генерачія» без уваги залишила таких найрадикальніших майстрів, як В. Єрмілов, чия творчість чи не найповніше відповідала декларованим нею принципам, або В. Татлін, який у

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

другій половині 1920-х років викладав у КХІ і жив у Києві.

Проте журнал щедро надавав свої сторінки для теоретичних міркувань художників, більшість статей про мистецтво присвячено саме його сучасним теоретичним засадам. Не випадково, що провідні митці-теоретики нового мистецтва охоче співпрацювали з ним. Зокрема, спеціально для «Нової Генерації» один із провідних митців російського авангарду М. Матюшин написав статтю [23], у якій розмірковував про особливе значення простору в мистецтві, живопису, музиці, скульптурі, архітектурі, поезії. В основі ж його нового розуміння – взаємодія із часом: «четвертим виміром всесвіту».

На сторінках часопису вміщено теоретичні статті про мистецтво А. Петрицького, В. Пальмова та К. Малевича. Вони заслуговують на окремий ґрунтовний огляд, адже репрезентують те ідейно-теоретичне коло проблем, яке обговорювали в мистецьких середовищах. Однак у даному контексті розглянемо лише ті позиції, що дотичні до загальних спрямувань «Нової Генерації» та її розуміння авангарду. Це стосується виступів А. Петрицького, який був членом «Нової Генерації» та її художнім редактором. Головні з його статей присвячені сучасному театру, чиїм славетним майстром-реформатором в Україні, як відомо, він був. Показово, що позиція А. Петрицького парадоксально поєднувала між собою пафос глибокого оновлення театру із збереженням його принципових традиційних засад. У статті «Чи потрібна кому опера?» він долучився до широкої дискусії про нові і «старі», «прогресивні» і «консервативні» види мистецтва, серед яких оперу на той час уважали мистецтвом суто буржуазним. Закоханий з дитинства в театр, музику, сцену, її синтетичний образний світ, художник уважав оперу, музичний театр цілком актуальними в епоху соціальних перетворень, хоча й такими, що вимагають кардинального оновлення. Цілком у дусі авангардних маніфестів він пропонував не тільки «спалити Аїд, Годунових, Лебедине озеро й інший мотлох», але й бачив перевагу в тому, що молодий Харківський оперний театр,

на відміну від подібних театрів у Москві й Петербурзі, не має традицій, а тому одразу ж може будувати принципово нові спектаклі, співзвучні добі. «Нова форма нової опери і балету, – уважав він, – повинні бути радісними, яскравими святами загальнодержаного масового значення, а для цього Репертком повинен не тільки замовляти, а й цілком забороняти писати опери і балети на історичні сюжети з “народною” музикою, яка користується виключними захопленнями в нашому оперному репертуарі» [35, с. 37]. Проте, як і в більшості вітчизняних реформаторів, теорія не співпадала з практикою: у цей період А. Петрицький здійснив свої блискучі постановки з розкішними костюмами та використанням мотивів фресок Софійського собору в спектаклі «Князь Ігор» О. Бородіна в Харківській опері і «Тарасі Бульбі» Л. Лисенка в Київському й Одеському оперних театрах. Історичні образи вкотре вможливили художнику розгорнути на сцені виразне, яскраве, образно насичене дійство. Його наступна стаття в журналі присвячена новим формам сучасного театру. А. Петрицький акцентував увагу на «конструкції та механізації» нового мистецтва, «естетизації функціональних форм», де «сучасне сценічне оформлення є машина, збудована з органічних зв'язків, машина, що її комбінують з режисерського та малярського матеріалів; з актора, речі і речей, пов'язаних механічно з рухом і розвитком дії та гри (механіка) актора» [34, с. 41]. Тему театру продовжила стаття Б. Сушицького, де, у дусі часу, ідеться про «зменшення питомої ваги актора» та ідеї колективності, що мали визначати загальне рішення спектаклю [57].

Унікальна роль в історії мистецтва належить публікаціям на сторінках часопису теоретичних статей В. Пальмова та матеріалам про нього. Із середини 1920-х років його творчість була найтісніше пов'язана з Україною, і саме тут він визначив головні засади свого живопису, написавши більшість творів. Теоретичні статті В. Пальмова присвячені проблемі, над якою він постійно працював у 1920-х роках: кольоропису, образно-формальним можливостям кольору в картині. Серія статей

## ІСТОРІЯ

художника була розпочата 1929 року текстом «Проблема кольору в станковій картині». Однак 7 липня 1929 року він раптово помер. Віддаючи шану митцеві, часопис надрукував надіслану з Нью-Йорка статтю Д. Бурлюка. У ній Д. Бурлюк наголошував, що головні твори художника, зокрема «Ленін», «Зміна», «Теслярі», припадають на середину 1920-х років, коли він працював в Україні. «В особі В. Н. <...> українське мистецтво, до лав якого став небіжчик, понесло велику втрату, – писав Д. Бурлюк. – В. Н. був не лише талановитим майстром малярства, але він зумів, не дивлячись на важкі часи, що випали на долю країни, виховати в собі чіткі дисципліни мистецьких культур і знання» [4, с. 54]. Цикл статей В. Пальмова надрукували вже після його смерті: «Про мої роботи» (1929. – № 8), «Короткий автожиттєпис художника Віктора Нікандровича Пальмова» (1929. – № 9), «Проблема вивчення кольору в наших художніх вузах» (1929. – № 12), «Відповіді на запитання соціального замовлення» (1930. – № 1). Показово, що серед українських художників журнал обрав саме В. Пальмова і саме йому надав свою трибуну. Проте у своїй творчості майстер був далекий від тих моделей мистецтва, які пропагувала «Нова Генерація»: його не цікавили ані конструктивізм, ані виробниче мистецтво – прототип майбутнього дизайну. Та й його картини взагалі не вписувалися в авангардистську модель. Підкреслено індивідуальний живопис В. Пальмова поєднував фольклорні та фовістичні засади, був перейнятий емоційністю та ліризмом, належав до тієї модерністської тенденції в російському та українському мистецтві, що залучала до новітньої художньої мови примітивні фольклорні мотиви. З «Новою Генерацією» його поєднували незгода з «бойчукістами», через яких він вийшов із складу АРМУ і ввійшов до новоствореного Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ), використання у своїх статтях певної конструктивістської риторики, де «глядача» замінював на «споживача» мистецтва, а також завдання нової картини – активний вплив на глядача / споживача, чи не найдієвішим засобом якого худож-

ник уважав колір. Про колір він писав так: «Розглядаю колір у картинній площині, як головну тему, а не як засіб. Розглядаю кольорову дію, як реалізм сучасности» [33]. Показово, що у статтях В. Пальмов певним чином дискутував із супрематизмом, уважаючи його явищем, що вже відіграло свою роль у мистецтві і перейшло в царину суто утилітарних практик – оформлення речей, архітектуру. Водночас його кольорописи, що приходять на заміну традиційній картині та живопису, «збуджують своєю грою волю працюючих до бадьорого стремління», що в сучасних умовах конкуренції з кіно та фотографією набувають особливого значення. «Кольоропис замість малярства – це шлях сучасного образотворчого мистецтва в наших умовах, той шлях, який не показаний закордонним заходом і який був би досягненням нашого мистецтва, що намагається знайти свою і властиву нам художню форму» [32, с. 48].

Визначним фактом в історії мистецтва стала публікація на сторінках «Нової Генерації» циклу статей К. Малевича. Як відомо, наприкінці 1920-х років він читав лекції в КХІ, а в 1930-му в Київській картинній галереї відбулася його остання прижиттєва персональна виставка. І хоча, безперечно, про супрематизм, що сформувався як окремий напрям мистецтва ще в дореволюційні роки, в Україні знали, але завдяки цій виставці з'явилася можливість познайомитися з творчістю його засновника безпосередньо і в досить повному обсязі. У часопису надрукували цикл статей К. Малевича: «Малярство в проблемі архітектури» (1928. – № 2), «Аналіза нового та образотворчого мистецтва. Поль Сезан» (1928. – № 6), «Нове мистецтво й мистецтво образотворче» (1928. – № 9; 1928. – № 12), «Просторовий кубізм» (1929. – № 4), «Леже, Гріс, Ербен, Метценже» (1929. – № 5), «Конструктивне малярство російських малярів і конструктивізм» (1929. – № 9), «Російські конструктивісти і конструктивізм» (1929. – № 9), «Кубофутуризм» (1929. – № 10), «Футуризм динамічний і кінетичний» (1929. – № 11), «Естетика» (1929. – № 12), «Спроба визначення залежності між кольором і фор-

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

мою в малярстві» (1930. – № 6–7; 1930. – № 8–9), одна з публікацій – «Архітектура, станкове малярство та скульптура» – вишла на шпальтах її київського видання «Авангард-альманах» (1930. – № В). Передмову до публікацій написав ідеолог російського конструктивізму О. Ган, він зазначив: «Про Малевича у нас не пишуть. Очевидно, тому, що наші присяжні знавці мистецтва ніяк не вирішать, що значить його чорний квадрат на білому фоні: розклад буржуазії чи, навпаки, піднесення молоді кляси пролетаріату?» [9, с. 127]. Про теоретичний доробок К. Малевича в цій публікації не згадувалося, він постав як майстер «творення нових форм». Попри те, що власне К. Малевич, як відомо, уважав супрематизм більшим за мистецтво, новою життєтворчою ідеологією, автор статті перевів його значення в царину виробничого мистецтва, одночасно докоряючи художнику за «сумбур його підсвідомості», через що «він не дає тієї реально-корисної роботи, яку б міг дати його визначний талант» [9, с. 126]. Сама ж редакція журналу в передмові до першої статті К. Малевича зазначила, що, «не погоджуючись з тов. Малевичем у тій частині його статті, де він відходить до основ революційної естетики, <...> редакція вміщає цю статтю в порядку дискусії і не має сумніву, що стаття викличе живий відклик читачів» [6].

Цикл статей К. Малевича заслуговує на окрему і спеціальну увагу. Наразі викремимо лише деякі тези митця, які демонструють певну еволюцію його творчих позицій і напряму, торкаються змін у баченні ролі та змісту мистецтва художником. Маючи просвітницький та популяризаторський характер, ці публікації, певним чином, відрізнялися від його теоретичних робіт та декларацій попереднього періоду. Якщо у своїх ранніх текстах він «відкидав» історичний досвід мистецтва, заперечуючи його плідність для нової сучасної творчості, то тепер він дійшов мудрого і поміркованого висновку: «Все, що його встановило мистецтво, встановлюється назавжди, і цього не можуть змінити ні час, ні нові форми соціальних відносин. Звільнене від

утилітарних функцій мистецтво по музеях живе і має нерозлучний зв'язок з людиною в усіх епохах її існування» [19, с. 121]. Саме тяглість, постійне осмислення минулого і утвердження нових форм та ідей визначають життя мистецтва, тому «зв'язок нового мистецтва і мистецтва образотворчого з природою нашої природи, – один, але він поступово змінюється... від твору до твору. І коли ми ряд творів образотворчого мистецтва поставимо в історичний порядок розвитку, то ми побачимо не таку вже контрастну лінію, її зміни не будуть такі неждані, щоб перелякати на смерть “критику”» [18, с. 440]. У цьому ряду нові напрями стають частиною загального художнього поступу, де «кубізм, футуризм і супрематизм увійшли в безпосередній зв'язок із світом і виявляють якість його відчуження» [19, с. 121–122]. Саме художник, творець, мислитель є головною постаттю в суспільстві та культурі: «Наша сучасність повинна усвідомити собі, що не життя буде змістом мистецтва, а змістом життя мусить бути мистецтво, бо лише з цією умовою життя може бути прекрасне <...>. Ні одному інженерові, ні одному вождеві, економістові, майстрові політики не вдалося досягнути, кожному в своїй галузі, того постійного прекрасного формуючого елемента, якого досягнув художник» [19, с. 123–124]. У словах великого митця звучало усвідомлення відповідальності й значимості художньої творчості, мистецтва в житті людства. Подібно до майстрів Ренесансу, великий художник ХХ ст. обіймав своєю творчістю широкий простір, насичуючи його новими змістами та образами. Однак на той час подібна позиція була небезпечною, адже митець, за своїм значенням у суспільстві, конкурував з «вождями та політиками». Очевидно, що в умовах наростаючого сталінізму такого не пробачали...

Завершення діяльності «Нової Генерациї» було спричинене політичними змінами в країні, де мистецтво і культура все більше підпадали під ідеологічний контроль та уніфікацію. Країна вступала в новий – тоталітарний – період своєї історії, де «реформаторам простору», критикам та полемістам не було місця. Однак до історії української

## ІСТОРИЯ

культури «Нова Генерація», з її пошуками та дискусіями, прагненням творити нове сучасне українське мистецтво, написала свою яскраву сторінку.

## Джерела та література

1. *Афанасьев В. А.* АРМУ. Рік 1929-й // Наукова конференція «Художнє життя Харкова першої половини ХХ століття : тези доп. та повідомлення. – Харків, 1993. – С. 88–102.
2. *Біла А.* Український літературний авангард. Пошуки, стильові напрямки. – Київ : Смолоскип, 2006. – 464 с.
3. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: материалы, документы, воспоминания. – Москва : Советский художник, 1962. – 402 с.
4. *Бурлюк Д.* Віктор Нікандрович Пальмов // Нова Генерація. – 1929. – № 10. – С. 54–55.
5. *Вальден Г.* Мистецтво в Європі // Нова Генерація. – 1928. – № 9. – С. 170–173.
6. Від редакції // Нова Генерація. – 1928. – № 2. – С. 125.
7. *Войнілович С.* Теорія екстракції // Нова Генерація. – 1929. – № 7. – С. 22–32.
8. *Войнілович С.* Теорія екстракції // Нова Генерація. – 1929. – № 8. – С. 33–41.
9. *Ган О.* Справка про Казимира Малевича // Нова Генерація. – 1928. – № 2. – С. 124–127.
10. Декларація Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ) // Нова Генерація. – 1928. – № 6. – С. 452–453.
11. Декларація Об'єднання молодих митців України «ОММУ» // Нова Генерація. – 1930. – № 5. – С. 61–63.
12. Декларація об'єднання «Жовтень» // Нова Генерація. – 1930. – № 1. – С. 64–65.
13. *Дзюба І. М.* З криниці літ : у 3 т. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т.1. – 975 с.
14. *Ільницький О.* Український футуризм. 1914–1930. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.
15. Каталог ювілейної вист. 10 років Жовтня. 1917–1927. – Харків ; Київ ; Одеса, 1927. – 42 с.
16. *Кондрашенко Ф.* Житлова культура стандарту (індустріалізація житла) // Нова Генерація. – 1929. – № 1. – С. 68–70.
17. *Ломтів В.* Під вогонь самокритики // Нова Генерація. – 1930. – № 5. – С. 48–50.
18. *Малевич К.* Аналіза нового та образотворчого мистецтва. Поль Сезан // Нова Генерація. – 1928. – № 6. – С. 438–446.
19. *Малевич К.* Малярство в проблемі архітектури // Нова Генерація. – 1928. – № 2. – С. 116–124.
20. *Маловічко І.* Проблема собачої старості // Нова Генерація. – 1929. – № 12. – С. 44–48.
21. *Малоземов І.* Шляхи архітектури // Нова Генерація. – 1928. – № 2. – С. 128–132.
22. Маринетті – фашист і футурист // Нова Генерація. – 1929. – № 9. – С. 68–69.
23. *Матюшин М.* Спроба нового відчуття простори // Нова Генерація. – 1928. – № 11. – С. 54–58.
24. *Мацадури М.* Игорь Терентьев – театральний режиссер // *Терентьев И.* Собрание сочинений. – Болонья, 1988. – С. 37–80.
25. *Мохой-Надь Л.* Фотографія і світлове оформлення // Нова Генерація. – 1929. – № 3. – С. 34–38.
26. Німецька думка про сучасне малярство в СРСР // Нова Генерація. – 1927. – № 2. – С. 51–52.
27. Нова Генерація. – 1928. – № 11. – С. 327–334.
28. Нова Генерація. – 1928. – № 3. – С. 237.
29. Нова Генерація. – 1930. – № 4. – С. 63–64.
30. *Ольбрихт Х.* Советская выставка 1922 года в Германии. Ее предыстория и уроки // Взаимосвязь русского и советского искусства в немецкой художественной культуре. – Москва : Наука, 1980. – С. 162–175.
31. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – Київ : Либідь, 1999. – 447 с.
32. *Пальмов В.* Відповіді на запитання соціального замовлення // Нова Генерація. – 1930. – № 1. – С. 47–49.
33. *Пальмов В.* Короткий автожиттєпис художника Віктора Нікандровича Пальмова // Нова Генерація. – 1929. – № 9. – С. 61.
34. *Петрицький А.* Оформлення сцени сучасного театру // Нова Генерація. – 1930. – № 1. – С. 40–42.
35. *Петрицький А.* Чи потрібна кому опера? // Нова Генерація. – 1929. – № 10. – С. 34–39.
36. Платформа й оточення лівих // Нова Генерація. – 1927. – № 1. – С. 39–43.
37. *Плято М.* До фотографій Петерганса // Нова Генерація. – 1929. – № 11. – С. 62–63.
38. *Полторацький О.* Михайль Семенко та «Нова Генерація» // Вітчизна. – 1966. – № 11. – С. 193–200.
39. *Полторацький О.* Панфутуризм // Нова Генерація. – 1929. – № 1. – С. 40–50.
40. *Полторацький О.* Панфутуризм // Нова Генерація. – 1929. – № 2. – С. 42–50.
41. *Полторацький О.* Панфутуризм // Нова Генерація. – 1929. – № 4. – С. 50–55.
42. *Полторацький Ол., Сотник Дан.* Герой нашого часу. Репортаж по Закавказзю 1929 року. – Харків : ДВУ, 1930. – 171 с.
43. *Раєвський С.* Художник Касіян наслідує // Нова Генерація. – 1930. – № 6–7. – С. 82–83.
44. *Романенко Г., Шейко В.* Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір. – Київ : Ін-т культурології НАНУ, 2008. – 208 с.
45. *Ромов С.* Від дадаїзму до сюрреалізму // Нова Генерація. – 1929. – № 9. – С. 33–54.
46. *Рудерман М.* Про «Нову Генерацію» (нотатки) // Молодняк. – 1928. – № 3. – С. 104–112.
47. *Седляр В.* Жарти у виробництві // Нова Генерація. – 1928. – № 4. – С. 305–306.
48. *Семенко М.* Європа і ми // Нова Генерація. – 1929. – № 3. – С. 6–8.
49. *Семенко М.* Майстерня Івана Падалки та Єрмілова // Нова Генерація. – 1930. – № 5. – С. 59–60.
50. *Семенко М.* Панфутуризм (искусство переходного периода) // *Лейтес О. М., Яшек М. Ф.* Десять років української літератури (1917–1927) : у 3 т. – Харків : ДВУ, 1930. – Т. 2. – С. 10–12.

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

51. *Семенко М.* Ще про бойчукізм // Нова Генерація. – 1930. – № 3. – С. 52–55.
52. *Скляренко Г.* Українсько-німецькі художні зв'язки в першій третині ХХ століття: до питання переоцінки мистецького досвіду // Студії мистецтвознавчі. – Київ : ІМФЕ, 2006. – Чис. 1 (13). – С. 66–75.
53. *Скрипник Л.* Асоціальні й соціальні мистецтва // Нова Генерація. – 1929. – № 11. – С. 26–33.
54. *Скрипник М.* Наша літературна дійсність. – Харків : ДВУ, 1928.
55. *Сотник Дан.* Як працювати фотографкам // Нова Генерація. – 1930. – № 2. – С. 48–52.
56. *Справа про труп* // Нова Генерація. – 1929. – № 9. – С. 27–33.
57. *Сушицький Б.* Театр ліворуч // Нова Генерація. – 1930. – № 1. – С. 41–43.
58. *Товарець І.* Критика апологетів «бойчукізму» // Нова Генерація. – 1930. – № 8–9. – С. 52–55.
59. *Френкель Л.* Письменник і фото-кіно // Нова Генерація. – 1928. – № 4. – С. 295–297.
60. *Хвильовий М.* Кричуще божество (з приводу однієї небезпеки) // Комуніст. – 1930. – 27 січ. – С. 4.
61. *Шант Р.* Олександр Архипенко // Нова Генерація. – 1930. – № 3. – С. 34–35.
62. *Шкурупій Г.* Диктатура богомазів // Нова Генерація. – 1929. – № 10. – С. 26–34.
63. *Шкурупій Г.* На штурм лінощів і незнайства // Нова Генерація. – 1928. – № 3. – С. 211–213.
64. *Шкурупій Г.* Сигнал на сполох друзям – фальшива тривога // Нова Генерація. – 1928. – № 11. – С. 327–334.
65. *Шкурупій Г.* Чому ми завжди на барикадах? // Нова Генерація. – 1927. – № 2. – С. 30–34.
66. *Штейнберг А. М.* Коріння й послідовний процес розвитку станковізму // Нова Генерація. – 1930. – № 11–12. – С. 52–58.
67. *Штейнберг Я.* Рецепт на «щастя громадян» // Нова Генерація. – 1928. – № 2. – С. 131–132.

## SUMMARY

The periodical *Nova Heneratsiya*, published in Kharkiv in 1927–1930, takes a special place in the history of Ukrainian culture. As the mouthpiece of Ukrainian avant-garde, it united a wide range of artists of various creative trends and branches of art – writers, poets, theorists, artists, photographers, architects, filmmakers, was a certain creative organization, which positions at the time belonged to the most radical in Ukraine. However, if scientific articles and thorough investigations are devoted to the literature of the authors of *Nova Heneratsiya*, the theme of visual art has not yet attracted attention. Meanwhile the questions of the development of new art in Ukraine, its separate species and trends have been discussed on the pages of the magazine. The article is devoted to the place of *Nova Heneratsiya* in the newest art of Ukraine, its relations with other creative art associations of the second half of 1920s. A special place belongs here to Panfuturism concept, propagandized by the periodical, the connections with a foreign art, publications of theoretical articles of leading artists, A. Petrytskyi, V. Palmov, K. Malevich in particular.

**Keywords:** avant-garde, Ukrainian art, national Renaissance.

УДК 7.072.2Гіл:7.072.2Пав]:001.817

## СЕРГІЙ ГІЛЯРОВ ПРО ГРИГОРІЯ ПАВЛУЦЬКОГО: З ІСТОРІЇ ПОСМЕРТНОГО ВШАНУВАННЯ НАУКОВЦЯ

Ірина Ходак

Доповідь С. Гілярова «Пам'яті Г. Г. Павлуцького» (1924), що вперше публікується за авторським рукописом з наукового архіву Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, вдало поєднує неупереджений мистецтвознавчий аналіз з особистими спогадами про вчителя та старшого колегу. У дослідженні І. Ходак окреслено перші кроки посмертного вшанування Г. Павлуцького в Україні та за її межами, включаючи доповіді на наукових засіданнях, публікацію некрологів, видання «Історії українського орнаменту» та набуття частини спадщини Музеєм українських діячів науки та мистецтва.

**Ключові слова:** С. Гіляров, Г. Павлуцький, доповідь, некролог, спадщина, музей.

Доклад С. Гілярова «Памяти Г. Г. Павлуцкого» (1924), впервые публикуемый по авторской рукописи из научного архива Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко, удачно соединяет непредвзятый искусствоведческий анализ с личными воспоминаниями об учителе и старшем коллеге. В исследовании И. Ходак очерчены первые шаги посмертного чествования Г. Павлуцкого в Украине и за ее пределами, включая доклады на научных заседаниях, публикацию некрологов, издание «Истории украинского орнамента» и приобретение части наследия Музеем украинских деятелей науки и искусства.

**Ключевые слова:** С. Гіляров, Г. Павлуцкий, доклад, некролог, наследие, музей.

S. Hiliarov's paper *In Memory of H. Pavlutskyi* (1924), which is firstly published after the author's manuscript from the scientific archives of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts, combines well the impartial art studies analysis with personal reminiscences about the teacher and senior colleague. In the foreword of I. Khodak the first steps of the posthumous honouring of H. Pavlutskyi in Ukraine and abroad, including the lectures at scientific meetings, publication of obituaries, edition of *The History of Ukrainian Ornament* and the acquisition of a portion of heritage by the Museum of Ukrainian Science and Art Workers is outlined.

**Keywords:** S. Hiliarov, H. Pavlutskyi, lecture, obituary, heritage, museum.

Джерельна база історії українського мистецтвознавства, насамперед періоду його становлення як самостійної наукової дисципліни, украй скромна щодо такої важливої, хоч і вельми контроверсійної складової, як спогади. І справа тут не тільки в людській байдужості чи невдячності, але й у відсутності спадкування, спричиненої політичними чинниками. Розгорнутий у 1930-х роках у «країні Рад» масовий терор, як відомо, призвів до ліквідації мистецтвознавчих установ, насамперед академічних, та кадрових чисток, що завершилися звільненнями, арештами, засланнями і фізичними знищеннями поважних і зовсім молодих фахівців. Разом з інституціями й людьми зникали відомчі та персональні архіви, принаймні частини з яких згодом використовували метикуваті й ідеологічно «правильні» особи. Репресивний політичний молох не дозволив уречевити мистецтвознавчу й людську пам'ять про сучасників, які загинули у вирі терору, та належно пошанувати тих науковців, котрі відійшли у вічність напередодні згаданих жажливих подій.

До останньої категорії належить Григорій Павлуцький (1861–1924) – знакова постать у вітчизняному мистецтвознавстві, якій судилося стати своєрідним зв'язковим між XIX і XX ст.<sup>1</sup>

Класичний філолог за фахом, Г. Павлуцький майже все життя досліджував пластичне мистецтво – від античного, якому присвятив магістерську та докторську дисертації, до українського, праці з історії якого забезпечили йому непроминутий слід в історії вітчизняної науки. Його професійне зростання було пов'язане з Київським університетом Св. Володимира, де він здобув освіту, звання заслуженого ординарного професора і на кафедрі теорії та історії мистецтв якого (на той час – Вищий інститут народної освіти) викладав до останніх днів. Г. Павлуцький читав лекції з історії мистецтва і в інших навчальних закладах (від Вищих жіночих курсів і рисувальної школи М. Мурашка до Української академії мистецтва), брав активну участь у роботі наукових товариств (від Історичного товариства Нестора-літописця до Українського

наукового товариства, далі – УНТ) та мистецьких об'єднань (від Київського союзу художників до Товариства діячів українського пластичного мистецтва).

Найвища громадська активність тоді вже немолодого київського професора припала на період визвольних змагань, коли він очолив відділ пластичних мистецтв Генерального секретаріату освіти Центральної Ради і зятято взявся за розбудову культури молодій державі. Створення мистецьких об'єднань, реорганізація художньої освіти, включно із заснуванням Української академії мистецтва, повернення культурних цінностей в Україну і реставрація місцевих монументальних пам'яток, насамперед Софії Київської, спроби заснувати Інститут історії мистецтв, проведення конкурсів на державні символи тощо – здавалося, жодна важлива справа не обходилася без нього.

У контексті розвитку вітчизняного мистецтвознавства слід наголосити, що Г. Павлуцький опікувався підготовкою істориків мистецтва не лише в університеті, але й у відкритому 1918 року Київському археологічному інституті. Учений відіграв суттєву роль в інституціоналізації цієї галузі науки, зокрема, у 1918 році він очолив Секцію мистецтв УНТ і одночасно був делегований до складу Комісії по виробленню законопроекту про заснування Української академії наук (з 1921 р. – Всеукраїнська академія наук, далі – УАН / ВУАН). Разом з іншими членами підкомісії у справі утворення Історично-філологічного відділу (Д. Багалієм, А. Кримським і Є. Тимченком) у пояснювальній записці він обґрунтував необхідність організації щонайменше двох академічних мистецтвознавчих кафедр – історії українського мистецтва та історії мистецтва Візантії, східного й античного, а також Комісії для збирання й видавання пам'яток українського мистецтва [22, с. 116, 122–124]. Щоправда, посади керівників обох кафедр – українського та всесвітнього мистецтва – понад два роки залишалися вакантними, поки їх один за одним не обійняли «варяги» – Ф. Шміт і О. Новицький. На відміну від більшості співавторів згаданої пояснювальної записки, Г. Павлуцький ака-

деміком не став, хоча з ВУАН плідно співпрацював, скажімо, як дійсний член Секції мистецтв і Софійської комісії.

Порівняно з молодшими сучасниками, зокрема учнями, Г. Павлуцькому поталанило на посмертне вшанування, нехай і досить скромне. Відомо про кілька доповідей, виголошених його колегами та вихованцями. Якщо довіряти звіту про роботу семінару з українського мистецтва Київського археологічного інституту у весняному триместрі 1924 року, то вже в день смерті вченого – 15 березня – Ф. Ернст виголосив доповідь про вчителя «Г. Г. Павлуцький» [13]. 24 червня 1924 року на засіданні Секції мистецтв ВУАН з доповіддю «Григорій Григорович Павлуцький» виступив очільник інституції академік О. Новицький [17]. Очевидно, згадані доповіді стали основою опублікованих 1924 року обома дослідниками некрологів [44; 31]<sup>2</sup>, варіанти яких збереглися також у рукописах<sup>3</sup>. Декілька слів про спочилого колегу до публікації О. Новицького додав О. Грушевський [11].

Мистецький відділ Всеукраїнського археологічного комітету (очільник – Д. Щербаківський), що був спадкоємцем колишньої Секції мистецтв УНТ / ВУАН, яку в 1918–1919 роках очолював Г. Павлуцький, у непростих умовах подбав про публікацію його монографії про український орнамент. Ошатне видання, що вийшло у світ 1927 року під назвою «Історія українського орнаменту», розпочато коротким життєписом Г. Павлуцького, підготовленим М. Макаренком [32, с. 3–4]<sup>4</sup>, який 1919 року перебрав від дослідника керівництво Секцією мистецтв УНТ. М. Макаренко не належав до кола учнів Григорія Григоровича або тих науковців, які мали можливість близько спілкуватися з ним упродовж тривалого часу, та це не завадило йому стисло й водночас виразно окреслити життєвий шлях і різнобічні інтереси знаного мистецтвознавця. До того ж у передмові редактора він подав цікаві подробиці підготовки праці до видання [32, с. 5–7].

Пам'ять дослідника також ушанували його колишні студенти, які після поразки української державності опинилися в еміграції. Зі звітів Українського історико-філо-

## ІСТОРИЯ

логічного товариства в Празі відомо щонайменше про дві такі доповіді – «Пам'яті Г. Павлуцького» Д. Антоновича і «Спомин про Г. Павлуцького» В. Щербаківського [35, арк. 9, 17].

Майже через три десятиліття по смерті вченого про нього згадав ще один вихованець Київського університету Св. Володимира, представник чергової хвилі української еміграції, спровокованої Другою світовою війною, – П. Курінний. У мюнхенському часопису «Шлях перемоги» він не лише передрукував згадану розвідку М. Макаренка [28], але й додав власну оцінку внеску Г. Павлуцького в українське мистецтвознавство [24].

Однією із форм ушанування пам'яті Г. Павлуцького можна вважати намагання сучасників посприяти оформленню персональної пенсії його вдові, що в советській системі зробити було вкрай непросто, зважаючи на відсутність у померлого професора, спадкового дворянина і дійсного статського радника «революційних заслуг». Смерть ученого, на утриманні якого перебувала не лише хвора дружина, але й овдовіла донька та трирічний онук, разюче відбилася на матеріальному становищі його родини [27]. Колеги з ВУАН, профспілка робітників освіти, точніше її київське губернське відділення, всіляко намагалися зарадити тому, щоб удові Г. Павлуцького призначили персональну пенсію [6]. За порадою академіків С. Єфремова, О. Фоміна та інших і за посередництва М. Грушевського, В. Клінгера, Іваницького жінка неодноразово зверталася за допомогою до академіка Д. Багалія, який мав авторитет у советських і партійних колах, нагадуючи про його численні зустрічі з покійним чоловіком у їхньому київському помешканні впродовж бурхливих, сповнених надій 1917–1918 років [27]. Досягти бажаного вдалося лише за два роки, а тим часом Софія Павлуцька розпродавала меблі, речі та книжки, з острахом очікуючи прийдешній день. Слід зауважити, що архів її чоловіка зазнав «ревізії» невдовзі по його смерті: не названа М. Макаренком особа позабирала звідти цінні матеріали, а решту залишила в стані малопритатному для опрацювання [32, с. 7].

Частину спадщини Г. Павлуцького все ж вдалося зосередити в Музеї українських діячів науки та мистецтва, який функціонував при Кафедрі українського мистецтва ВУАН на чолі з академіком О. Новицьким. Завдання цього закладу, що постав на основі меморіальних колекцій (відділ українських діячів) музею УНТ, полягало у збиранні матеріалів про українських діячів незалежно від їхньої національності, місця проживання й галузі знань або мистецької спеціалізації, тобто про діячів «колишніх і теперішніх, українців і не українців з роду, що працювали на Україні й поза її межами; діячів науки, що репрезентують знання точні, гуманітарні, прикладні, діячів мистецтва – письменників, малярів, різьб'ярів, будівничих, музик і т. д.» [30, арк. 3]. Показово, що О. Новицький уважав необхідним набувати експонати, пов'язані не лише з видатними особистостями, але й з діячами меншого масштабу, щоб дати уявлення про середовище, у якому творили непересічні науковці чи митці: «Музей повинен бути пам'ятником усім діячам української культури. Він не хоче виривати видатних геніїв, знаменитих діячів науки та мистецтва з усієї маси менших робітників, що оточувала визначніших; знову ж не хоче він одрізняти діячів культури з того гурту, з якого вони вийшли, що впливав на них і зумовлював їхню діяльність, а разом був для них і аудиторією. Музей визнає, що його завдання – показати цілі угруповання, гадаючи, що таким способом краще можна висвітлити й життя та творчість талановитих людей» [30, арк. 3]. З метою реалізації поставлених завдань музей насамперед збирав іконографічні матеріали, рукописи і видання, образотворчу спадщину у вибраних оригіналах і репродукціях, речі, якими видатні особистості користувалися в професійній діяльності та побуті, а також найширші матеріали їхнього прижиттєвого й посмертного вшанування [30, арк. 3–5].

Упродовж 1924–1926 років працівники музею переважно займалися інвентаризацією та систематизацією експонатів, а з 1927 року зосередилися на комплектуванні фондів, задля чого «музей вдався до багатьох осіб у Києві, які могли мати меморіаль-

ний матеріал і зав'язав листовно зносини з такими особами поза Києвом» [20, арк. 2]. Саме 1927 року сюди надійшли матеріали Г. Павлуцького. «Особи, яких стосується матеріал, що придбав Музей, – зазначено у звіті, – такі: Ганна Барвінок, Біляшівський, Будяк Ю., Глібів, Гоголь, Грінченко, Григоренко, Дебогорій-Мокрієвич, Доманицький, Кибальчич, Костомаров, Коцюбинський, Кропивницький, Куліш, Кибальчич (дочка), Лазаревський, О. І. Левицький, Леся Українка, Лисенко, Лужицький, Мозолевський, Маркевич М. А., Маркевич Дм., Марко Вовчок, Мартинович, Мордовець, Мурашко, Немоловський, Нечуй-Левицький, Павлуцький, Познанський Борис, Потапенко, Рильський, Руданський, Самійленко, Симонов, Сковорода, Старицький, Шешенко, Твердохліб, Тобілевич, Флюрковський, Франко, Чернявський М., Чубинський, Шевченко, Шраг, Щавинський, Щербаківський» [20, арк. 2 зв.]. Вичерпного переліку матеріалів Г. Павлуцького не маємо, напевно можемо стверджувати про надходження низки його малярських творів (автопортрета, портрета матері та кількох етюдів), зафіксованих у звіті музею серед особливо вартісних експонатів разом з портретами Лесі Українки, Івана Стешенка та Костя Широцького пензля Фотія Красицького, етюдами Мурашка, альбомом Пантелеймона Куліша тощо [20, арк. 2]. Надійшли ці твори, очевидно, від удови науковця, оскільки серед понад трьох десятків дарувальників, з-поміж яких були академіки С. Єфремов і О. Новицький, художники В. Кричевський і О. Сластьон, мистецтвознавці М. Макаренко і К. Мощенко, відновлено прізвище Павлуцької [20, арк. 2 зв.].

Наприкінці 1920-х років для Музею українських діячів науки та мистецтва, як і для всієї вітчизняної науки, настали скрутні часи: провідних науковців заарештовували за звинуваченням у причетності до інспірованих владою контрреволюційних організацій, діяльність закладу піддавали різкій критиці за відсутність класового підходу й пропаганду націоналістичних, а не революційних діячів. Не вдалося отримати дозвіл на видання другого збірника закладу, каталогів виставок, присвячених Лесі

Українці та десятирічному ювілею ВУАН, тощо [5, с. 118–121]. У 1934 році заарештували й заслали до Котласа багатолітнього консерватора (згодом – директора) Є. Рудинську, музей згідно з постановою президії ВУАН ліквідували, а його збірки наказали передати до Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка [16]. Саме в одному із закладів, що постав на основі частини його колекції, – Національному художньому музеї України – збереглася низка творів Г. Павлуцького, які нещодавно було репродуковано [39], щоправда, без згадки про їхній провенанс. Серед творів, що свого часу надійшли з колекції Музею українських діячів науки та мистецтва, опинився автопортрет Г. Павлуцького, придбаний 1925 року Всеукраїнським історичним музеєм ім. Т. Шевченка у вдови автора.

Поряд з некрологами і невеличкими публікаціями сучасників живий образ Г. Павлуцького зберігає епістолярій – чи то самого вченого, як наприклад нещодавно опубліковані листи до М. Грушевського [26], чи його колег, у яких раз по раз трапляються цікаві, позбавлені офіціозу характеристики. Скажімо, завідувачка археологічного відділу Київського художньо-промислового і наукового музею В. Козловська, яка закінчила місцеві Вищі жіночі курси і згодом працювала там асистенткою, 23 жовтня 1916 року відписувала завідувачу історичного та етнографічного відділів згаданого музею Д. Щербаківському на фронт: «Сейчас у нас выставка картин, устроенная Гр. Гр. Павлуцким и еще кем-то. Я еще не была там, но видела уже портрет Е. Г. Черняховского <sup>5</sup>, написанный художницей Тимофеевой – удивительно хорош! Спросите кто? – Портрет или он сам? – Отвечу и тот и другой!

Наш досточтимый “Гри Гри”, как называют Павлуцкого на курсах, на высоте своего величия – поразвешивал свои картины (я мельком видела), кажется, все главки церквей на темно-синем фоне и как всегда элегантен в своих розовых и голубых манишках и цветком в петлице. Как любитель блондинок, он слегка ухаживает за Ниной Борисовной. Оживление в музее большое» [25].

## ІСТОРИЯ

Наведеним фрагментом листа, як і іншими зразками епістолярного жанру, на щастя, не вичерпується коло неопублікованих документів про знаного вченого. У науковому архіві Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (далі – НА НММХ) збереглося неоціненне свідчення сучасника – рукопис «Пам'яті Г. Г. Павлуцького» авторства С. Гілярова [9]. Про існування цього матеріалу ширшому загалу було відомо щонайменше з 1998 року, коли Н. Крутенко та С. Білокінь відготували його в списку праць автора [33, с. 115]. Проте донині він так і не привернув уваги дослідників наукової діяльності Г. Павлуцького, може, через доволі нерозбірливий почерк С. Гілярова, що потребував від публікатора чималих зусиль.

Жанр документа С. Білокінь і Н. Крутенко визначили як некролог, хоча з тексту очевидно, що йдеться про доповідь, датовану 25 березня 1924 року й згодом виголошену саме цього числа. Оскільки у звіті Музею мистецтв ім. Б. і В. Ханенків ВУАН за січень – березень 1924 року згадано про зачитану на засіданні Історичного товариства Нестора-літописця доповідь С. Гілярова «Г. Павлуцький як мистецтвознавець і професор» [19, арк. 23], то цілком слушно припустити, що йдеться про розглядуваний рукопис.

Автор доповіді Сергій Гіляров <sup>6</sup> (1887–1946) разом з Федором Ернстом (1891–1942) і Всеволодом Зуммером <sup>7</sup> (1885–1970) належить до трійці найвідоміших вихованців Г. Павлуцького. Недарма по закінченню Київського університету Св. Володимира його залишили для підготовки до професорського звання на кафедрі теорії та історії мистецтва, а за два роки обрали її асистентом. *Alma mater* С. Гіляров залишив 1923 року у зв'язку з обранням ученим секретарем Музею мистецтв ім. Б. та В. Ханенків ВУАН, з яким пов'язав свою подальшу професійну діяльність. Крім періоду навчання та праці на університетській кафедрі, він мав можливість спостерігати за вчителем у роки української державності, адже Г. Павлуцький залучив його та Ф. Ернста до роботи діловодами у відділі пластичних мистецтв Генерального секретаріату освіти. Щоправда, згодом

С. Гіляров мусив уникати цих «незручних» фактів в офіційних автобіографіях, що, зокрема, засвідчує один з останніх його життєписів, написаний за півтора року до смерті:

«Я родился в Москве в 1887 г. января 11 (24). Отец мой <sup>8</sup> был тогда доцентом Московс[кого] Университета. В том же году он получил назначение на должность профессора философии в Киевский Университет и мы переехали в Киев, где и прошла вся моя жизнь.

Учился я в Киевск[ой] I (классической) гимназии, потом на историко-филологическом факультете Киевск[ого] Университета, который закончил в 1912 г. с дипломом I степени. В 1913 г. был оставлен при университете для приготовления к профессорскому званию, а в 1915 советом факультета избран на должность ассистента при кафедре истории искусства. Одновременно с тем я состоял преподавателем истории и педагогики в нескольких частных киевских гимназиях. В 1920 г., сдав требовавшийся уставом Университета магистерский экзамен по истории искусств и прочитав установленные две пробных лекции в открытом заседании совета факультета, я получил официальное право преподавания названной дисциплины в высшей школе (звание приват-доцента, магистранта), хотя фактически начал преподавательскую деятельность в высших учебных заведениях еще раньше (с 1916 г. на высш[их] женск[их] курсах им. Жекулиной и с 1917 г. <sup>9</sup> в Киевском Археологическом Институте).

В 1923 г., получив приглашение на должность ученого секретаря Музея Искусств Укр[аинской] Академии Наук, я оставил работу в Университете (тогда – ВИНО <sup>10</sup>). В Музее с тех пор я работаю и до сегодня; одно время (1925–33) на должности заместителя директора по ученой части; потом в качестве ученого консультанта-эксперта (с 1936 г.).

В 1924 г. я начал чтение курсов по ист[ории] искусства в Киевск[ом] Худ[ожественном] Институте, где работаю и поныне в качестве профессора и зав[едующего] кафедрой. С 1934 года состою также профессором в Киевск[ом] инж[енерно-]строительном институте. В звании профессора был у-

вержден в 1929 г. НКО <sup>11</sup>, а в 1941 г. Высшей Аттестационной Комиссией при ВКВШ <sup>12</sup>. Кроме педагогической работы, все время веду и научно-исследовательскую работу по различным вопросам истории искусства.

В 1941 г., не имея возможности выехать из Киева вследствие болезни жены, я оставался в городе и работал в том же музее, в котором работаю уже свыше 20 лет. Музей этот при оккупантах находился в ведении сперва городской Управы, а потом в ведении Управления Архивов, Библиотек и Музеев. Во время "эвакуации", произведенной немцем в 1943 г., мне удалось скрыть от грабителей исключительную [?] часть музейных ценностей (см[отри] статью М. Бажана в "Радянська Україна" 3/1 1944 "Відродження Української Культури" <sup>13</sup>). После освобождения Киева я был назначен директором Киевск[ой] Музейной Группы, объединившей в себе остатки трех разграбленных немцами художеств[енных] музеев. В апреле тек[ущего] года Группа эта была разукрупнена, входившие в состав ее музеи восстановлены, как отдельные единицы, а я возвратился на прежнюю свою работу в Музей Зап[адного] Искусства. С февраля с. г. возобновил чтение курсов в Инж[енерно-]строит[ельном] И[нститу]те и в Худ[ожественном] И[нститу]те» [10].

На відміну від Ф. Ернста, якого після третього арешту засудили до найвищої міри покарання (розстрілу), та В. Зуммера, який пройшов виправно-трудова табори, для С. Гілярова роки великого терору минули відносно спокійно: він не уникнув арешту 1933 року, але за півроку був звільнений з ув'язнення, продовжив викладацьку діяльність і через кілька років зумів повернутися до активної роботи в музеї. Його Голгофа сталася вже після Другої світової війни і, як здебільшого це траплялося, не без допомоги доносів колег [42, с. 70; 18, с. 611]. 30 грудня 1945 року поважного науковця заарештували, а 8 лютого наступного року він помер від запалення легенів у лікарні Лук'янівської в'язниці. Зрештою, в ув'язненні старого професора, який не приховував свого негативного ставлення до дій совєтської влади (вилучення з музеїв і продаж за кордон мистецьких раритетів, руйну-

вання монументальних, насамперед культурних, пам'яток) на допитах у 1933 році, який виразно писав про це в плані «Мистецтво в Києві в перехідний період» для Музею-архіву переходової доби в часи фашистської окупації [4, с. 308–309, 313, 320], який зафіксував факти грабунку київських музеїв німцями в 1943 році [8], не було нічого дивного. Його позиція вже занадто дисонувала з панівним принципом свій-чужий, де культурній спадщині відводилася роль розмінної монети в ідеологічних війнах.

Доповідь С. Гілярова, що вдало поєднує фаховий аналіз частини наукової спадщини Г. Павлуцького з особистими спогадами про нього, становить інтерес з кількох боків. По-перше, як живе свідчення людини, яка навчалася в Г. Павлуцького та працювала під його керівництвом в один із переломних моментів в історії країни. По-друге, як спроба аналізу та визначення місця в тогочасній науці антикознавчих праць дослідника, які сучасні вчені оминають або обмежуються їх формальним загальним оглядом. По-третє, – і це чи не найважливіше – ставленням автора до об'єкта (як це не вульгарно звучить) доповіді, намаганням неупереджено висвітлити вагому частину дослідницького доробку Г. Павлуцького, викладацьку та громадську діяльність, а також охарактеризувати його як особистість. Так чітко означений С. Гіляровим у вступі намір уникати похоронної брехні, що потрактовується ним як образа святині смерті, та говорити по совісті, сьогодні виглядає донкіхотською тезою, адже запопадлива прижиттєва і по смертні облуда стала нормою існування, ба навіть більше – запорукою успішної кар'єри чи елементарного виживання у вченому середовищі. Нині, коли пересічна рецензія із вказівкою на неточності й огріхи розглядуваної праці сприймається як особиста образа, коли неупереджений аналіз досліджень не витримує конкуренції із корпоративно-тенденційним намулом, доповідь С. Гілярова увиразнює ту глибоку прірву, яка відділяє сучасних дипломованих мистецтвознавців від засад наукової діяльності попередників. І водночас залишає крихку надію чи принаймні

## ІСТОРИЯ

демонструє можливість інакшої системи координат, хотілося б сподіватися, не лише в минулому.

Доповідь С. Гілярова «Пам'яті Г. Г. Павлуцького» публікується мовою оригіналу<sup>14</sup> за авторським рукописом [9]. Лексику автора збережено, правопис осучаснено, за винятком написання власних імен і вживання малої та великої літер. Скорочення розкрито у квадратних дужках. Всі примітки належать публікатору.

Наприкінці висловлюємо щиру вдячність директору НММХ Вірі Виноградовій та завідувачці наукового архіву цього закладу Наталії Ємельяновій за сприяння в опрацюванні та публікації доповіді С. Гілярова.

## Примітки

<sup>1</sup> 3-поміж публікацій 1990–2010-х років, у яких проаналізовано пам'яткоохоронну, педагогічну, дослідницьку діяльність Г. Павлуцького, окреслено його внесок у мистецтвознавство загалом, уведено в науковий обіг цінні архівні документи, здійснено спробу систематизувати бібліографічні відомості тощо, відзначимо розвідки О. Денисенко, І. Удріс, В. Афанасьєва, О. Сторчай, А. Пучкова, Є. Жаркова, Є. Шудрі [12; 41; 1, с. 125–136; 2; 36; 37; 38, с. 174–192; 39; 29; 34; 15; 43].

<sup>2</sup> Часом автором некролога Г. Павлуцького, опублікованого в «Україні», помилково називають О. Грушевського, а додатку до нього – О. Новицького [38, с. 316; 39, с. 119].

<sup>3</sup> А. Пучков, для якого, вочевидь, свого часу залишилася невідомою публікація 1924 року некролога Г. Павлуцького авторства О. Новицького, як і додатку до нього О. Грушевського, повторно опублікував обидва матеріали за машинописами з Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (далі – ІР НБУВ) [29].

<sup>4</sup> У більшості відомих нам примірників праці Г. Павлуцького «Історія українського орнаменту» підготовлені М. Макаренком життєпис Г. Павлуцького та передмова редактора вилучені, а ім'я автора передмови на обкладинці та титулі замальовано.

<sup>5</sup> Вочевидь, ідеться про Євгена Григоровича Черняхівського (1873–1938) – хірурга, доктора медицини, професора, першого ректора Київського медичного інституту.

<sup>6</sup> Наукова спадщина С. Гілярова ще чекає на комплексне осмислення. Наразі його життєпис, наукова та викладацька діяльність, склад архіву, що зберігається в НММХ, реєстр праць відомі насамперед за публікаціями Н. Крутенко, Н. Корнієнко, С. Білоконя, В. Скурятівського, М. Кальницького, С. Захаркіна, О. Безручка [23; 33; 42, с. 5–85; 18; 4].

<sup>7</sup> На відміну від Ф. Ернста та С. Гілярова, В. Зуммер, наскільки нам відомо, не залишив спога-

дів про вчителя, та пам'ять про нього свято беріг. Скажімо, 1947 року, осівши в Ташкенті після правно-трудових таборів, він вирішив написати дослідження «О. Новицький як історик мистецтва», звернення до якого так обґрунтував у листі до доньки академіка Марії Новицької від 22 серпня: «Я нашел статью Алексея Петровича, посвященную памяти моего учителя, Гр. Гр. Павлуцкого (“Украина”, 1924, стор. 203). Никто из нас, его учеников, такой статьи не написал. И из чувства благодарности мне хотелось бы такую статью написать об Алексее Петровиче» [21, арк. 4–4 зв.].

<sup>8</sup> Про письменника, філософа, педагога, професора Київського університету Св. Володимира / Вищого інституту народної освіти, академіка ВУАН Олексія Микитовича Гілярова (1856 чи 1855–1938) детальніше див. дослідження М. Ткачук [40].

<sup>9</sup> Тут, вочевидь, помилка, оскільки заклад розпочав діяльність у жовтні 1918 року (відкриття відбулося 3 листопада).

<sup>10</sup> Вищий інститут народної освіти.

<sup>11</sup> Народний комісаріат освіти УСРР.

<sup>12</sup> Російською – Высшая аттестационная комиссия при Всесоюзном комитете по делам высшей школы при Совете народных комиссаров СССР.

<sup>13</sup> У згаданій статті М. Бажан зазначав: «Охоронець Київського музею західного живопису професор Гіляров зберіг від грабіжників з штабу Розенберга великі цінності музею. Розенбергівські молодчики Вінтер і Бенціг – були зовсім не простаки. Приховати від них картини Перуджіно, Поліціано, китайську бронзу і японські гравюри було не так легко. І все таки старий професор, знаючи, що він ризикує життям, умудрився врятувати частину музейних колекцій» [3]. Дещо раніше сам С. Гіляров так описував стан музею після того, як німці залишили Київ: «В музеї західноєвропейського і східного мистецтва майже всі більш-менш цінні картини вивезено. Залишилися речі переважно третьої – п'ятої категорії, тобто такі, що перебували поза експозицією, деякі великі полотна, що їх важко було зняти. Кілька цінних картин пощастило сховати, між ними – “Архангел” Перуджіно та “Мадонна з святыми” Пальмецано» [8].

<sup>14</sup> Російська мова була рідною для дослідника, проте, працюючи в 1920-х роках в академічному музеї, він оволодів українською, якою писав і публікував дослідження. Повагу до української мови зберігав і його син – відомий біолог, дійсний член АН СРСР Меркурій Гіляров, який з 1944 року мешкав і працював у Москві, що засвідчив онук мистецтвознавця, доктор біологічних наук О. Гіляров: «Думаю, что отец не поддержал бы нынешних наших соотечественников, которые, живя на Украине, жалуются на то, что им приходится изучать украинский язык. Он не жаловался. Наоборот, говорил, как много ему это дало. Ему было приятно говорить по-украински со своими коллегами, с теми, для кого этот язык был родным. Кроме того, знание украинского помогало ему в понимании чешского, польского и других славянских языков. Он видел много параллелей в эволюции языка и эволюции биологической, но специально этим никогда не занимался» [7, с. 12].

*ІРИНА ХОДАК. СЕРГІЙ ГІЛЯРОВ ПРО ГРИГОРІЯ ПАВЛУЦЬКОГО...*



*Г. Павлуцький.*  
Автопортрет. 1910-ті рр.  
НХМУ

*Г. Павлуцький.*  
Автопортрет. 1918 р.  
НХМУ



## Джерела та література

1. Антонович Є. Нариси з історії українського мистецтвознавства: історія українського мистецтва в працях вчених київської школи кінця XIX – початку XX століття : навч. посіб. / Євген Антонович, Ірина Удріс. – Київ ; Кривий Ріг : [Видавн. дім], 2004. – 273 с.
2. Афанасьєв В. Дослідник українського мистецтва Григорій Павлуцький / Василь Афанасьєв // Народна творчість та етнографія. – 2003. – № 4. – С. 13–22.
3. Бажан М. Відродження культури / Микола Бажан // Радянська Україна. – 1944. – 3 січ.
4. Безручко О. Сергій Олексійович Гіляров: доля вченого та мистецтвознавця на тлі війни / Олександр Безручко // 3 архівів ВУЧК–ГПУ–НКВД–КГБ. – Харків : Права людини, 2011. – № 1 (36). – С. 295–332.
5. Бонь О. І. Академік Олекса Петрович Новицький: наукова та громадська діяльність / Олександр Бонь. – Київ : Рідний край, 2004. – 219 с.
6. Відношення Київського губернського відділу профспілки робітників освіти до Всеукраїнського комітету сприяння вченим. 12 травня 1925 року. – ІР НБУВ, ф. І, спр. 45198, арк. 1.
7. Гіляров А. М. О моем отце / А. М. Гіляров // Природа. – 2002. – № 12. – С. 10–24.
8. Гіляров С. Німецькі грабіжництва в музеях Києва / С. Гіляров // Київська правда. – 1943. – 14 груд.
9. Гіляров С. «Пам'яті Г. Г. Павлуцького». Доповідь. 25 березня 1924 року. – НА НММХ, оп. 1, од. зб. 76, (21 с.).
10. Гіляров С. Curriculum vitae. 18 червня 1944 року. – Державний архів міста Києва, ф. Р-356, оп. 9, спр. 15, арк. 6–7.
11. Грушевський О. До сього некрологу додамо... / Ол. Г. // Україна. – 1924. – № 1–2. – С. 205–206.
12. Денисенко О. Григорій Павлуцький та його внесок у пам'яткоохоронну справу / Олена Денисенко // Краєзнавство. – 1999. – № 1–4. – С. 115–118.
13. Ернст Ф. [Доповіді, виголошені на семінарі з українського мистецтва Київського археологічного інституту у весняному триместрі 1924 року]. – Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – АНФРФ ІМФЕ), ф. 13, спр. 13, арк. 2.
14. Ернст Ф. Некролог Г. Павлуцького. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 272, арк. 1–4.
15. Жарков Є. Послужний список професора Г. Павлуцького як джерело до вивчення біографії вченого / Євген Жарков // Шевченківська весна : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. молодих учених, присвяченої 90-річчю Української революції 1917–1920 рр. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, істор. ф-т, Наук. тов-во студентів та аспірантів. – Київ, 2007. – Вип. V, ч. 2 : Історія. – С. 155–160.
16. 3 постанов Президії ВУАН // Вісті ВУАН. – 1934. – № 4. – С. 51.
17. Запрошення на засідання Секції мистецтв 24 червня 1924 року. – Науковий архів Інституту археології НАНУ (далі – НА ІА НАНУ), ф. 9, спр. 167, арк. 1.
18. Захаркін С. До бібліографії праць Сергія Гілярова / Степан Захаркін // Відкритий архів : щорічник матеріалів та досліджень з історії модерної української культури. – Київ : Критика, 2004. – Т. 1. – С. 608–613.
19. Звідомлення про діяльність Музею мистецтв ім. Ханенків ВУАН за січень – березень 1924 року. 1924 рік. – НА НММХ, оп. 1, од. зб. 35, спр. 13, арк. 21–23.
20. [Звіт Музею українських діячів науки та мистецтва за 1927 рік]. – Центральний державний архів літератури та мистецтва України, ф. 1304, оп. 1, спр. 14, арк. 2–4.
21. Зуммер В. «А. П. Новицький как историк искусства». Анотація та фрагменти листів до М. Новицької. 1947 рік. – ІР НБУВ, ф. 279, спр. 13, арк. 1–4 зв.
22. Історія Академії наук України. 1918–1923 : документи і матеріали / [упоряд.: В. Г. Шмельов, В. А. Кучмаренко, О. Г. Луговський, Н. М. Монастирєцька, Л. І. Стрельська]. – Київ : Наук. думка, 1993. – 576 с. – (Джерела з історії науки в Україні).
23. Крутенко Н. Сергій Гіляров / Наталія Крутенко // Пам'ятки України : історія та культура. – 1998. – Чис. 1. – С. 98–113.
24. Курінний П. Значення праць проф. Гр. Гр. Павлуцького в історії українського мистецтва / П. Курінний // Шлях перемоги. – 1954. – 20 черв.
25. Лист В. Козловської до Д. Щербаківського. 23 жовтня 1916 року. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 168/К-432.
26. Листи Г. Г. Павлуцького до М. С. Грушевського / підготув. Марина Доброгорська // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 2. – С. 120–121.
27. Листи Софії Павлуцької до Д. Багалія. 25 березня і невіднотоване число березня 1924 року, 10 і 12 березня 1925 року, 18 червня 1926 року, 27 грудня 1927 року. – ІР НБУВ, ф. І, спр. 46086, 46085, 46087, 46088, 46084, 46083.
28. Макаренко М. Григорій Григорович Павлуцький – людина і науковець (1927) / М. Макаренко // Шлях перемоги. – 1954. – 20 черв. ; 27 черв.
29. Матеріали к біографії Г. Г. Павлуцького / [публ. статті и сост. списков А. Пучкова] // Теорія та історія архітектури і містобудування : зб. наук. праць Держ. НДІ теорії та історії архітектури і містобудування. – Київ : НДІТІАМ ; Архитектура и престиж Ltd, 1998. – Вип. 2. – С. 168–179.
30. Новицький О. Музей українських діячів науки та мистецтва. Стаття. [Кінець 1920-х років]. – ІР НБУВ, ф. X, спр. 18694, арк. 1–9.
31. Новицький О. Проф. Гр. Гр. Павлуцький : [некролог] / Ол. Новицький // Україна. – 1924. – № 1–2. – С. 203–205.
32. Павлуцький Г. Історія українського орнаменту / Г. Павлуцький ; [передм. М. Макаренко]. – Київ, 1927. – 26, [2] с., XII табл.
33. Показчик праць Сергія Гілярова / уклали С. Білокінь і Н. Крутенко // Пам'ятки України : історія та культура. – 1998. – Чис. 1. – С. 114–115.

## ІСТОРИЯ

34. Пучков А. Мистецтвознавча особистість і доля її спадщини. Про Григорія Григоровича Павлуцького / Андрій Пучков // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. – Київ, 2012. – Вип. 12. – С. 353–358.

35. Списки доповідей, прочитаних членами Українського історико-філологічного товариства в Празі за 1926–1929 роки. – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, ф. 4372, оп. 1, спр. 71, арк. 1–71.

36. Сторчай О. Григорій Павлуцький про постановку викладання історії мистецтв в Київському університеті Св. Володимира / О. Сторчай // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. – Київ, 2000. – Вип. 5. – С. 341–347.

37. Сторчай О. З історії мистецтвознавчої та викладацької діяльності Григорія Павлуцького / Оксана Сторчай // Студії мистецтвознавчі. – 2004. – Чис. 1. – С. 58–70.

38. Сторчай О. Мистецька освіта в Київському університеті (1834–1924 рр.) / Оксана Сторчай. – Київ : Щек, 2009. – 335 с.

39. Сторчай О. Художні твори Григорія Павлуцького на київських виставках 1910-х років / Оксана Сторчай // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 2. – С. 118–119; № 3. – С. 130–133.

40. Ткачук М. Л. Філософія світла і радості: Олексій Гіляров / М. Л. Ткачук. – Київ : Укр. центр духовної культури, 1997. – 184 с.

41. Удріс І. Григорій Павлуцький: діяльність і спадщина / І. Удріс // Образотворче мистецтво. – 1991. – Чис. 1. – С. 16–19.

42. Ханенківські читання : матеріали наук.-практ. конф. / Гол. упр. культури і мистецтв Київміськдержадміністрації, Музей мистецтв ім. Б. та В. Ханенків. – Київ : Кий, 2002. – Вип. 4. – 119 с. : іл.

43. Шудря Є. Дослідники народного мистецтва : бібліографічні нариси / Євгенія Шудря ; за ред. М. Р. Селівачова. – Київ : Вісник «Ант», 2008. – 115 с. : іл.

44. Эрнст Ф. Григорий Григорьевич Павлуцкий : [некролог] / Ф. Эрнст // Среди коллекционеров. – 1924. – № 5–6. – С. 58–59.

## SUMMARY

The lecture *In Memory of H. Pavlutskyi* delivered by S. Hiliarov in 1924 at the meeting of the Nestor the Chronicler Historical Society is first published after the author's manuscript, preserved in the scientific archives of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts. Though the scientific community has been informed about the lecture at least since the late 1990s, the researchers of the activity of H. Pavlutskyi, a famous Ukrainian art studier, one of the founders of art studies at the All-Ukrainian Academy of Sciences, never used this valuable source material. The lecture of S. Hiliarov, which combines well the impartial art studies analysis with the memoir element, is of a certain interest from several sides. Firstly, it draws our attention as a living witness of a man who has been taught by H. Pavlutskyi at the Kyiv University of St. Volodymyr and worked under his supervision at the Plastic Arts Department of the General Secretariate of Education of Ukrainian Central Council during one of the turning points in the history of our country. Secondly, it is interesting as an attempt to analyse and determine the place in the science of that time of the antiquity-related works of the researcher, which are bypassed by modern scholars, or confined by their formal general examination. S. Hiliarov skilfully followed how his teacher was developing from the comparative and abstract studies devoted to the ancient art, to independent researches of the Ukrainian art, and how his methods were changing. Thirdly – and this is perhaps the most important fact – the author's attitude to the object of the lecture, the attempt to explain objectively a significant part of the research creation of his narration hero, teaching and public activities, as well as to characterize him as a personality. In the foreword of I. Khodak the first steps of the posthumous honouring of H. Pavlutskyi in Ukraine and abroad, including the lectures at scientific meetings, publication of obituaries, edition of *The History of Ukrainian Ornament* and the acquisition of a portion of heritage by the Museum of Ukrainian Science and Art Workers is outlined.

**Keywords:** S. Hiliarov, H. Pavlutskyi, lecture, obituary, heritage, museum.

## ПАМЯТИ Г. Г. ПАВЛУЦКОГО

Сергей Гиляров

*Le réel n'est qu'une partie du vrai*<sup>1</sup>.

Наука искусствоведения не богата крупными, большими именами. В частности не блещут имена русских ее представителей. Объясняется ли это сравнительной молодостью нашей дисциплины; тем ли, что область искусства вообще не благоприятна для развития строго научной мысли, – этот вопрос ни ставить здесь, ни разрешать неуместно.

Факт остается фактом.

Но, чем беднее, чем скуднее наша наука, тем острее и чувствительнее каждая убыль в рядах ее деятелей, с тем большим вниманием должны мы относиться и ценить всякое ее достижение.

Смерть Г. Г. Павлуцкого, несомненно, потеря чувствительная. Отошел настоящий ученый, человек серьезной академической складки, человек, обладавший большим методологическим навыком, человек, искренне, глубоко любивший, чувствовавший и понимавший искусство. Преувеличением было бы утверждать, что покойный был человеком особенно выдающимся, исключительно талантливым лектором, особенно замечательным педагогом.

Вы все, знающие его и так хорошо его помнящие, не поверили бы мне, если бы я стал утверждать, что-либо подобное.

Похоронная ложь, столь обычно звучащая над святой могилой, мне всегда казалась оскорблением святыни смерти, и на гроб своего покойного учителя не хочу я возлагать венка красивой пошлости. Искренне я хочу говорить о нем и по совести скажу только правду.

И пусть истина лишь часть действительности, но всегда, везде, неизменно и во всех обстоятельствах она остается лучшей ее частью. В меру сил своих постараюсь я дать оценку некоторых сторон многообразной деятельности покойного, охарактеризовать его как искусствоведа, главным образом как историографа античного ис-

кусства, как профессора, а отчасти как человека, как личность.

В обзоре научной работы покойного, поделившись со следующим докладчиком, я взял себе часть наименее благодарную. Если звание профессора завоевал он себе трудами по античному искусству, то имя и славу ученого приобрел он в иной области – в изучении искусства Украинского, и оценку его достижений в этой области предоставил я суждению человека более компетентного.

В то время, когда Г. Г.<sup>2</sup> начинал свою ученую карьеру, сорок лет тому назад, наука об искусстве была еще тесно связана с археологией, она еще не обособилась в дисциплину самостоятельную и методология ее была, по существу, методологией историко-филологической.

Господствовавшее тогда широкое понимание филологии может быть сформулировано определением Воеска'h'a как «реконструкция общей картины жизни народов классической древности, круга их представлений и достижений в практической и духовной области»<sup>3</sup>.

В это определение входила и история, а вместе с нею и история искусства.

Редко сравнительно в то время раздавались голоса теоретиков, вроде Usener'a<sup>4</sup>, протестовавшие против строгого единства филологии и истории и указывавшие для археологии и истории искусства отдельные, обособленные пути.

Классик по образованию, Г. Г. начал свою ученую деятельность с чисто филологической работы. Еще на студенческой скамье под руководством проф. Кулаковского<sup>5</sup> занялся он восстановлением и интерпретацией текста древних авторов, и первой печатной работой покойного было медальное сочинение «Корнелий Тацит. Разговор об ораторах» – перевод и исследование, вышедшее в Киеве в 1885 г.<sup>6</sup>

## ІСТОРІЯ

Любовь к прекрасному, любительские занятия живописью обусловили интерес Г. Г. к искусству античному. Но подошел он к нему не от памятников, а от текстов. Не непосредственное, живое впечатление художественных произведений, а проблемы филологической экзегезы, не вопрос стиля, а литературные свидетельства древних авторов, их толкование и иллюстрация на памятниках, вот что занимало молодого ученого в первую пору его деятельности.

В книжной пыли, поднимаемой разногласием ученых [?] филологов вокруг памятников античной древности, глядя на них сквозь эту метель слов, заслонявших их сором мелочной фактичности, не имел к тому же случая лично видеть те произведения, которые изучал он по книгам, вполне естественно, что ничего иного не мог он сделать и ничего иного достигнуть, как только повторять слова и мнения чужеземных авторитетов, сопоставлять их между собою, критиковать, примирять и на основании этих сопоставлений пытаться строить собственные выводы.

Библиография была заколдованным кругом, в котором вынужден был он вращаться, не находя из него выхода.

Чисто библиографический, историко-филологический характер носят все работы первого периода деятельности Г. Г., начиная от лекций *pro venia legendi*<sup>7</sup>, напечатанных в «Университетских Известиях» в 1888 г.<sup>8</sup>, и кончая докторской его диссертацией.

Подходя с критической оценкой к этим работам, мы не смеем, конечно, судить их, стоя на уровне современных достижений.

Колоссальные успехи античной археологии последних десятилетий отодвинули их в область чисто историографического интереса. Но, как бы то ни было, нужно сказать, что они стоят на высоте научного знания своего времени, и нельзя не признать, что автор их вполне владел всеми данными литературы, неизменно находился в курсе взятого вопроса, освещая его с бесспорной и богатой эрудицией. Сопоставляя и комбинируя мнения европейских исследователей, он, правда, редко позволял себе выводы вполне самостоятельные. В одном

отношении соглашался он с одним, в другом – с другим авторитетом, но из этих критических сопоставлений получались у него взгляды в достаточной степени независимые и, во всяком случае, вырабатывалась известная широта суждений.

Так, в уже упомянутой пробной лекции «О началах искусства в Греции» характерна широта выбранной темы, но содержание ее, в сущности, лишь пересказ за четыре года до того вышедшей под тем же заглавием книги Мильхгефера «Die Anfänge der Kunst in Griechenland», где автор указывает на восточные и, главным образом, малоазиатские влияния в развитии греческой художественной культуры<sup>9</sup>. Присоединив к Мильхгеферу работу Гельбига «Das homerische Epos»<sup>10</sup>, прилагающей результаты археологических исследований 70–80 годов к истолкованию поэм Гомера, Г. Г. дал попытку интерпретации некоторых мест великого памятника эллинской словесности на основании этих изученных им сочинений археологов искусства.

Литературную сводку опять-таки представляет и вторая пробная лекция Г. Г. «Скенография у греков», где рассматривается вопрос о сценических декорациях в античном театре. Памятников этого рода, как известно, не дошло до нас никаких, и единственным источником по этому вопросу служат тексты древних трагиков и другие свидетельства классических авторов.

Чтобы ставить такие темы и разрешать их в пределах библиографии, не нужно было быть ни искусствоведом, ни знатоком искусства. И в это время Г. Г., конечно, не был ни тем, ни другим.

Да и мудрено было стать искусствоведом в Киеве того времени: не на чем было выработаться искусствоведческим навыкам; местные памятники тогда едва еще только входили в круг интересов историков искусства; как художественные произведения они просто не замечались; музеев не было никаких, если не считать кабинета искусств Университета с его покрытыми пылью гипсовыми слепками и олеографическими репродукциями; не было и соответствующей среды, не было общества людей, любящих и интересующихся искус-

ством прошлого; не говоря уже о том, что актуальная художественная жизнь была ничтожна и бедна до убогости.

Восьмидесятые годы, как известно, были эпохой величайшего художественного безвременья. Самый плоский реализм провозглашался принципом искусства и конфетная изящность принималась за выражение красоты. В русской живописи царили передвижники наряду с эпигонами старого академизма, в архитектуре – тот [...] ублюдочный декоративный стиль – смесь ложно ренессансных форм с изысками рококо, который до сих пор еще безобразит и уродует улицы наших городов.

В 1889 г. Г. Г. получил командировку за границу, побывал во Франции, слушал лекции Колиньюна<sup>11</sup> в Парижской Сорбонне, ездил в Италию. На местах и в музеях ознакомился он с теми памятниками, о которых до той поры знал лишь по книгам и по репродукциям.

Главный интерес его все еще сосредоточивался на античности, но художественный кругозор его уже значительно развернулся и расширился приобщением к тем новым идеям и исканиям, которые к этому времени стали волновать стоячие воды искусства Западной Европы.

В Париже познакомился он и с японским искусством, оценил его живописное влияние на современность, познакомился и с так называемым неоидеализмом, и с достижениями молодой импрессионистической школы. Много видел он за время этого своего путешествия, много передумал, много планов будущих работ зародилось у него в голове, но методологических навыков подлинного искусствоведения он приобрести не успел или не сумел. Подход его к вопросам искусства по-прежнему оставался книжным, филологическим.

Таким чисто книжным подходом отмечена и первая более крупная, в 5 печатных листов, его работа по истории искусства, появившаяся на следующий год по возвращении из командировки, напечатанная в «Унив[ерситетских] Изв[естиях]» за 1890 г. статья «Фидий»<sup>12</sup>.

Здесь дается библиографическая сводка литературы о великом ваятеле 5-го ве-

ка и главным образом изложение вышедшей в 1886 г. книги Колиньюна «Phidias»<sup>13</sup>. Исчерпывающая полнота этого очерка сохраняет за ним значительную ценность даже и в настоящее время, несмотря на то, что труды Фуртвенглера<sup>14</sup> и других исследователей сильно изменили с тех пор и подвинули наши знания об античной скульптуре.

Во время упомянутой заграничной поездки начал Г. Г. и работу над магистерской своей диссертацией «Коринфский архитектурный орден»<sup>15</sup>.

Вопрос о происхождении и особенностях этого ордена не был новым в европейской литературе. Монографической обработке он, правда, не подвергался, но в общих трудах по истории античной архитектуры, в публикациях Мауха<sup>16</sup>, Земпера<sup>17</sup>, Дурма<sup>18</sup>, Колиньюна<sup>19</sup>, Лалу<sup>20</sup>, Шипье<sup>21</sup> и других он был уже освещен разносторонне и основательно, м. п. и тот вопрос, который послужил основной темой работы Г. Г., – происхождение форм коринфской капители.

Широкое применение мотивов этого ордена в архитектуре конца 19-го века придавало работе Павлуцкого известную остроту современности, а то обстоятельство, что он остановил свое внимание именно на этом наиболее изученном и декоративном из античных архитектурных ордеров, доказывает, что художественный вкус и интерес автора обуславливались не только книжным материалом, но и впечатлениями действительности.

Эта отзывчивость и чуткость к современности была, как увидим и далее, отличительной чертой покойного.

Диссертация, наибольшая по объему (187 стр.), распадалась на пять глав. В первых двух говорится о происхождении коринфской капители, при чем отдельно рассматривается две ее разновидности, два типа – более простой (образцом которого служит башня Ветров в Афинах), начало которого автор видит в мотивах египетской архитектуры, занесенными в Элладу финикийцами; и другой, более сложный и изысканный (образец – хорагический памятник Лизикрата) с волютами и пальметтами, восходящий в орнаментальных

## ІСТОРИЯ

своих формах к искусству малоазийских семитических народов, преимущественно Сирии и опять-таки Финикии.

«Элементы орнаментации коринфской капители, – говорит автор, – принадлежат Египту и Азии. Если греческая архитектура проявляет значительную самостоятельность в разработке заимствованных мотивов, то в общем эти мотивы сохраняют первоначальные черты, по которым не трудно угадать их происхождение»<sup>22</sup>.

С особым вниманием останавливается автор на вопросе о том, насколько достоверно свидетельство Витрувия, приписывающего изобретение коринфской капители личному творчеству греческого скульптора 5-го века Кал[л]имаха.

Красивой легендой, переданной словами римского архитектора, и начинается книга.

«Дочь одного гражданина из Коринфа умерла от болезни. После похорон кормилица, собравши ее детские игрушки, сложила их в корзину и отнесла на могилу, где поставила сверху надгробного памятника. Она покрыла ее кровельной черепицей, чтобы вещи долее могли сохраниться под открытым небом. Случайно корзина оказалась под корнем аканта, который, придавленный сверху тяжестью, весной пустил стебли и листья по бокам корзины, и стебли его, нагнутые книзу углами черепицы, от давления образовали кнаружи изгибы завитков. В ту пору проходил мимо гробницы Кал[л]имах, который за тонкость и изящество своих работ на мраморе получил от афинян прозвище *χατάτεχος*; он заметил корзину и растущие вокруг нее нежные листья и восхищенный новизной и родом формы сделал по этому образцу у коринфян колонны, установил соответствующие размеры и разработал закон коринфского ордена»<sup>23</sup>.

Установив на основе косвенных эпиграфических данных время художественной деятельности Кал[л]имаха и определив ее концом 5-го века, автор указывает, что тип коринфской капители встречается и в более раннее время, ставит на вид, что изобретение и разработка архитектурных стилей одним лицом вообще невозможна и не

имеет себе аналогий в истории искусства, и на этом основании отрицает достоверность Витрувиевой легенды. Но вместе с Шипье он допускает все-таки, что Кал[л]имаху как искусному чеканщику «принадлежит значительная разработка металлических украшений капители, а также и перенесение этих форм металлической декорации на мрамор при помощи изобретенного им нового инструмента – трепана»<sup>24</sup>. «Нет ничего удивительного, – заключает он, – что греки, пораженные затруднениями, которые Кал[л]имах преодолел в этом отношении, и удивленные достигнутыми им результатами, связали с его именем изобретение капители. Легенда же, связавшая имя Кал[л]имаха с эпизодом смерти коринфской девушки, сложилась оттого, что акантовые листья, украшающие коринфскую капитель, приводились иногда в связь с культом мертвых. Это подтверждают дошедшие до нас надгробные стелы, увенчанные листьями аканта»<sup>25</sup>.

В третьей главе автор устанавливает «строительные особенности коринфского ордена», усвоившего себе приемы и элементы ионийского стиля, причем формы ионийского антаблемента, принятого этим орденом, Павлуцкий вместе с Шипье, Дурмом, Ребером<sup>26</sup> и другими исследователями ведет от малоазийских памятников.

Наконец, в двух последних главах рассматриваются памятники коринфского ордена на территории античной Эллады и в зодчестве миродержавного Рима.

Красота форм и умеренность в употреблении декоративных украшений, свойственная чисто эллинским памятникам, приобретает в римской трактовке характер перегруженной, преувеличенной декоративности. В частности капитель, которая у Греков играла главную роль в декорации здания, теряется здесь в массе других украшений и нисходит на степень второстепенной архитектурной формы.

Таково в кратких чертах содержание магистерской диссертации Г. Г. Как видим, самостоятельного исследования она собою не представляла. На диспуте компилятивный характер работы был ярко и резко подчеркнут оппонентами<sup>27</sup>.

Новейшие исследования в области вопроса о происхождении коринфской капители пошли иными путями, чем тот, по которому шел покойный профессор.

Так, в 1916 г. Гомоль посвятил ему иностранную статью в *Revue Archéologique* <sup>28</sup>. Оставляя в стороне всякие иноземные, египетские, финикийские влияния, на основании росписи погребальных ваз, белых лекифов он доказал возможность считать акантовую орнаментацию коринфской капители результатом чисто эллинского народно-художественного творчества, указал место ее в развитии орнаментальных форм греческой архитектуры, при чем пытался восстановить за Кал[л]имахом честь первого применения ее в строительной практике.

В исчерпывающей библиографии, приводимой Гомолем, мы, к сожалению, не находим упоминания о работе Павлуцкого. Какова бы ни была объективная ее ценность, такое пренебрежение во всяком случае несправедливо и обидно для русской науки.

Через 5 лет после защиты магистерской диссертации Г. Г. получил степень доктора истории и теории искусств за сочинение «О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма» <sup>29</sup>.

Постановка и выбор темы обусловлен здесь, очевидно, опять-таки упомянутой отзывчивостью покойного к явлениям современности.

Реалистическое направление в русском искусстве к концу 19 в. достигло своего апогея. Передача действительности с возможной точностью возводилась в принцип художественности, «правда природы» принималась за критерий художественной ценности.

Приложить этот критерий к произведениям античного искусства, доказать, что древние художники руководились тем же «здоровым чувством реализма», как и мастера современности, что в частности изображение повседневной жизни – жанр, столь любезный передвижникам, не чужд был эллинскому искусству даже в ту эпоху, которая почиталась эпохой идеализма по преимуществу, такова была задача автора.

К этой теме, как сам он признался, привело его изучение новейшего искусства. «Изучая историю развития живописи 19-го века, – говорит он, – я увидел, что здоровый инстинкт привел художников к тому именно пути, по которому шли некогда греки. Теперь искусство после стольких лет усилий и борьбы сделалось тем, что оно было в 5-м столетии до Р. Х. Как и в новейшее время, мы видим в греческом искусстве тот реализм, который стремится к объективному воспроизведению действительности, стремится передать ее в ее грубой наготе или в ее восхитительном изяществе, словом так, как она есть без всяких прикрас и прибавлений. Желанием разъяснить эту сторону греческого искусства, доказать, что окружающая действительность всегда возбуждала интерес в греческих художниках, а не только в эпоху после Александра Великого, что греки с самого начала дали жанровой живописи и пластике почетное место рядом с образами богов и героев...» <sup>30</sup> – вот чем объяснял автор появление своей книги.

От современности, как видим, подошел он к явлениям далекого прошлого. Обратным путем должен идти историк.

Странной кажется нам теперь и самая постановка вопроса, это схоластическое выделение «жанра», предполагающее разделение искусства по сюжетному принципу; в иных плоскостях рассматривает современное искусствоведение явления художественной жизни, разрешение иных проблем видит оно в развитии искусства.

И, конечно, никто не станет утверждать сейчас, будто «главная задача живописи – оставить потомству образ своего собственного времени», но в 1896 г. все это казалось не так странно и было вполне естественным.

Неизменно дитя своего века, Г. Г. не умел глядеть через головы современников, а старая филологическая закалка, понимание истории как области филологического знания, а истории искусства как дисциплины, подсобной по отношению к общей истории культуры, служит достаточным оправданием тех, ясных для нас, недостатков, которые сказываются как в выборе темы, так и в трактовке ее.

## ІСТОРИЯ

Значительная часть диссертации посвящена выяснению самого понятия «жанр». Исходя из критики взглядов по этому вопросу некоторых немецких историков античного искусства, главным образом Фуртвенглера и Oertel'a <sup>31</sup>, Павлуцкий выставляет свое определение жанра как «реальной картины из повседневной человеческой жизни».

«Греческие жанристы, подобно новейшим художникам, – говорит он, – стараются описать быт своих современников, изобразить их общественную и частную жизнь. Греки в своем жанре – не больше, как те же в буквальном смысле натуралисты; они только списывают окружающее, берут простые общественные моменты и положения без всяких претензий на мысль, на тенденцию, а ради одной любознательности, и не имеют понятия ни о новеллистических прикрасах, ни об анекдоте. Нигде, кажется, анекдот в искусстве не был более игнорируем, чем у греков. Этот пустой, мало художественный жанр у них уступил место серьезному жизненному жанру, который выступил на сцену с настоящими художественными средствами и который гордо не хотел внутреннюю слабость прикрывать интересными сюжетами» <sup>32</sup>.

Я привел буквальную выписку со страницы 36-ой. И далее на протяжении 250 страниц автор старается доказать исконно жанровый характер греческого искусства, отмечая и описывая жанровые мотивы в памятниках античной эллинской древности, начиная от микенских клинков с изображением львиной охоты, от кубков из Ваффио, от росписи ваз дипилонского стиля до картинных композиций краснофигурной керамики, от архаических «Аполлонов» и «кор» Афинского Акрополя до скульптур Мирона и Поликлета.

Можно не соглашаться с некоторыми его истолкованиями, едва ли приемлемо напр[имер] утверждение, будто канонический Дорифор Поликлета представляет собою сюжет жанрового характера, да и едва ли существенен этот спор о словесных определениях.

Нельзя не признать, что та настойчивость, с которой подчеркивает он жанро-

вость мотивов в античном искусстве, стараясь выдвинуть их на первый план как доминирующие, что настойчивость эта излишня, т. к. вопреки утверждению автора, наличность жанра даже и в доэллиническую эпоху никем не отрицалась и не оспаривалась. Основная мысль книги висит таким образом в воздухе, а ознакомившись с ней даже поверхностно, нельзя не заметить и других многих и многих недостатков.

Но было бы несправедливо не указать и на известные положительные стороны труда, на богатство материала, на обилие интересных иллюстраций, доступность изложения.

Если недостатки диссертации были жестоко, до грубости резко и беспощадно отмечены ученой критикой <sup>33</sup>, то указанные положительные ее качества обусловили быстрое расхождение первого издания и появление через год второго – явление в России чрезвычайно редкое, почти исключительное для книги подобного содержания.

Защитой докторской диссертации оканчивается первый период научной деятельности Г. Г. Павлуцкого.

Завоевав себе твердое положение в рядах дипломированных ученых, он в течение нескольких лет занимался почти исключительно профессорско-преподавательской деятельностью, разрабатывая те общие и специальные курсы по истории искусства, которые в течение тридцати четырех лет, периодически повторяя, читал он в аудиториях родного Университета.

Уже с 1890 г. начал он читать их, сперва в качестве приват-доцента, параллельно с профессором Праховым и проф. Павловым <sup>34</sup>, а после смерти Павлова и переезда Прахова в Петербург как единственный представитель кафедры. Чаще и больше всего, согласно с требованиями учебных планов того времени, читал он историю античного искусства, повторяя его почти ежегодно. Читал он и историю древнехристианского искусства, и средневекового, и искусства итальянского ренессанса и нового времени; читал историю русского искусства и искусства украинского. В качестве специальных курсов

СЕРГЕЙ ГИЛЯРОВ. ПАМЯТИ Г. Г. ПАВЛУЦКОГО

читал об итальянской пластике 13–15 вв.; о фламандской и голландской живописи, читал византийское искусство, искусство ислама, искусство 18-го века. Уже в начале девяностых годов устраивал он нечто вроде практических семинарских занятий, на которых знакомил слушателей преимущественно с произведениями нового искусства, главным образом живописи.

Я сказал, что покойный не был особенно талантливым лектором. Манера чтения его не увлекала. Не умел он ввести слушателей в свою умственную лабораторию, заставить их вместе с собою проделать ту работу мысли, в результате которой создается каждая лекция. Он сообщал факты, толковал их, освещал обильно, слишком обильно даже, может быть, иллюстрировал демонстрацией снимков и репродукций.

Для целей этой иллюстрации он ничего не жалел; ни роскошных, дорогих изданий, ни ценных книг, из которых вырывал он отдельные страницы с рисунками, не жалел и собственных сил своих. Читая одновременно в нескольких учебных заведениях, утром здесь, в Университете, вечером там, на Высших женских курсах<sup>35</sup>, в драматической школе, в Академии художеств и т. д., и т. д., он всюду приносил с собою папки, альбомы, портфели, книги и отдельные листы. Многие из Вас, наверное, ясно видят его сейчас, слегка согбенного, согнувшегося под тяжестью этого груза, под осенним дождем торопливо бегущего по слякоти киевских улиц.

Но не увлекая и не захватывая, лекции Г. Г. давали немало для тех, кто хотел знать и учиться.

Еще больше давали его практические занятия.

Скучной могла показаться его система.

Он заставлял слушателей подробно и обстоятельно описывать данный памятник, находить черты сходства с другими подобными, распределять их по группам, классифицировать и опять, и опять описывать и рассказывать. Но этим способом учил он смотреть, научал видеть, т. е. научал самому главному, что нужно искусствоведам, тому, без чего невозможна работа историка искусства.

Не располагал он к себе и несколько преувеличенно строгой, отдаляющей манерой держаться по отношению к слушателям.

Его боялись и не любили, а злые языки не раз позволяли себе в товарищеской беседе и насмешки над старым профессором.

Но за этой суровой, отпугивающей повадкой не было у него дурного отношения к молодежи.

Помню один факт. Получил Г. Г. какое-то письмо. Подлый аноним в соответствующем анониму тоне сообщал профессору, как издеваются над ним некоторые из его слушателей. Он вызвал некоторых из нас, тех, имена которых называл доносчик, к себе в кабинет, дал прочесть гнусное письмо: «Я не обижаюсь на Вас, – сказал он, – и не затем позвал, чтобы упрекать или стыдить Вас, а затем, чтобы предупредить, какие люди есть в Вашей среде, и посоветовать быть осторожнее в иных обстоятельствах».

Мелкий, маленький факт, но какое благородство души проявил здесь Григ. Гр.

Занимаясь преподавательской деятельностью, по-прежнему читая курсы по истории древнего искусства, Г. Г. тем временем все больше и больше уходил от античности. В другую сторону склонялись его научные интересы.

Оживление в области византологии, которым отмечено было начало текущего столетия, усиленная разработка вопросов русского искусства, широкие перспективы, которые открывались для понимания его привлечением в круг изучения памятников Византии и востока с одной стороны, Европы Западной с другой, новые методы подхода к памятникам, до неузнаваемости изменившие облики нашей науки, – все это не могло не отразиться на направлении работы человека, столь чуткого к современным течениям, каким был Г. Г.

Он понял и почувствовал, что для историко-филологических занятий византийским искусством время прошло, что в России, на Украине, особенно в Киеве, в этой области ничего достигнуть невозможно и мало-помалу обратился к тем проблемам, разработка и разрешение

## ІСТОРІЯ

которых были много доступнее и много плодотворнее.

Он занялся русским искусством, и нет здесь той области, которую он так или иначе не затронул бы в многочисленных своих статьях, докладах, выступлениях в различных ученых обществах, на археологических съездах и т. д., и т. д. Основательно и на деле изучил он памятники старой русской архитектуры Новгорода, Пскова, Москвы, Ярославля, изучил зодчество далекого севера, росписи древних храмов, произведения русской иконописи, но главный интерес его все больше и решительнее сосредотачивался на искусстве Украины.

Горячо и искренне любя свою родину, он сумел опознать и угледеть здесь черты самобытного художественного стиля и здесь то именно, где работа его была не только делом разума, но согревалась теплом национально-патриотического чувства, и лежит центр тяжести его научных достижений. В историографии украинского искусства имя его навсегда останется одним из тех имен, которые потомство будет помнить с благодарной признательностью.

Но, занявшись русским и украинским искусством, Г. Г. не совсем оставил и прежние свои интересы. Так, в юбилейном сборнике *Serta Borysthenica*, посвященном его учителю проф. Ю. А. Кулаковскому, поместил он маленькую статью, последнюю работу свою, относящуюся к античному искусству, – «Мраморная поэма скорби» озаглавлена эта статья<sup>36</sup>.

Здесь он сопоставлял композицию знаменитого надгробья Медичей с рисунком одного психтера Евфрония, хранящегося в Петербургском эрмитаже. Это неожиданное сопоставление, гипотетически предполагающее возможность заимствования мотива великим гением Ренессанса у скромного гончара античной Эллады, представляет собой изящный образец методологического парадокса, остроумный, блестящий и самостоятельный.

Собственно говоря, лишь теперь, во второй половине своей деятельности, на закате дней своих стал Г. Г. тем, чем должен быть настоящий ученый; не собирателем, интерпретатором и критиком чужих мне-

ний, но самостоятельным работником над документальными материалами. Он перестал быть только «доктором истории и теории искусства», только профессором; он стал ученым в подлинном значении слова. «Между профессором и ученым, – говорит Ренан, – такое же различие, как между фабрикантом и лавочником». Ученый – сила творческая, производящая, профессор – лишь распространитель [...] научных достижений в розницу.

И вот знаменательный факт. За многие годы, пока покойный Г. Г. был только профессором и книжником, он не имел учеников. До 1912 г. он никого не оставил при своей кафедре. Став ученым, он одновременно сделался и учителем, он создал вокруг себя школу. Один за другим оставлялись им при кафедре профессорскими стипендиатами молодые искусствоведы, среди которых надеялся он найти себе помощников и продолжателей своей деятельности.

Вместе с тем заметно изменился и характер покойного. Холодная неприступность, отпугивающая и отталкивающая, мало-помалу смягчалась – из-за книжника-профессора выступал образ живого человека, и тот, кто имел случай подойти к нему ближе, не раз убеждался, что за суровой по-прежнему внешностью, за раздражительной, капризной его повадкой скрывалось доброе, отзывчивое сердце, чуткая и любящая душа.

И еще знаменательно... В эту же пору, на пороге старости вновь занялся Г. Г. живописью, которой увлекался некогда в свои молодые годы. И удивительны были его успехи. Вместо нескладной и робкой любительской мазни, которую представляют юношеские его вещи, как-то [...] сразу стали выходить из-под его кисти произведения почти подлинного художника. Он писал, несколько под Левитана, проникнутые настроением пейзажи родной Украины, березовая роща в светлой зелени весеннего наряда, стога сена, озаренные лучами заходящего солнца, гряды облаков, выплывающих из-за горизонта. Некоторые из этих картин фигурировали на киевских выставках. В занятии живописью находил Г. Г. радость, отдых и утешение. В страшные

## СЕРГЕЙ ГИЛЯРОВ. ПАМ'ЯТИ Г. Г. ПАВЛУЦЬКОГО

дни обстріла 1919 г., когда снаряды рвались над городом и жуткий ужас загонял обывателей в погреба и подвалы, он, сидя за мольбертом, писал свой автопортрет и «знаете, – говорил он мне, – в эти часы я не изведывал ни страха, ни опасности, и если бы смерть застигла меня за работой, я и смерти не испугался бы».

Тревоги последних годов прервали его научные труды. Увлеченный водоворотом событий, Г. Г. с головою ушел в практическую деятельность. Состарившийся в кабинетной работе, он рванулся в общечеловеческую ответственность.

Наблюдая его в течение первых лет революции, можно было только удивляться той неутолимой энергии, которую пронес он, поспевая везде и всюду, где присутствие его казалось ему нужным для строительства новой жизни или для спасения ценностей старой. Он в подлинном смысле не жил, а горел, он жег себя с двух концов и горел ярко, не без дыму и копоти, может быть, но и не без огня, не без блеска.

Возрождение Украинской национальной культуры, реформа высшей школы, организация и налаженіе ее на новых началах – все эти великие задания современности оттеснили на задний план научные его интересы.

Оттеснили, но не вытеснили. В редкие минуты досуга он продолжал заниматься разработкой научных вопросов и до последних дней своей жизни не оставлял начатой работы по истории украинского орнамента.

В обстановке крайней нужды и всевозможных лишений, в условиях жизни исключительно неблагоприятных, утесненный со всей своей семьей в одну комнату, в холоде и полутьме, при мерцании керосиновой коптилки, очистив себе местечко на углу загроможденного всяким беспорядком обеденного стола, раскладывал он по вечерам свои книги, свои бумаги и работал.

Но как ни искренняя, как ни [...] была его общественная деятельность, жизнь малопомалу вытесняла его из своего хода. Она не нуждалась в услугах старого ученого, отвергла его, и он умер почти одинокий, оставленный, оставленный и полузабытый.

От многолетней его работы осталось сравнительно немного осязаемых конкретных результатов, напечатана лишь незначительная часть им написанного. Но в неоформленном, распыленном состоянии осталось после него немало набросков, конспектов, заметок на разрозненных бестолковых бумажках.

Собрать их, по возможности критически систематизировать и привести в порядок было бы полезной и благодарной задачей для той молодежи, которая сейчас в стенах бывшего университета работает над изучением искусства.

25.III.1924

## Примітки

<sup>1</sup> З французької – дійсна тільки частина правди.

<sup>2</sup> Тут і далі – Григорій Григорович Павлуцький.

<sup>3</sup> Критичний виклад праці німецького філолога, археолога Августа Бьока (August Böeckh) (1785–1867) «Енциклопедія та методологія філологічних наук» був опублікований доцентом Київського університету Св. Володимира Петром Аландським (1844–1883) в «Університетських відомостях» [1].

<sup>4</sup> Герман Карл Узенер (Hermann Carl Usener) (1834–1905) – німецький філолог, засновник школи дослідження міфології, професор Боннського університету, іноземний член-кореспондент Петербурзької академії наук (1886).

<sup>5</sup> Про філолога, історика та археолога, професора Київського університету Св. Володимира, члена-кореспондента Імператорської академії наук у Санкт-Петербурзі, голову Історичного товариства Несторалітописця Юліана Андрійовича Кулаковського (1855–1919) детальніше див. у книзі А. Пучкова [16].

<sup>6</sup> Дослідження було опубліковано в п'яти числах «Університетських відомостей» [12], а також вийшло окремих виданнями [13] та в сьомому збірнику творів студентів Київського університету Св. Володимира [14].

<sup>7</sup> З латини – на отримання права викладати.

<sup>8</sup> Обидві лекції було опубліковано в червневому числі «Університетських відомостей» [8; 9].

<sup>9</sup> Ідеться про книгу німецького археолога Артура Мільхгефера (Arthur Milchhöfer) (1852–1903) «Зародження мистецтва в Греції» [30].

<sup>10</sup> Праця німецького антикознавця, археолога Вольфганга Гельбіга (Wolfgang Helbig) (1839–1915) вийшла у світ за рік до виголошення Г. Павлуцьким згаданої лекції, що потверджує його ознайомлення з найновішими європейськими дослідженнями [26].

<sup>11</sup> Максим (Леон Максим) Коліньйон (Maxime Collignon) (1849–1917) – французький археолог, антикознавець, професор грецької та латинської археології університету Бордо (1876–1883), з 1883 року – професор Сорбонни.

## ІСТОРИЯ

<sup>12</sup> Дослідження опубліковано в «Університетських відомостях» [10] та окремою книжкою [11].

<sup>13</sup> Книжка Максима Коліньйона вийшла у світ у Парижі [22].

<sup>14</sup> Німецький археолог та історик мистецтва, професор Мюнхенського університету Адольф Фуртвенглер (Adolf Furtwängler) (1853–1907) у книзі «Шедеври грецької скульптури : мистецтвознавче дослідження» опублікував і пов'язав з конкретними майстрами чимало творів давньогрецького мистецтва, насамперед скульптури [25].

<sup>15</sup> Дисертацію опубліковано в трьох числах «Університетських відомостей» [3] та окремою книжкою [4].

<sup>16</sup> Г. Павлуцький використовував працю німецького архітектора Й. М. Мауха (Johann Matthäus von Mauch) (1792–1856) «Архітектурні ордери греків та римлян» [29].

<sup>17</sup> Ідеться про працю німецького архітектора, теоретика мистецтва Готфріда Земпера (Gottfried Semper) (1803–1879) «Стиль у технічних і тектонічних мистецтвах, або практична естетика : посібник для техніків, художників і шанувальників мистецтва», дві частини якої вперше вийшли у світ у 1860 та 1863 роках [33].

<sup>18</sup> Г. Павлуцький послуговувався працею німецького архітектора, містобудівника, історика архітектури Йозефа Дурма (Josef Durm) (1837–1919) «Архітектура греків», що вийшла 1881 року в серії «Довідник архітектури», одним із засновників і редакторів якої він був [23].

<sup>19</sup> Ідеться про працю Максима Коліньйона «Посібник з грецької архітектури» [21].

<sup>20</sup> Г. Павлуцький користувався працею французького архітектора Віктора Лалу (Victor Laloux) (1850–1937) «Грецька архітектура» [28].

<sup>21</sup> Г. Павлуцький насамперед використовував працю французького архітектора, історика архітектури Жерома Шарля Шип'є (Jérôme Charles Chipiez) (1835–1901) «Критична історія ордерів і формування грецьких ордерів» [20].

<sup>22</sup> Тут, як і в інших випадках, С. Гіляров не зовсім точно цитує розглядувану працю Г. Павлуцького [4, с. 63–64].

<sup>23</sup> Неточна, з цезурами цитата праці Г. Павлуцького [4, с. 1–2].

<sup>24</sup> У цьому випадку С. Гіляров поєднує цитування тексту з його реферуванням [4, с. 67].

<sup>25</sup> С. Гіляров не досить точно цитує автора [4, с. 68].

<sup>26</sup> Ідеться про працю німецького історика мистецтва Франца Ребера (Franz Reber) (1834–1919) «Історія архітектури в давнину» [32].

<sup>27</sup> В «Університетських відомостях» були опубліковані відгуки на дослідження Г. Павлуцького «Коринфський архітектурний орден» професорів Адріана Прахова, Адольфа Сонні та Миколи Бубнова [15; 18; 17].

<sup>28</sup> Ідеться про статтю археолога Жана Теофіла Омоля (Théophile Homolle) (1848–1925) «Походження коринфської капітелі» [27].

<sup>29</sup> Дисертація публікувалася в шести числах «Університетських відомостей» [6], а також вийшло два окремих її видання [7].

<sup>30</sup> Довільна компіляція С. Гілярова з передмови Г. Павлуцького [7, с. III–IV].

<sup>31</sup> Г. Павлуцький покликався на книжку А. Фуртвенглера [24] та дисертацію німецького дослідника Георга Ертеля (Georg Oertel) (1856–1916) [31].

<sup>32</sup> Не зовсім точно, з цезурами цитата праці Г. Павлуцького [7, с. 36].

<sup>33</sup> С. Гіляров, напевно, мав на увазі рецензію О. Миронова [2].

<sup>34</sup> Платон Павлов (1823–1895) викладав на кафедрі історії та теорії мистецтва Київського університету Св. Володимира з часу її заснування 1875 року, а Адріан Прахов (1846–1916) – у 1887–1897 роках.

<sup>35</sup> Викладачем історично-філологічного факультету Вищих жіночих курсів у Києві Г. Павлуцького було затверджено 23 серпня 1906 року [19].

<sup>36</sup> Публікацію Г. Павлуцького див. [5].

## Джерела та література

1. *Аландський П.* Энциклопедия и методология филологических наук. Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften von August Voeckh. Herausgegeben von Ernst Bratuschek. 1877 / П. Аландский // Университетские известия. – 1878. – № 8. – С. 255–311; № 9. – С. 313–349; № 11. – С. 393–449; № 12. – С. 463–516.

2. *Миронов А. М.* [Рецензия] / А. М. Миронов // Журнал Министерства народного просвещения. – 1897. – № 7. – С. 392–409. – Рец. на кн.: Павлуцкий Г. О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма / Григорий Павлуцкий. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1897. – VII, 307 с., 6 табл.

3. *Павлуцкий Г.* Коринфский архитектурный орден / Г. Павлуцкий // Университетские известия. – 1891. – № 8. – С. 1–99; № 10. – С. 101–157; № 11. – С. 159–202.

4. *Павлуцкий Г.* Коринфский архитектурный орден / Григорий Павлуцкий. – Киев : Тип. Имп. ун-та св. Владимира, 1891. – [2], IV, 198 с., VIII табл.

5. *Павлуцкий Г.* Мраморная поэма скорби / Павлуцкий // Serta Borysthenaica : сб. в честь Ю. А. Кулаковского. – Киев : Литотип. Т. Г. Мегинандера, 1911. – С. 359–368.

6. *Павлуцкий Г. Г.* О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма / Г. Г. Павлуцкий // Университетские известия. – 1896. – № 10. – С. 1–28, 29–86; 1897. – № 2. – С. 87–127; № 3. – С. 127–164; № 4. – С. 165–224; № 5. – С. 225–244; № 8. – С. 245–266, I–V.

7. *Павлуцкий Г.* О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма / Григорий Павлуцкий. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1897. – VII, 307 с., 6 табл.

8. *Павлуцкий Г.* О началах искусства в Греции. (Пробная лекция, читанная 7 мая, для приобретения

СЕРГЕЙ ГИЛЯРОВ. ПАМЯТИ Г. Г. ПАВЛУЦКОГО

звания приват-доцента по предмету теории и истории искусств) / Г. Павлуцкий // Университетские известия. – 1888. – № 6. – С. 1–14.

9. Павлуцкий Г. Сkenография у греков. (Вторая пробная лекция, читанная 11 мая, для приобретения звания прив.-доцента по предмету теории и истории искусств) / Г. Павлуцкий // Университетские известия. – 1888. – № 6. – С. 15–28.

10. Павлуцкий Г. Фидий / Григорий Павлуцкий // Университетские известия. – 1890. – № 5. – С. 19–96.

11. Павлуцкий Г. Фидий / Григорий Павлуцкий. – Киев : Тип. Ун-та св. Владимира ; Киев. отд. Тов-ва печат. дела и торг. И. Н. Кушнарев и К в Москве, 1890. – [4], 79 с., 3 л. ил.

12. Павлуцкий Г. Cornelii Taciti. Dialogus de oratoribus / Г. Павлуцкий // Университетские известия. – 1885. – № 3. – С. 1–24; № 4. – С. 25–64; № 5. – С. 65–112; № 6. – С. 113–141, I–II; № 8. – С. 145–155.

13. Павлуцкий Г. Cornelii Taciti. Dialogus de oratoribus / Г. Павлуцкий. – Киев : Тип. Ун-та св. Владимира (В. И. Завадского), 1885. – 156 с.

14. Павлуцкий Г. Cornelii Taciti. Dialogus de oratoribus / Г. Павлуцкий // Сборник сочинений студентов Университета св. Владимира / под ред. В. С. Иконникова. – Киев : Тип. Ун-та св. Владимира, 1886. – Вып. 7. – С. 1–97, 97–156.

15. Прахов А. Отзыв о сочинении г. Г. Павлуцкого, представленном в историко-филологический факультет Императорского университета св. Владимира для получения степени магистра истории и теории искусства, под заглавием «Коринфский архитектурный орден». Киев, 1891 / Адриан Прахов // Университетские известия. – 1893. – № 4. – С. 1–36.

16. Пучков А. Юлиан Кулаковский и его время : из истории антиковедения и византистики в России / А. А. Пучков. – 2-е изд., перераб., испр. и доп. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2004. – 477 с. – (Серия «Византийская библиотека. Исследования»).

17. Рецензия проф. Н. Бубнова о книге Гр. Павлуцкого. «Коринфский архитектурный орден». – Киев, 1891 // Университетские известия. – 1893. – № 4. – С. 44–49.

18. Сонни А. Отзыв о сочинении магистранта Г. Павлуцкого «Коринфский архитектурный орден» с 50-ю рисунками в тексте и 8-ю фототипическими таблицами. 196 с. Киев, 1891 / А. Сонни // Университетские известия. – 1893. – № 4. – С. 37–43.

19. Список особого складу Вищих жіночих курсів у Києві за 1919 рік. – ДАК, ф. 244, оп. 17, спр. 593, арк. 1–48.

20. Chipiez Ch. Histoire critique des ordres et la formation des ordres grecs / Charles Chipiez. – Paris, 1876. – VI, 384 p. : ill.

21. Collignon M. Manuel d'archéologie grecque / Maxime Collignon. – Paris : A. Quantin, imprimeur-éditeur, [1881]. – 368 p. : ill.

22. Collignon M. Phidias / Maxime Collignon. – Paris : Ed. J. Rouam, 1886. – 128 p. : ill. – (Les Artistes Celebres).

23. Durm J. Die Baukunst der Griechen / Josef Durm. – Darmstadt : Verl. von Jon. Ph. Diehl, 1881. – 247 s. : ill. – (Handbuch der Architektur ; T. 2, bd. 1).

24. Furtwängler A. Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans: Entwurf einer Geschichte der Genrebilderei bei den Griechen / Adolf Furtwängler. – Berlin : Habel, 1876. – 103 s. : ill.

25. Furtwängler A. Meisterwerke der griechischen Plastik: kunstgeschichtliche Untersuchungen / Adolf Furtwängler. – Leipzig ; Berlin : Verl. und Giesecke & Devrient, 1893. – XII, 767 s.

26. Helbig W. Das Homerische Epos aus den Denkmälern erläutert : archäologische untersuchungen / W. Helbig. – Leipzig : B. G. Teubner, 1887. – X, 470 s. : ill.

27. Homolle Th. L'origine du chapiteau corintien / Théophile Homolle // Revue Archéologique. – Paris, 1916. – T. 4. – P. 17–60.

28. Laloux V. L'architecture grecque / V. Laloux. – Paris : Éd. Maison Quantin, 1888. – 304 p. : ill.

29. Mauch J. M. v. Die architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer / hrsg. von J. M. v. Mauch; siebente neu bearbeitete aufl. mit text von L. Lohde. – Berlin : Ernst & Korn, 1875. – 85 s., 102 taf.

30. Milchhoefer A. Die Anfänge der Kunst in Griechenland / A. Milchhoefer. – Leipzig : F. A. Brockhaus, 1883. – 247 s. : ill.

31. Oertel G. Beiträge zur älteren Geschichte der statuarischen Genrebilderei bei den Hellenen : dissertation. – Leipzig : Hirschfeld, 1879. – 48 s.

32. Reber F. Geschichte der Baukunst im Alterthum / Franz Reber. – Leipzig : T. O. Weigel, 1866. – XVI, 473 s. : ill.

33. Semper G. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde / Gottfried Semper. – Bd. 1 : Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. – Frankfurt : Verl. für Kunst und Wissenschaft, 1860. – 526 s. : ill.; Bd. 2 : Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. – München : Friedrich Bruckmann's Verl., 1863. – 591 s. : ill.

Публікація і коментарі Ірини Ходак

УДК 82–055.62+75.056]:7.071.1Бон

## АНАТОЛІЙ БОНДАРОВИЧ – ІЛЮСТРАТОР ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ (за матеріалами архіву відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України)

Оксана Ламонова

В архіві відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ) зберігаються цікаві матеріали про Анатолія Мартиновича Бондаровича, відомого українського майстра плакату та кіноплакату. Автор статті аналізує ті з них, що стосуються діяльності художника як ілюстратора дитячої літератури – журналів і книг (кінець 1920-х – початок 1940-х рр.). Ознайомлення із цими матеріалами дозволяє значно розширити уявлення про творчість видатного графіка.

**Ключові слова:** А. Бондарович, українська книжкова графіка 1920-х років, українська книжкова графіка 1930-х років.

В архиве отдела изобразительного искусства Института искусствознания, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рильского НАН Украины (Киев) хранятся интересные материалы об Анатолии Мартыновиче Бондаровиче, известном украинском мастере плаката и киноплаката. Автор статьи анализирует те из них, в которых художник выступает как иллюстратор детской литературы – журналов и книг (конец 1920-х – начало 1940-х гг.). Знакомство с этими материалами позволяет значительно расширить представление о творчестве выдающегося графика.

**Ключевые слова:** А. Бондарович, украинская книжная графика 1920-х годов, украинская книжная графика 1930-х годов.

Interesting materials about Anatolii Martynovych Bondarovich, famous Ukrainian master of the placard and film poster, are preserved in the Archives of the Figurative Arts Department of M. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, NAS of Ukraine (Kyiv). The author of the article is analyzing those magazines and books of them which concern to the activities of the artist as the illustrator of children's literature (late 1920s – early 1940s). The familiarity with these materials allows to increase the conception about the works of outstanding graphic considerably.

**Keywords:** A. Bondarovich, Ukrainian book graphic of 1920s, Ukrainian book graphic of 1930s.

Художник Анатолій Мартинович Бондарович (1892–1975) відомий насамперед як автор плакатів [1, с. 123] і особливо кіноплакатів для Всеукраїнського фотокіноуправління (нині – Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка)<sup>1</sup>. Серед них – «Фатальні листи» (1922), «Нібелунги» (1925), «Люди і маски», «Микола Джеря», «Ради скарбів», «Шляхи життя» (усі – 1926 р.). О. Лагутенко відносить А. Бондаровича до групи плакатистів, у роботах яких найпоспідовніше виявився стиль ар-деко<sup>2</sup>.

А. Бондарович був ще й цікавим ілюстратором, передусім дитячої літератури. В архіві відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського (далі – ІМФЕ) зберігаються особисті документи художника (посвідчення, довідки), оригінали його творів (плакати)<sup>3</sup>, а також проілюстровані ним журнали і книги. Треба зазначити, що цю добірку формував особисто А. Бондарович. Майже всі надані

ним видання – саме література для дітей і підлітків.

З різними редакціями і видавництвами А. Бондарович співпрацював із другої половини 1920-х років. Його малюнки та карикатури друкували в журналах «Всесвіт», «Червоний перець», «Червоні квіти», «Тук-тук» (Анатолій Мартинович був його художнім редактором, йому належить і назва часопису), «Жовтень». У 1927–1929 роках майстер – керівник-консультант художньої частини журналу «УЖ»<sup>4</sup>. В архіві ІМФЕ представлено всі ці видання (окрім першого і останнього), а також харківські журнали «Піонерія», «Декада», «Знання та праця», «Октябрьские всходы», московський – «30 дней», узбецький часопис *Jas Kuc* періоду кінця 1920-х – кінця 1930-х років. Добірка не є повною, але уявлення про методи і стиль роботи А. Бондаровича для періодичних видань вона дає.

Надзвичайно характерним є співіснування у творчості художника двох графічних манер. Оскільки він реалізував їх у тво-

рах майже синхронно, ідеться, радше, про різницю редакційних смаків. Так, незважаючи на скромні поліграфічні можливості, журнал «Жовтень» намагався наближати свої графічні ілюстрації до живописних творів («За яблуками») або, у крайньому разі, використовував у них якнайбільшу кількість яскравих кольорів (що, до речі, дає цікавіший результат). Журнал «Тук-тук», призначений для дітей найменшого віку (нагадаємо, А. Бондарович був його художнім редактором), прикрашали більш умовні ілюстрації, у яких відчувалися традиції пошуків у сфері книжкової ілюстрації (у тому числі дитячої) першої половини 1920-х років. Серед ілюстрацій до «Тук-тук» чимало розфарбованих лише одним кольором, що, утім, не зменшує їхньої виразності.

Окрему групу складають ілюстрації А. Бондаровича до пригодницької повісті Г. Юнга «Хмереча», яку друкували в журналі «Червоні квіти» (1930). Вона мала надзвичайний читацький успіх, захоплені шанувальники порівнювали її з книгами Дж. Ф. Купера і Майн Ріда – звичайно, на користь «Хмереча». Листи з враженнями від повісті Г. Юнга друкували в журналі окремою рубрикою. У цьому успіху зіграли свою роль й ілюстрації А. Бондаровича – принаймні його портрет було надруковано поряд з портретом автора повісті. Але фактично ці роботи художника є зразками навіть не журнальної, а газетної графіки (що, звичайно, пов'язано з поліграфічними можливостями та смаками редакції «Червоних квітів»). Невеликі чорно-білі малюнки, виконані, до того ж, у популярній з 1930-х років «розмивочній» манері, нині створюють дещо мляве враження, тим паче що зображують не найдинамічніші епізоди повісті, а головним чином пейзажі. Одночасно ілюстрації до «Хмереча» є своєрідним містком між журнальною і книжковою графікою А. Бондаровича.

Серед книг, оформлених і проілюстрованих А. Бондаровичем, – «Тарас Бульба» М. Гоголя (1940), збірка «Київські оповідання» Ю. Яновського (1949), «Весела історія», «Молодий більшовик» і «Селянка України» О. Копиленка (1925–1930), «Вибране» (1949) і «День починається рано» (1950) Ю. Смолича, «Аргонавти

Всесвіту» і «Нащадки скіфів» В. Владко (обидва – 1952 р.)<sup>5</sup>. Усіх цих видань в архіві відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ немає. Однак наявні в ньому матеріали дають досить повне уявлення про А. Бондаровича – ілюстратора дитячої і підліткової літератури кінця 1920-х – 1930-х років. Тут зберігаються книги «Про малярника-школярника» О. Донченка (Харків, 1928 р.), «Святкуймо п'ятнадцятий Жовтень» (Харків, 1932 р.), «Три зірки» Ю. Арбата (Ташкент, 1940 р., російською мовою), а також надзвичайно цікавий «Фома» С. Михалкова (Ташкент, 1938 р., узбецькою мовою). Для старших за віком читачів А. Бондарович оформив та проілюстрував книги К. Данца «Міце-ворсинка» (1930), Дж. Вотермена «Боягуз» (Харків, Одеса, 1930 р.), В. Різниченка «Подорож до землі невідомої» (Харків, Одеса, 1932 р.).

Книжка-складанка «Про малярника-школярника» вийшла як додаток до журналу «Жовтень». Її поліграфічні якості є надзвичайно скромними, але власне малюнки А. Бондаровича – веселі, цікаві та виразні. Художник вдало використовує навіть розфарбовування ілюстрацій лише однією (жовтогарячою) барвою, підкреслюючи її декоративні якості. Дещо інакше побудовано кольорове рішення ілюстрацій до книги «Святкуймо п'ятнадцятий Жовтень». «Палітра» тут стає значно різноманітнішою, але художник не відмовляється остаточно від декоративного використання кольорів. Це наближує ілюстрації до плакату, що, утім, цілком відповідає змісту та навіть стилю книги. Ілюстрації до «Трьох зірок», незважаючи на цікавий сюжет казки, створюють досить мляве враження, особливо враховуючи скромність поліграфічних якостей видання.

Кращою з книг, представлених в архіві, є, безумовно, «Фома». Можливо, тут зіграло свою роль і те, що художник мав справу з дуже якісним літературним матеріалом. Кожна пригода Фоми дійсно є цікавою й надзвичайно смішною, і А. Бондарович супроводжує її не менш виразною ілюстрацією. Книгу весело і приємно навіть просто гортати (текст тут, нагадаємо, подано узбецькою мовою). Ілюстрації, створені з певною

## ІСТОРИЯ

мірою умовності й навіть декоративності, прекрасно сполучаються з текстом. Їхнє кольорове рішення, побудоване на поєднанні синього, зеленого і різних відтінків брунатного, є яскравим і водночас вельми елегантним. Окрім чудових ілюстрацій, видання має також добре продуманий, гармонійний макет. Здається, художник сам був задоволений роботою – і кінцівка у вигляді тої самої книжки «Фома» стає не тільки ілюстрацією до останньої строфи віршу, але й такою собі «грою», коли герой книги та її читач разом опиняються чи то в просторі книги, чи то, навпаки, за його межами.

Книги для підлітків, проілюстровані А. Бондаровичем, створювалися, звичайно, за іншими законами. Для них художник виконував кольорову обкладинку і велику кількість чорно-білих ілюстрацій у тексті. При цьому обкладинку побудовано досить умовно, «плакатно», за допомогою лише двох барв. Вона не ілюструє той чи той конкретний епізод, а радше створює певний «загальний образ» усієї книги. Проте якщо стилістична близькість обкладинок є безсумнівною, то малюнки в тексті можуть бути досить різними. Так, «Міце-ворсинка» нагадує про журнальну графіку художника, натомість «Подорож до землі невідомої» супроводжується ілюстраціями в «розмовчній» манері, схожими на малюнки до «Хмереча». Таким чином, навіть в одному виданні можуть поєднуватися графічні тенденції різних періодів, протягом яких довелося жити і працювати видатному майстру Анатолію Мартиновичу Бондаровичу.

## Примітки

<sup>1</sup> Не випадково ім'я А. Бондаровича так часто згадується в монографії І. Золотоверхової «Український радянський кіноплакат 20–30-х рр.» [3, с. 17, 21, 23, 57, 58, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 71, 76, 103]. На жаль, тут відтворено лише одну його роботу – плакат до фільму «Шляхи життя» (1926). У 1926–1927 роках А. Бондарович брав участь у виставці кіноплакатів «Художники сьогодні» (Харків).

<sup>2</sup> Разом з Г. Мундом, П. Ковжуном, С. Гординським, Г. Гриневецьким, Т. Гроновським, Ф. Бартоломейчиком, К. Болотовим [5, с. 159].

<sup>3</sup> Плакати: «Все силы на борьбу за высокое качество работы! За большевистскую трудовую дисциплину, за поднятие урожайности!» (1933), «Долой фашизм! Да здравствует СССР!», «Юные техники и

опытники! Организовывайте... технические комнаты и опытные с/х участки» (обидва – кінець 1930-х рр.); оригінали (виконані художником в Ташкенті): «Десять в яблоко без исключения – результат военного обучения», «Окно УЗТАГ № 187» («Не забудь, партизан, – в час борьбы и труда...»). «Мова плакату» відчувається також у сатиричних листівках художника («Вот она – победоносная война!» (1943) та ін.).

<sup>4</sup> Згадує Ю. Смолич: «Художника Бондаровича Анатолія Мартиновича знаю від початку двадцятих років, коли він після армійської роботи почав співробітничати у найперших українських радянських ілюстративних журналах – “Всесвіт”, “Червоний перець”, “Червоні квіти”, “Октябрьские всходы”, “Жовтень” та інших. Коли у 27-му році організувався журнал “УЖ” (“Універсальний журнал”) – товстий, місячний, багатілюстрований типу “Мегезін” і я був призначений його редактором, я запросив Бондаровича Анатолія Мартиновича на керівника-консультанта художньої частини журналу (посади художнього редактора тоді не було), – і він став основним художником-ілюстратором та оформлювачем журналу. Через його консультацію проходила вся ілюстративна частина місячника, і Анатолій Мартинович виховав багато молодих художників для специфічної роботи в поліграфії (поліграфічного ВУЗу тоді не було). В “УЖі” тов. Бондарович працював до його ліквідації в 1929 році» [8].

<sup>5</sup> О. Подчекаєв називає ще поезії О. Донченка і гуморески Остапа Вишні. Зазначимо, що в книзі В. Касіяна і Ю. Турченко «Українська радянська графіка» А. Бондарович атестується саме як ілюстратор – автор малюнків гуашшю [6, с. 179].

## Джерела та література

1. Демосфенова Г., Нурок А., Шантько Н. Советский политический плакат. – Москва, 1962. – 444 с.
2. Енциклопедія сучасної України. – Київ, 2004. – Т. 3. – 696 с.
3. Золотоверхова І. Український радянський кіноплакат 20–30-х років. – Київ, 1983. – 128 с.
4. Історія українського мистецтва / під ред. М. П. Бажана. – Київ, 1967. – Т. 5. – 480 с.
5. Історія українського мистецтва / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – Київ, 2007. – Т. 5: Мистецтво ХХ століття. – 1048 с.
6. Касіян В., Турченко Ю. Українська радянська графіка. – Київ, 1957. – 224 с.
7. Мистецтво України: біографічний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. – Київ, 1997. – 700 с.
8. Подчекаєв О. На привалі // Культура і життя. – 1972. – 14 верес.
9. Словник художників України / під ред. М. П. Бажана. – Київ, 1973. – 270 с.
10. Художники народів СССР: биобиблиографічний словарь. – Москва, 1972. – Т. 2. – 440 с.
11. Художники України: енциклопедичний довідник / авт.-упоряд. М. Г. Лабінський. – Київ, 2006. – 640 с.

ОКСАНА ЛАМОНОВА. АНАТОЛІЙ БОНДАРОВИЧ – ЛЮСТРАТОР ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ...



Анатолій Бондарович  
(фото з журналу «Червоні квіти»,  
грудень 1930 р.)



Обкладинка журналу «Тук-тук».  
1930 р., № 9, липень



Обкладинка книги В. Різниченка  
«Подорож до землі невідомої»  
(Харків ; Одеса, 1932 р.)

ІСТОРИЯ



Обкладинка до книги О. Донченка «Про школярика-малярика»  
(додаток до журналу «Жовтень», 1928 р., № 9)



Ілюстрація-розворот до поетичної книги С. Михалкова «Фома» (Ташкент, 1938 р.)

## SUMMARY

Anatolii Martynovych Bondarovykh (1892–1975) was a famous Ukrainian master of the placard and film poster, in whose works Art Deco style had been revealed the most consistently. But the sphere of the artist's activities in the field of magazine and book illustration is not less interesting. The magazines and books, illustrated by A. Bondarovykh, and also the separate originals of his works (the sketches of the placards) are preserved in the Archives of the Figurative Arts Department of M. Rylsky IASFE. It should be mentioned that this selection was formed by the master himself. Almost all of the given editions are books for children and teens.

Bondarovykh had been cooperating with various publishers and editors from the second half of 1920s. His drawings and cartoons were published in such magazines as *Red Pepper*, *Red Flowers*, *Tuk-tuk (Rat-Tat)*, *October Child* and others. The archive presents all these publications including such Kharkiv magazines as *Pioneriia*, *Decade*, *Knowledge and Work*, *October Shoots*, Moscow edition *30 days*, Uzbek periodical *Jas Kuc* of the late 1920s–1930s. This collection is not complete, but it gives general notion about the methods and style of work of Anatolii Bondarovykh for the periodicals. The gradual changes in the work of Bondarovykh as an illustrator during the 1920s – early 1940s which are typical for the whole Ukrainian graphic arts are traced in the article. The interconnections and interactions of broadsheets, cinema posters, magazine and book drawings of the artist in the mentioned period are also analyzed. The familiarity with these materials allows to increase the conception about the works of outstanding graphic considerably.

**Keywords:** A. Bondarovykh, Ukrainian book graphic of 1920s, Ukrainian book graphic of 1930s.

УДК 7.071.1Менк

## СТОРІНКИ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ ВОЛОДИМИРА МЕНКА

Оксана Сторчай

У статті, що передує публікації спогадів М. Статкевич-Менк, охарактеризовано творчість, викладацьку та організаційну діяльність талановитого майстра пейзажного живопису В. Менка.

**Ключові слова:** біографія, В. К. Менк, М. Статкевич-Менк, пейзаж, спогади, творчість.

В статье, которая предшествует публикации воспоминаний М. Статкевич-Менк, дана характеристика творчества, преподавательской и организационной деятельности талантливого мастера пейзажной живописи В. Менка.

**Ключевые слова:** творческая биография В. К. Менка, воспоминания М. Статкевич-Менк.

The article preceding the publication of the M. Statkevych-Menk reminiscences describes the creative work and teaching and organizational activities of the talented master of landscape painting V. Menk.

**Keywords:** biography, V. Menk, M. Statkevych-Menk, landscape, reminiscences, creative work.

Масова зацікавленість авангардом початку ХХ століття, що спостерігається упродовж кількох останніх десятиліть, відсунула мистецьку спадщину багатьох талановитих художників-реалістів кінця ХІХ – початку ХХ ст. на другий план пошукових інтересів вітчизняних мистецтвознавців. Утім, творчість цих майстрів була невід’ємною частиною культурно-мистецького життя міст і містечок на теренах України, зокрема Києва. Вони брали активну участь у художніх виставках, створенні мистецьких об’єднань, товариств, гуртків, становленні й розвитку регіональних живописних шкіл, мистецької освіти (зокрема в підготовці талановитого юнацтва до вступу в середні та вищі профільні навчальні заклади), формуванні певною мірою художньої критики, думки та смаку публіки, художнього ринку тощо, тобто своєю творчістю і цією своєю діяльністю вони визначали загальний рівень мистецького середовища. Таким художником-реалістом, майстром пейзажу, добрим рисувальником і чудовим викладачем був Володимир Карлович Менк (1856–1920).

Бібліографія художника надзвичайно скромна. Його ім’я віднаходимо переважно в довідковій літературі, як наприклад: «Словник художників України»

[25, с. 149], «Митці України» [17, с. 396], широковідомий «Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914» С. Кондакова, де В. Менк значиться як викладач у статті, присвяченій Київському художньому училищу [14, с. 217], а в частині біографічній – «Список русских художников к юбилейному справочнику Императорской Академии художеств» – його імені немає, оскільки він був «вольноприходящим». Згадки про В. Менка віднаходимо і в тогочасних статтях, присвячених оглядам художніх виставок, каталогах музейних збірань, зокрема Третьяковської галереї [5, с. 428], монографії П. Говді та О. Коваленка «Передвижники і Україна» [4, с. 54, 80], виданнях: «Нариси з історії українського мистецтва» (за редакцією В. Заболотного) [18, с. 133], «Страницы прошлого» М. Прахова [20, с. 75], «З історії формування музейної збірки ХІХ – початку ХХ століть» О. Жбанкової [9], «Золотой век художественных объединений в России и СССР» [10, с. 86–87, 303, 308] тощо. На жаль, у вищезазначених працях митцю приділено мало уваги. Цінний матеріал для характеристики творчості та людських якостей В. Менка міститься в епістолярній спадщині В. Серова [2, с. 710–711], М. Нестерова<sup>1</sup>,

І. Шишкіна, В. Васнецова, І. Рєпіна [19; 28; 3; 1].

Дотепер єдиним монографічним дослідженням (на правах рукопису) про митця залишається дипломна робота О. Кравчук «Творчість київського художника кінця XIX – початку XX ст. Володимира Карловича Менка» (керівник – Н. Белічко) [16], хоча його творча спадщина заслуговує принаймі на альбом з ґрунтовною вступною статтею. Його високопрофесійні пейзажі, наприклад такі, як «Весняний пейзаж», «Дубки на березі», «Двір» та інші (зберігаються у збірці Національного художнього музею України (далі – НХМУ))<sup>2</sup>, сміливо можна зарахувати до золотого фонду українського пейзажного живопису та графіки. Дотепер немає ґрунтовної монографії про український пейзажний живопис – жанр, у якому яскраво проявилися риси національного мистецтва і стилю, у такій праці творчості В. Менка, безумовно, була б приділена належна увага (ідеться про дослідження на кшталт праць про український портретний живопис В. Рубан [21; 22; 23]).

Доля В. Менка склалася так, що більшу частину свого життя художник прожив у Києві (з 1887 р. і до кінця життя – 1920 р.), де був помітною фігурою в культурному середовищі міста. Акцентуючи в нашій статті саме на київському періоді біографії художника, зупинимось на важливих фактах культурно-мистецької, педагогічної діяльності майстра, охарактеризуємо основні риси його творчості. Для публікації також підготовлено спогади його дочки – Марії Менк-Статкевич [24], живописні, графічні твори і світліни художника, матеріали, більшість із яких уперше вводиться в науковий обіг.

Однією з характерних рис мистецького життя Києва в кінці XIX і особливо на початку XX ст. було утворення товариств, об'єднань художників, близьких за творчими, світоглядними позиціями, з метою організації спільних виставок, популяризації та продажу робіт. Важливу роль у культурно-мистецькому житті міста кінця XIX ст. відіграли перше професійне об'єднання київських художників – Київське товариство художніх виставок<sup>3</sup>, Київське товариство заохочення мистецтв<sup>4</sup>, Товариство красних мистецтв

(існувало з 1886 р.), Київське літературно-артистичне товариство (1895–1905).

На початку XX ст. у місті утворилася низка мистецьких об'єднань – Київське кустарне товариство (1906–1917), Київське товариство художників релігійного живопису (1908–1918), Товариство художників-киян (1914–1919), «Кільце»<sup>5</sup> [11], Київський союз художників (1915–1918), Київське товариство художників (1916–1918), Товариство діячів українського пластичного мистецтва (1918–1919), Професійний союз художників<sup>6</sup> [10, с. 83, 84–85, 87, 88, 89, 201, 238, 296]. В. Менк був членом багатьох товариств, а саме – Товариства пересувних художніх виставок (далі – ТПХВ), Товариства південно-російських художників (далі – ТПРХ), Київського товариства художніх виставок, Київського товариства заохочення мистецтв, Київського товариства художників. Однією з головних сфер діяльності товариств, як наголошувалося вище, було систематичне влаштування виставок і продаж мистецьких творів, що сприяло формуванню художнього ринку, який у Києві тоді тільки зароджувався. Звісно, у Києві проходили виставки не лише товариств. Уже починаючи з 70-х років XIX ст. публіка мала змогу ознайомитися з роботами учнів і викладачів Рисувальної школи М. Мурашка, польських художників, творами вітчизняних і західноєвропейських митців з приватних київських колекцій М. Терещенка, І. Хойновського, М. Юзефовича, Б. Ханенка, В. Тарновського та інших.

В. Менк інтенсивно виставляв свої твори, переважно це були пейзажі, на багатьох вернісажах. Так, наприклад, він активно брав участь у виставках картин Товариства пересувних художніх виставок, а саме – X (1882)<sup>7</sup>; XII (1884)<sup>8</sup>; XIII (1885)<sup>9</sup>; XIV (1886)<sup>10</sup>; XV (1887)<sup>11</sup>; XVI (1888)<sup>12</sup>; XVII (1889)<sup>13</sup>; XVIII (1890)<sup>14</sup>; XX (1892)<sup>15</sup>; XXXI (1903)<sup>16</sup>; XXXIV (1906)<sup>17</sup>; XXXVIII (1910)<sup>18</sup> [16, с. 81–82], але на жодній з них не експонувалося більше трьох пейзажів митця. Тому варто зазначити, що хоча виставки передвижників надавали можливість ознайомитися з творами художника чисельній публіці в різних містах, але для участі в них роботи проходили прискіпливий відбір за художнім рівнем, а звідси – й обмеження в кількості (крім того, були

## АРХІВ

суперечки між московським і петербурзьким відділеннями пересувних виставок тощо). Однак на київські виставки В. Менк подавав значну кількість своїх творів (не було такого строгого відбору та кількісного обмеження), що сприяло формуванню повнішого уявлення сучасників про творчі засади і досягнення митця.

Пейзажі В. Менка прикрашали експозиції багатьох київських вернісажів (звісно, вони експонувалися й в інших містах), таких як Виставка картин у біржовій залі (Київ, 1890 р.)<sup>19</sup> [16, с. 82]; Перша періодична виставка картин, рисунків (Одеса, 1890 р.)<sup>20</sup>; Перша виставка Київського товариства художніх виставок (Київ, 1894 р.)<sup>21</sup> [16, с. 83]; П'ята виставка картин Київського товариства художніх виставок (Київ, 1897 р.)<sup>22</sup> [16, с. 83]; Художній салон: Постійна виставка картин і скульптури (Київ, 1900 р.)<sup>23</sup>; Третя виставка картин групи художників (Київ, 1910 р.; було представлено 71 твір В. Менка)<sup>24</sup>; V Виставка картин київських художників (Київ, 1912 р.)<sup>25</sup>; VI Виставка картин київських художників (Київ, 1913 р.; експонував 44 твори живопису і графіки (рисунки))<sup>26</sup>; Перша виставка картин у Кременчуці (Кременчук, 1914 р.)<sup>27</sup>; «Художникам – воїнам» (Вінниця, 1915 р.)<sup>28</sup>; VII Виставка картин київських художників (Київ, 1915 р.; виставив 11 творів)<sup>29</sup>; Виставка картин в актовому залі Імператорського університету Св. Володимира (Київ, 1915 р.)<sup>30</sup>; VIII Виставка картин (Київ, 1916 р.; експонував 11 робіт)<sup>31</sup>; Перша періодична виставка картин, улаштована Київським художнім училищем (Київ, 1917 р.; виставив 14 творів)<sup>32</sup>; Осіння виставка картин Київського товариства художників (Київ, 1918 р.; експонував 16 робіт)<sup>33</sup>. Також його твори були представлені на міжнародних виставках у Берліні (1902), Лондоні (1911), Венеції (1914).

Варто наголосити, що київська публіка була вихована на мистецтві передвижників і надавала перевагу реалістичному живопису, тому такі виставки, як «Кільце» та «Ланка» не мали великої популярності в Києві [12].

В. Менк мав невелику збірку живопису (подарунки від добре знайомих художників),

яка частково була експонована на Виставці картин і творів старовинного мистецтва, влаштованій київським відділом товариства взаємодопомоги бідним родинам поляків, розорених війною (Київ, 1916 р.), це були картини: «Голова монаха» О. Корзухіна, «Етюд» Є. Волкова, «Вид» І. Шишкіна. До слова, близькими друзями В. Менка були художники Х. Платонов, С. Світославський, В. Галімський, В. Васнецов, особливо тісні стосунки у нього склалися з М. Нестеровим.

Персональна виставка художника відбулася тільки в 1986 році в Національному художньому музеї України (на той час – Державний музей українського образотворчого мистецтва) і була присвячена 130-річчю від дня його народження. Там були представлені твори В. Менка з колекції Музею та приватних зібрань. Ця монографічна виставка вперше дала змогу осягнути масштаб особистості В. Менка, його творчих можливостей, потенцій, шукань і досягнень, майстерності, художності, розуміння суто живописних (фарба, колір, світло, фактура), графічних і композиційних (рисунок, простір та ін.) елементів, його образну систему, світогляд тощо, тобто провести панорамний огляд його творчості, що в сукупності дозволяє визначити місце і значення митця у вітчизняному пейзажному живописі. (На жаль, каталогу виставки не було надруковано). Таким чином, автором статті зроблено досить повне зведення всіх виставок, на яких експонувалися твори В. Менка, з метою не тільки показати активну виставкову діяльність художника, але й для полегшення атрибуційної (наукової) роботи<sup>34</sup> дослідників. У Києві він був відомим пейзажистом, багато працював, про що свідчить його участь у багатьох вернісажах.

В. Менк був також талановитим педагогом, любив цю нелегку працю, що-правда, викладання рисунка і живопису в навчальних закладах було єдиним надійним заробітком художників. Він практикував у вечірніх класах Рисувальної школи М. Мурашка (1896–1900), Київському 1-му комерційному училищі (1897–1919) [16; 19; 7], Київській Фундуклеївській жіночій гімназії (1892–1917) [16; 19; 8], але улюбленим його дітищем було Київське художнє учи-

## ОКСАНА СТОРЧАЙ. СТОРІНКИ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ ВОЛОДИМИРА МЕНКА

лище (1900–1919 рр.; у 1920 р. КХУ було реорганізовано в Художньо-промислову школу). В. Менк виступив одним з ініціаторів створення цього навчального закладу, «учредителем», підтримував цю установу в найтяжчі часи (1917–1919), працюючи безоплатно. Будучи талановитим педагогом, В. Менк віддавав усі свої сили і знання студентству, а в 1918 році його обрали на посаду директора училища, від якої він відмовився, бо був уже хворою людиною похилого віку. Цікаво, що в 1919 році в училищі було створено десять майстерень: портретну – художника Г. Крушевського<sup>35</sup>, пейзажно-декоративну – В. Менка, архітектурну – Е. Брадтмана<sup>36</sup>, майстерню М. Козика<sup>37</sup>, М. Струнникова<sup>38</sup> та ін.

Більшість учнів В. Менка згодом стали відомими художниками, поміж них – Г. Бесєдін (1886–1963), О. Богомазов (1880–1930), Л. Брюммер (1889–1971), О. Волков (1886–1957), М. Донцов (1877–1974)<sup>39</sup>, О. Екстер (1882–1949), Ф. Коновалюк (1890–1984), І. Мозалевський (1890–1975), Д. Невкритий (1895–1970), Г. Курнаков (1887–1977), О. Осмьоркін (1892–1953), А. Лентулов (1882–1943), Л. Кияніцина (1902–1984), В. Цимбал (1902–1968) та інші. Багатьом художникам В. Менк передав ґрунтовні знання і навички академічного рисунка і живопису. Так, Федір Коновалюк згадував: «Занять в школі<sup>40</sup> було дуже багато, ставилися цікаві завдання, вимагали добре знати анатомію, перспективу, відчувати колір. Вол. Карлович Менк цікаво викладав рисунок. Всі ми, його учні, намагалися навипередки якнаймога тончіше передати структуру поставленої натури. У Менка було якесь батьківське ставлення до нас. Зокрема мене, запрошував до себе на дачу під Пущею Водицею, так тоді звалася Дача Куліженко. Ми ходили малювати неосяжні Дніпрові далі, ліс, натюрморти квітів» [15, арк. 21 зв. – 22].

У Києві твори В. Менка зберігаються у двох музейних колекціях – у Національному художньому музеї України та Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України (далі – ЦДАМЛМУ). Першу – складають тридцять чотири живописних твори та чотирнадцять рисунків

(здебільшого це пейзажі), вона є найбільшою серед вітчизняних музейних збірок, якісною і надзвичайно цінною<sup>41</sup>.

Про історію формування колекції творів В. Менка НХМУ довідуємося з дипломної роботи О. Кравчук [16, с. 41–42], зокрема про те, з яких приватних збірок вони надійшли. Так, твори художника зі збірок професора А. Собкевича, Г. Горбенка, В. Винниченка, В. Аненкова, О. Гасенка, Д. Гнатюка, А. Коніні, Г. Калити (онук художника), Е. Мацюк-Прахової, О. Миронової, Ф. Лайфер, В. Статкевича, М. Шипова, З. Юшкіної були придбані. Дочка В. Менка подарувала портрет Карла Яковича Менка – батька художника. Дарували Музею твори митця також Б. Козлов, Г. Калита, В. Статкевич.

Музейну колекцію склали роботи, характерні для творчості В. Менка, – лісові (зображення соснового, мішаного і листяного лісів, узлісь, галявин)<sup>42</sup>, а також сільські пейзажі<sup>43</sup>, краєвиди полів, лугов<sup>44</sup>, нічні<sup>45</sup> та кримські пейзажі<sup>46</sup>. Є кілька портретів, як правило, художник писав портрети тільки близьких родичів<sup>47</sup>.

У більшості лісових пейзажів В. Менка простежується певна стилістична, технічна і, звісно, тематична спільність із творами його улюбленого вчителя – І. Шишкіна, у цих роботах В. Менк виступає в ролі його послідовника. Він уміло і детально показує життя лісу. Крім того, художник використовує властивий лісовим пейзажам І. Шишкіна композиційний прийом, зрізаючи рамою верхівки дерев, чим досягає враження, що дерева великі й величні. Також у київський період тісні творчі стосунки зі С. Світославським певним чином вплинули на живописну манеру В. Менка.

Створюючи переважно ліричні, настроєві пейзажі, В. Менк майстерно вмів писати натуру в її перехідний період, коли один стан природи змінює інший, він відчував його тонкощі, мінливість тощо. Митець зображав природу в різний час доби та в усі пори року, але найбільше у спадщині художника літніх пейзажів. Це цілком зрозуміло, адже В. Менк інтенсивно працював у період канікул, коли був вільний від викладацької роботи.

## APXIB

Спадщину митця склали твори різного художнього рівня, поряд з висококласними роботами були й посередні (що проявилось в композиційній побудові твору, кольоровій, повітряній перспективі).

Художник майстерно володів технікою олійного живопису (за основу брав полотно або картон, часто використовував полотно, наклеєне на картон). Як правило, свої твори В. Менк завжди підписував і часто датував, але були й винятки. Митець надавав перевагу полотнам невеликого розміру, є в нього і подарункові олійні етюдні пейзажі, написані на поштових картках («Колонада», «Місяць зійшов», «Ніч. Дім», «Сходить місяць»; НХМУ). В. Менк також практикував об'єднання своїх творів у серії, наприклад, «Етюди з мандрівки по Криму», «Севастополь», «Бахчисарай», «Георгіївський монастир», «Сімеїз», «Алупка», «Ай-Тодор», «Ялта», «Алушта», «Козьмо-Дем'янівський монастир» та інші.

В. Менк був добрим рисувальником, про що свідчить якісна і чудова колекція рисунків Національного художнього музею України (тематика та сама що і в живописі). Рисунок виконував переважно графітним олівцем, добре володів і технікою акварелі. Привертають особливу увагу його роботи, віртуозно виконані в цій техніці на пленері, в один сеанс. Легкість, наповненість повітрям, сонцем тощо – так можна охарактеризувати, наприклад акварелі «Купальня», «Море» та інші твори із серії «Подорож по Криму» (1894).

Маленька, але цікава і також цінна збірка рисунків та живопису В. Менка зберігається в його особовому фонді (ф. 387, оп. 1) Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва України, що була передана онуком художника Г. Калитою. Збірку творів В. Менка склали рисунки родинного будинку і дачі, зображення дерева, портрет художника Якова Михайловича Іконникова, чоловіка рідної сестри В. Менка – Юлії Карлівни, та твори живопису – портрет діда художника – Якова Християновича Менка, портрет М. Іконникова (1878) <sup>48</sup>.

Отже, коротко охарактеризувати творчість В. Менка можна таким чином: у пей-

зажах 1870–1880-х років він наслідує І. Шишкіна, а впродовж 1890–1910-х років художник виробляє власну образну систему, манеру живопису; багато працює на пленері.

Безперечно, цінними є родинні світлини митця. У ЦДАМЛМУ зберігаються спогади дочки художника Марії Володимирівни Менк-Статкевич (6 травня 1892 – ?)<sup>49</sup> про батька [24].

Деякі біографічні дані дочки В. Менка є в листах Миколи Адриановича Прахова (1873–1957). Так, у листі від 19 лютого 1955 року до Тетяни Володимирівни Язевої, онуки М. Мурашка, він пише: «В Липках живет мой друг – Мария Владимировна Менк-Статкевич, которая унаследовала от отца художественный талант, а от матери – украинский юмор и неизлечимую болезнь – “окостенение суставов”. Едва двигается по комнатам на костылях, давно не выходит из дома, но не теряет бодрости духа и всем интересуется. Навещаю её по понедельникам и развлекаю рассказами о художественных новостях и чтением своих воспоминаний или газетных статей. Прочту ей короткое воспоминание о скончавшемся 14/XII друге – Сергее Николаевиче Дурылине» <sup>50</sup> [26, с. 103]. Певні відомості про М. Менк-Статкевич містяться також у листі М. Прахова від 10 серпня 1954 року до художника-графіка Романа Федоровича Мельничука (1905–1960): «Мои шансы на поездку по Днепру к вам на несколько дней вылетели в трубу, сегодня в 6 ч. вечера приехала Екатерина Петровна Нестерова <sup>51</sup> – вдова художника – гостить недели две у Марии Владимировны Менк-Статкевич, и мне (хочеш[ь] не хочеш[ь]) придется быть ее “кавалером” и “экскурсоводом”. По совести говоря – удовольствие слабое. В прошлом “класная дама” Киевского “Института благородных девиц” она и до старости сохранила “благородные” манеры: ходит, как палка (это еще хорошо, могу позавидовать), смотрит и не видно по выражению лица – доходит или нет до ума и сердца все то, что видят глаза, – а на вопросы отвечает односложно “да”, “нет”, “хорошо” – точно заводная кукла. Уверен в том, что легче, легче разговариваться с Мумией жены Фараона какой-нибудь

## ОКСАНА СТОРЧАЙ. СТОРІНКИ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ ВОЛОДИМИРА МЕНКА

“XXIV-й династии”, чем с такой “дамой”. Но делать нечего – “назвался груздем (т. е. кавалером) – полезай в кузов”» [27, с. 72].

Про дочку В. Менка також згадував із вдячністю і теплотою Ф. Коновалюк: «Вже в післявоєнні роки дочка Менка Марія Володимирівна Менк-Статкевич подарувала мені голівку дівчинки, робота Платонова, в пам'ять того, що був стипендіатом ім. Платонова» [15, арк. 21 зв.]. До слова, на одному з олійних пейзажних етюдів, написаних на поштових картках, – «Сходить місяць» – є присвята дружині М. Нестерова – Катерині Петрівні: «Пусть эта открытка, папиной работы, напомнит Вам, дорогая Екатерина Петровна, о далеком прошлом, о Киеве и о любящей Вас Марусе. Вид с Балкона нашей дачи»<sup>52</sup>, а на іншому етюді – «Пейзаж з дерев'яними сходами» – присвята М. Нестерову<sup>53</sup>.

Важливим джерелом для розуміння постаті В. Менка є спогади його дочки М. Менк-Статкевич [24]. Цей матеріал буде опубліковано в одному з наступних чисел нашого видання.

## Джерела та література

1. *Бутник-Сиверский Б. С.* Репин и Украина. Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину 1896–1927 г. – Киев : Изд-во АН УССР, 1962. – 210 с.
2. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников : в 2 т. / сост., вступ. ст., коммент. И. С. Зильберштейна, В. А. Самкова. – Ленинград, 1971. – Т. 1. – 717 с.
3. Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / сост., вступ. ст. Н. А. Ярославцевой. – Москва : Искусство, 1987. – 496 с. – (Мир художника).
4. *Говдя П., Коваленко О.* Передвижники и Украина. – Киев : Мистецтво, 1978. – 115 с.
5. Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания. – Москва : Красная площадь, 2001. – Т. 4 : Живопись второй половины XIX века. – Кн. 1 : А–М. – 528 с. : 1028 ил. – (Серия : Живопись XVIII–XX веков).
6. Графическая комиссия: Протокол 1912 : [Рукопись]. – Державний архів м. Києва (далі – ДАК), ф. 94 (Київське перше комерційне училище), оп. 1, спр. 3179, 3 арк.
7. Дело о служебной деятельности преподавателя Владимира Карловича Менка. Начато 25 февраля 1897 г. – Закончено 1918 г. – ДАК, ф. 94 (Київське перше комерційне училище), оп. 3, спр. 108, 179 арк.
8. Дело о службе преподавателя рисования Фундуклеевской женской гимназии Владимира

Карловича Менка. Начато 19 октября 1892 г. – кончено 4 декабря 1917 г. – ДАК, ф. 90 (Фундуклеевская женская гимназия), оп. 1, спр. 1359, 56 арк.

9. *Жбанкова О. Б.* З історії формування музейної збірки XIX – початку XX століть. – Київ : Наукова думка, 2004. – 78 с.

10. Золотой век художественных объединений в России и СССР / сост. Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. – Санкт-Петербург : Изд-во Чернышева, 1992. – 400 с.

11. *Кашуба-Вольвач О.* Київська виставка «Кільце». Нові аспекти до історії експозиції // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. – Київ : Музична Україна, 2010. – Вип. 11. – С. 324–330.

12. *Кашуба-Вольвач О.* Неочікуване мистецтво. Історія виставки «Ланка» // Сучасне мистецтво : наук. зб. – Харків : Акта, 2009. – Вип. 6. – С. 266–285.

13. *Коваленко А. Н.* Передвижники и Украина. (Страницы рус.-укр. культ. связей) : [Текст] / А. Н. Коваленко. – Київ : Наукова думка, 1979. – 170 с.

14. *Кондаков С. Н.* Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. [Ч. 1–2]. – Санкт-Петербург : Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, [1914–1915] : Ч. 1. [Часть историческая]. (1914). [6], VI, 353 с. с ил.; 20 л. ил., портр.

15. *Коновалюк Ф. З.* Спогади про Лисенка М. В. січень 1983 рік; зошит, рукопис. – Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського НАН України, ф. 269 (арх. Коновалюка Ф. З.), спр. 1852, 50 арк.

16. *Кравчук О.* Творчість київського художника кінця XIX – початку XX століття Володимира Карловича Менка : дипломна робота / керівник Н. Белічко ; Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, факультет теорії та історії мистецтва. – Київ, 2008. – 91 с., іл.

17. Митці України : енциклопедичний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. – Київ : «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1992. – 848 с.

18. Нариси з історії українського мистецтва / за заг. ред. В. Г. Заболотного. – Київ : Мистецтво, 1966. – 669 [3] с. : іл.

19. *Нестеров М. В.* Письма. Избранное. – 2-е изд., перераб. и доп. / сост., вступ. ст., коммент. А. А. Русаковой. – Ленинград : Искусство, 1988. – 534 с.

20. *Прахов Н. А.* Страницы прошлого. – Киев : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. – 137 с.

21. *Рубан В. В.* Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття / [АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; відп. ред. Д. В. Степовик]. – Київ : Наукова думка, 1986. – 224 с., іл.

22. *Рубан В. В.* Український портретний живопис першої половини XIX століття / [АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; відп. ред. Д. В. Степовик]. – Київ : Наукова думка, 1984. – 372 с., іл.

23. *Рубан В. В.* Український радянський портретний живопис. – Київ : Мистецтво, 1977. – 144 с., іл.

24. *Статкевич-Менк М.* Биографические сведения о моем отце, художнике В. К. Менк. 1961 :

## APXIB

[Машинопис]. – ЦДАМЛМ України, ф. 358 (фонд І. І. Врони), оп. 1, спр. 798, 15 арк.

25. Словник художників України / редкол.: М. П. Бажан (відп. ред.) та ін. ; АН УРСР. – Київ : Голов. ред. Укр. Рад. Енциклопедії, 1973. – 272 с.

26. *Сторчай О.* Листи Миколи Прахова до Тетяни Язєвої, онуки Миколи Мурашка // *Артанія*. – 2013. – Кн. 32–33. – № 3–4. – С. 100–111.

27. *Сторчай О.* Подобиці мистецько-культурно-го життя Києва з листів Миколи Прахова до Романа Мельничука // *Образотворче мистецтво*. – 2014. – № 3. – С. 69–73.

28. Шишкин Иван Иванович. Переписка. Дневник. Современники о художнике / сост. и вступ. статья И. Н. Шуваловой. – Ленинград : Искусство, 1978. – 463 с. – (Мир художника).

## Примітки

<sup>1</sup> Див., наприклад, листи: «№ 88. Нестеров – В. К. Менку. 27 декабря 1891», де він запитує думку Менка щодо своїх ескізів для Володимирського собору; «№ 296. Нестеров – В. К. Менку. 21 января 1897», у ньому згадується про твори Менка, один з яких не прийняли на виставку [19, с. 82–83, 151–152].

<sup>2</sup> Менк В. К. «Весняний пейзаж», полотно на картоні, олія; НХМУ; «Дубки на березі», 1893 р., картон, олія; НХМУ.

<sup>3</sup> Київське товариство художніх виставок (1887–1900). На початку 1893 року в товаристві відбувся розкол, унаслідок якого тридцять молодих художників на чолі з І. Селезньовим вийшли з об'єднання і створили самостійний гурток «весенників».

<sup>4</sup> Київське товариство заохочення мистецтв (1890–1896). У 1896 році було перейменовано в Київське товариство старожитностей і мистецтв.

<sup>5</sup> «Кільце» – група художників і однойменна виставка, що відбулася в Києві 1914 року.

<sup>6</sup> Професійний союз художників, утворений навесні 1918, що було того самого року реорганізовано в Профспілку київських художників «Мистецтво» (1918–1920).

<sup>7</sup> На X Виставці ТПХВ 1882 року В. Менк представив два пейзажі – «Березовий ліс», «Ялиновий ліс» [16, с. 81–82].

<sup>8</sup> На XII Виставці ТПХВ 1884 року художник виставив три пейзажі – «Гроза», «Травневий полудень», «Рання весна» [16, с. 81–82].

<sup>9</sup> На XIII Виставці ТПХВ 1885 року експонувався один пейзаж В. Менка – «Туман» [16, с. 81–82].

<sup>10</sup> На XIV Виставці ТПХВ 1886 року митець представив два пейзажі – «Квітучий куточок», «Північ» [16, с. 81–82].

<sup>11</sup> На XV Виставці ТПХВ 1887 року – пейзаж «Перед грозою» [16, с. 81–82].

<sup>12</sup> На XVI Виставці ТПХВ 1888 року він виставив пейзаж «Річка» [16, с. 81–82].

<sup>13</sup> На XVII Виставці ТПХВ 1889 року В. Менк представив дві роботи – «Вечір (після дощу)», «Хатка» [16, с. 81–82].

<sup>14</sup> На XVIII Виставці ТПХВ 1890 року експонувався його пейзаж «Весна» [16, с. 81–82].

<sup>15</sup> На XX Виставці ТПХВ 1892 року – «Ліс у повені» [16, с. 81–82].

<sup>16</sup> На XXXI Виставці ТПХВ 1903 року експонувався добре відомий пейзаж «Ранок на болоті», що зберігається в Державній Третяковській галереї [16, с. 81–82].

<sup>17</sup> На XXXIV Виставці ТПХВ 1906 року – два пейзажі «Весна», «По Північній Двіні» [16, с. 81–82].

<sup>18</sup> На XXXVIII Виставці ТПХВ 1910 року – «Рання весна» [16, с. 81–82].

<sup>19</sup> На Виставці картин у біржовій залі (Київ, 1890 р.) були представлені такі його роботи: «Відлига», «Березовий ліс», «Російське село», «Могила Шевченка», «Заросле озеро», «Куточок Малоросії», «Весна», «Водяна лілія» [16, с. 82].

<sup>20</sup> На Першій періодичній виставці картин, рисунків (Одеса, 1890 р.) експоновано два пейзажі В. Менка – «Весна», «Російське село».

<sup>21</sup> На Першій виставці Київського товариства художніх виставок (Київ, 1894 р.) В. Менк представив пейзажі «Узлісся», «Дорога восени», «Хуторець» [16, с. 83].

<sup>22</sup> На П'ятій виставці картин Київського товариства художніх виставок (Київ, 1897 р.) експонувалися такі твори В. Менка: «Заплавні луки», «Вид з вікна Комерційного училища», «У лісі», «Ай-Петрі і Хрестова гора», «Під час розливу», «Берег Алушти», «Мис Фіолент», «Над Алуштою», «У скелях Георгіївського монастиря», «Над Чорним морем» [16, с. 83].

<sup>23</sup> На Художньому салоні: Постійна виставка картин і скульптури (Київ, 1900 р.) були представлені такі пейзажі В. Менка: «У Криму», «Берег Алушти», «Алушта», «Мис Фіолент».

<sup>24</sup> На Третій виставці картин групи художників (Київ, Миський музей, 1910 р.) В. Менк виставив: «Дрімучий ліс (вечір)», «Лісова гавань у місті. Архангельськ (червнева ніч)», «Північна ніч»; із серії «Етюди з подорожі по Криму» – три роботи під назвою «Євпаторія»; із серії «Севастополь» – «Вхід у бухту (Північна стор.)», «Вид на братську могилу», «Севастополь», «Купання в бухті» (дві роботи під однією назвою), «Чорна ріка», «Інкерманський монастир», «Станція Бельбек», «Бельбекська долина», «Інкерманська скеля»; із серії «Бахчисарай» – «Головна вулиця (базар)», «Вхідні ворота палацу», «Внутрішнє облаштування палацу», «Молитовня Хана», «Веранда гарему», «Мечеть», «Закуток поблизу палацу», «Татарське кладовище»; із серії «Георгіївський монастир» – «Загальний вид», «Берег», «Мис Фіолент», «Серед скель», «По шилах гір», «Над прірвою», «Церква Св. Георгія», «Вид на мармурову балку», «Балаклава»; із серії «Сімеїз» – «Скеля Дива»; із серії «Алупка» – «Ай-Петрі (ввечері)», «Ай-Петрі (опівдні)», «По дорозі до Ай-Петрі», «Майданчик у Воронцовському парку», «Водоспад Уган-Су»; із серії «Ай-Тодор» – «Ластівчине гніздо», «Бухта», «Скелястий берег», «Скеля Монах», «Прибій»; із серії «Ялта» – «Гори (вечір)», «Мол під час бурі», «Берег нижче Масандри»; із серії «Алушта» – «Берег», «Долина», «Над Алуштою», «Кам'янистий берег», «Чатирдаг (вечір)», «Чатирдаг», «На горі Бабуган», «Ранок у горах», «Чорне море», «Чорне море (вечір)», «Чорне море (під час бурі)», «Чорне море (опівдні)»; із серії «Козьмо-Дем'янівський монас-

## ОКСАНА СТОРЧАЙ. СТОРІНКИ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ ВОЛОДИМИРА МЕНКА

тир – «Готель», «Закуток монастиря», «Монастир», «У горах», «Буковий ліс (вечір)», «Лісові гори», «Серед гір», «Гірський струмок», «Ріка Альма», «Гірський струмок», «Узлісся в буковому лісі».

<sup>25</sup> На V Виставці картин київських художників (Київ, Педагогічний музей, 1912 р.) експонувалися такі твори: «Туман», «На Дніпрі», «Путівець», «Старі дуби», «Біля озера» та сім рисунків.

<sup>26</sup> На VI Виставці картин київських художників (Київ, Педагогічний музей, 1913 р.) В. Менк представив: «Дубовий ліс», «Сосни», «Озеро», «Затока Дніпра», «По річці Тетерів», «Розлив», «Рання весна», «Сірий день», «Болото», «Водяна лілія», «Після дощу», «Поруб», «Осінь», «Дуби» та 30 рисунків.

<sup>27</sup> На Першій виставці картин в Кременчуці (Кременчук, 1914 р.) було представлено такі твори: «Сосновий ліс», «Річка Тетерів», «Гора Ай-Петрі», «Гора Вобуган», «Затока Дніпра».

<sup>28</sup> На виставці «Художникам – воїнам» (Вінниця, 1915 р.) експонувалися: «Гірський струмок», «Сосновий ліс», «Річка Тетерів».

<sup>29</sup> На VII Виставці картин київських художників (Київ, Педагогічний музей, 1915 р.) – «Під хмаркою», «Польова дорога», «Пізня осінь», «Квітучий куточок», «Болото», «Снопки», «Рання весна», «На Дніпрі», «Ялинковий лісок», «Хмара» (власність А. А. Прахової), «Весняний день».

<sup>30</sup> На Виставці картин в актовому залі Імператорського університету Св. Володимира (Київ, 1915 р.) виставлялися такі роботи В. Менка: «Ліс у повені» (власність Л. М. Виноградської), «Північна ніч», «Дніпро».

<sup>31</sup> На VIII Виставці картин (Київ, 1916 р.) експонувалися такі твори: «Перед грозою», «Дубовий ліс», «Вечір у горах Криму», «Опівдні», «Квітуча яблуня», «Весняний розлив у лісі», «Великоруське село», «Пожежа на Ай-Петрі», «Після дощу», «Весняний день», «Куточок саду».

<sup>32</sup> На Першій періодичній виставці картин, улаштованій Київським художнім училищем (Київ, Миський музей, 1917 р.) були виставлені такі роботи В. Менка: «Берег Волги», «Рано-вранці», «Тиша», «Сонячний ефект», «Сутінки», «Прибій», «Ліс», «Кримська сосна», «Казбек», «Розлив», «Ввечері», «Букет», «Етюд», «Перелісок».

<sup>33</sup> На Осінній виставці картин Київського товариства художників (Київ, 1918 р.) – «На узліссі», «Сонячний ефект» (власність Н. І. Янковської), «Під вечір» (власність А. Д. С.), «Дуби» (власність А. Д. С.), «Китаєвські далі» (власність А. Д. С.), «Сосновий ліс» (власність А. Д. С.), «Портрет художн. Н. Н. Хохрякова» (власність автора), «Портрет П-ні \*\*\*» (власність автора), «Ластівчине гніздо в Криму», «Ай-Петрі в Криму», «Опівдні», «Кавказькі гори», «Мостище на р. Ірпін»», три етуди.

<sup>34</sup> Варто зазначити, що каталоги київських виставок початку ХХ ст. не містили зображень творів художників, тому зараз важко визначити про які саме роботи йде мова, якщо немає точних вказівок на це. Наприклад, такими орієнтирами є написи на звороті твору або друковані джерела, зокрема, кольорові листівки з репродукціями найкращих картин виставок,

що їх випускали тогочасні київські видавництва «Глобус», «День», «Друкар», «Українська хата», репродукції в тогочасних періодичних виданнях, фотографії, архівні джерела тощо. Охарактеризувати ці виставки важко, це вимагає великої пошукової роботи, аби встановити які твори експонувалися. У випадку з відомими митцями – простіше, бо в монографіях, присвячених їхній творчості, вказується на яких виставках був представлений той або інший твір маляра, хоча не завжди. Проте чимало експонентів були маловідомими художниками, мистецька спадщина яких не вивчена, а твори – розпоршені по приватним збіркам або принаймні перебувають у музейних колекціях. Щоправда є статті тогочасних художніх критиків, але за схематичним описом твору, оцінкою його художніх достоїнств чи недоліків важко визначити конкретний твір призабутого нині митця.

<sup>35</sup> Крушевський Георгій Степанович (1863–1938) – український живописець.

<sup>36</sup> Брадтман Едуард Петрович (1856–1918) – український архітектор.

<sup>37</sup> Козик Михайло Якимович (1879–1947) – український живописець.

<sup>38</sup> Струнников Микола Іванович (1871–1945) – російський і український живописець.

<sup>39</sup> Відомий факт з біографії М. Донцова, що саме з ініціативи і клопотання В. Менка митець вступив у Київське художнє училище.

<sup>40</sup> Ідеться про Рисувальну школу М. Мурашка.

<sup>41</sup> У Музеї твори митця досліджували Є. Давидова, Н. Василькова. Зараз їх вивчають Л. Толстова, Д. Нікітін.

<sup>42</sup> Наприклад, живописні (олійні) твори В. Менка: «Дубовий ліс», 1871–1877 рр., полотно на картоні, олія; «Ліс» (етюд до картини «Туман»), 1879 р., полотно на картоні, олія; «У лісі», 1879 р., полотно, олія; «Ліс з галявиною», 1882 р., полотно на картоні, олія; «Дубки на березі», 1893 р., картон, олія; «Лісова галявина», 1893–1894 рр., полотно на картоні, олія; «Берізки», картон, олія; «Дубовий ліс», полотно на дикті, олія; «Дуб на галявині», полотно, олія; «Узлісся», полотно на картоні, олія. З рисунків – «Ліс», папір, наклеєний на картон, графітний олівець; «У лісі», папір, графітний олівець тощо.

<sup>43</sup> Наприклад, живописні (олійні) – «Двір», полотно, олія; «Пейзаж з дерев'яними сходами», картон, олія; рисунок «Біля воза», папір, олівець.

<sup>44</sup> Наприклад, «Дорога в полі», 1906 р., картон, олія; «Жито. Пейзаж», картон, олія; «Пейзаж. Луг», полотно на картоні, олія; «Хмари. Степ. Етюд», полотно, олія.

<sup>45</sup> Наприклад, «Сходить місяць», картон, олія; «Місяць зійшов», картон, олія; «Ніч. Дім», картон, олія.

<sup>46</sup> Наприклад, «Море», «Гори Криму», «Берег затоки», «Будинок з верандою», «Прибережні скелі», «Купальня» – акварелі з серії «Подорож по Криму» (1894); «Кримське узбережжя», 1896 р., полотно, олія; «Берег Криму», 1897 р., полотно на картоні, олія; «Кримське узбережжя», картон, олія.

<sup>47</sup> Живопис – «Портрет батька художника Карла Яковича Менка», 1893 р., полотно, олія; графіка – «Портрет дружини художника», папір, наклеєний на картон, вугілля, соус.

## APXIB

<sup>48</sup> Зокрема, рисунки: 1. «Дача в Парголово (під Санкт-Петербургом, архітектор Бруні)» (назва умовна). Папір, графітний олівець. На звороті написи графітним олівцем: «Верхній этаж: спальня, детская, гардеробная, кабинет. Нижний этаж: гостиная, столовая, передняя и коридор с лестницей наверх, кладовая и теплая уборная. Кухня, комнаты для прислуги и кладовая»; «Дача под Ленинградом (Парголово) дача построена отцом в рус. стиле. Строил Архитектор Бруни»; «Рисунок В. Менк». 2. «Будинок Карла Яковича Менка, діда художника, в Маймаксі поблизу Архангельська». Папір, графітний олівець. На звороті рисунок «Дерево» і написи графітним олівцем: «Дом деда на лесопильном заводе, где родилась мама и куда мы приехали из Петербурга в 1886 году. "Маймакса" (в 10 верст[ах] от Архангельска) сад выложен дерев. плитками (болотистая местность)»; «Рисунок Менка». 3. «Портрет

Якова Михайловича Иконникова» (1882). Папір, чорний олівець, білило. Та живописні твори: 1. «Портрет діда художника Якова Християновича Менка» (1878). Полотно, олія. 2. «Портрет Михайла Иконникова» (8 червня 1878 р., на 83-му році життя). Полотно, олія.

<sup>49</sup> Дружина В. Менка і мати Марії Менк-Статкевич – дворянка Анна Іванівна Кржецьковська.

<sup>50</sup> Дурилін Сергій Миколайович (1877–1954) – релігійний мислитель, письменник, мистецтвознавець, літературознавець.

<sup>51</sup> Нестерова Катерина Петрівна, уроджена – Васильєва (1879–1955), – друга дружина художника М. В. Нестерова.

<sup>52</sup> Менк В. К. «Сходит місяць», картон, олія; НХМУ.

<sup>53</sup> Менк В. К. «Пейзаж з дерев'яними сходами», картон, олія; НХМУ. На звороті напис: «Дорогому Михаилу Васильевичу на память о Киеве и о Марусе. 1938».

## SUMMARY

The study of the Ukrainian avant-garde has shoved the research of works of many talented artists-realists of the late XIXth – early XXth centuries to the back burner. Some of them have been completely disregarded. The creative work of many of these artists was an integral part of cultural and artistic life in towns and cities in Ukraine, particularly in Kyiv. They took an active part in art exhibitions, creating of art associations, societies and clubs, establishing of regional schools of painting, art education, particularly, they participated in training of talented young people in order to enter secondary and higher educational institutions, formation to some extent of art criticism, public tastes and thought, art market, etc.; that is, their creative work and their activities in general determined the overall art environment. Volodymyr Karlovych Menk (1856–1920) was such an artist – a realist, master of landscape, good graphic artist and wonderful teacher. He was an active member of *Peredvizhniki* (*The Itinerants*), the Society of South Russian Artists, Kyiv Society of Art Exhibitions, Kyiv Society of Promotion of Arts, Kyiv Society of Artists, and a lively participant of numerous exhibitions in these societies and the exhibitions abroad, in Berlin (1902), London (1911) and Venice (1914).

His one-man show occurred only in 1986 at the National Art Museum of Ukraine and was devoted to the 130<sup>th</sup> anniversary of his birthday. The Menk works from the collection of the Museum and private collections were presented there.

V. Menk succeeded to combine active creative work with intensive teaching. He taught drawing and painting at the First Kyiv Commercial College (1900–1917), the Fundukley Girl's High School (1892–1917) but his favourite school, his brainchild, was Kyiv Art School (1900–1920).

In Kyiv, the works of V. Menk are preserved in two museum collections – the Ukrainian National Art Museum and the Central State Archives-Museum of Literature and Arts of Ukraine. The first of them consists of thirty-four paintings and fourteen drawings (mostly landscapes), being the largest among national museum ones, of very high quality and value.

The collection includes works typical of the artist – forest landscapes, rural landscapes, landscapes of fields and meadows, night and Crimean landscapes. There are several portraits as well (usually the artist painted only portraits of close relatives).

We can briefly describe the works of V. Menk like this: he acted as a follower of Shishkin in landscapes in the 1870s–1880s but from 1890s through 1910s the artist had been elaborating his own system of images, style of painting; he worked a lot in the open air.

*The Biographical Information on My Father, Artist V. K. Menk* (Биографические сведения о моем отце художнике В. К. Менк) offered for publication is a typescript. The text is published with preserving the author's style, spelling, with minor editorial corrections.

**Keywords:** biography, V. Menk, M. Statkevych-Menk, landscape, reminiscences, creative work.

*Продовження в «Студіях мистецтвознавчих», 2016, чис. 2 (54)*

УДК 75.052.39:[7.072.2:930.2Тар]

## МАТЕРІАЛИ З ІСТОРІЇ ХАТНЬОГО НАСТІННОГО РОЗПИСУ В АРХІВІ СТЕФАНА ТАРАНУШЕНКА

*Наталія Студенець*

У статті розглянуто архівні матеріали відомого вченого С. Таранушенка з історії українського народного житлового будівництва, зокрема настінного розпису, що зберігаються в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Систематизовано та проаналізовано архівні джерела 1920–1930-х років, які відтворюють особливості хатнього малювання окремих осередків Поділля, Слобожанщини, Полісся.

**Ключові слова:** архів, експедиції, регіони, хатній розпис, фотофіксація, нотатки.

В статье изучены архивные материалы известного ученого С. Таранушенка по истории украинского народного жилищного строительства, в частности настенной росписи, которые хранятся в Институте рукописи Национальной библиотеки Украины имени В. И. Вернадского. Систематизированы и проанализированы архивные источники 1920–1930-х годов, которые отображают особенности росписи жилища отдельных центров Подолии, Слобожанщины, Полесья.

**Ключевые слова:** архив, экспедиции, регионы, роспись жилища, фотофиксация, записи.

The article considers the archival materials of the famous scholar Stefan Taranushchenko on Ukrainian folk housing and, in particular, house mural painting preserved at the Institute of Manuscripts of the V. Vernadskyi National Library. The photos and manuscript sources of the 1920s–1930s, reflecting the artistic and stylistic peculiarities of house mural painting of some centres of Podillia, Sloboda Ukraine and Polissia, have been classified and analysed.

**Keywords:** archives, expeditions, regions, mural painting, photofixation, notes.

Значну частину архіву Стефана Андрійовича Таранушенка (1889–1976) в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (далі – ІР НБУВ) становлять матеріали, зібрані під час роботи в харківському Музеї українського мистецтва (далі – МУМ). Документи, рукописи приватного характеру (щоденники, нотатки), збірки фото, рисунків, обмірів та креслень 1920–1933 років – нині цінне джерело вивчення традиційного житлового будівництва різних регіонів України та хатнього розпису зокрема.

Експедиційні дослідження вченого 1920-х років розглянуто в роботах С. Білоконя [16], Л. Борщенко [17], В. Ткаченка [29], а також у багатьох розвідках з історіографії народної архітектури. У низці видань частково опубліковано й наукову спадщину С. Таранушенка [26–28]. Мета запропонованої статті – систематизувати та проаналізувати архівні матеріали (зокрема залишені поза увагою сучасних дослідників), що відтворюють особливості хатнього малювання окремих осередків Поділля, Слобожанщини, Полісся.

У 1920–1930-ті роки діяльність науковців МУМ значною мірою спрямовувалася на збирання та фіксацію пам'яток народної

творчості різних регіонів України. За цей час у музеї було зосереджено унікальні збірки тканин, килимів, одягу, виробів з дерева, скла, а також зразків писанкарства і настінного розпису.

З метою вивчення церковного та житлового будівництва відбулися експедиції на Слобожанщину, Полтавщину, Київщину, Чернігівщину, Поділля та Волинь (лише 1924 р. було проведено 10 експедицій). Анкетний листок 1922 року для складання реєстраційних описів пам'яток світського будівництва засвідчує про те, що поліхромне декорування було в полі зору джерелознавчих досліджень музейних співробітників. Окрім питань щодо призначення, історії створення, конструкції споруд, він містить окремий розділ, присвячений внутрішньому і зовнішньому оздобленню: «Внутрішнє а) Розцвітка стін, стелі, підлоги, печі, луток, дверей, одвірків. Візерунки на стінах, стелі, підлозі, печі, лутках, одвірках, дверях, віконницях. Кахлі, мисники, скрині, ікони, малюнки, рушники, голуби, вінки. б) Різьба на сволоках, полицях, стелі, миснику, дверях, вікнах і т. д. Надвірне: а) Розцвітка стін, призьби, даху, вікон, наличників, віконниць, дверей, одвірків. Візерунки на них. б) Лиштва, різьба на випусках ощепин,

## APXIB

сволоків, на сітках (колонках) ґанків, дверей, вікнах, димарях» [27, с. 121].

Серед польових матеріалів численних науково-пошукових подорожей<sup>1</sup> в архіві міститься велика збірка фото і креслень хат Східно-Подільської Наддністрянщини. Улітку 1924 року її зби́рала музейна експедиція у складі С. Таранушенка і Х. Кохана (за участю мистецтвознавця, художника, директора Кам'янець-Подільської художньо-промислової профшколи ім. Г. Сковороди (далі – КПХППШ) В. Гагенмейстера, який є на одній зі світлин) [8, арк. 73]. Місто Кам'янець-Подільський та навколишні села були першим етапом подорожі, маршрут якої пролягав через Правобережну Україну й Чернігівщину.

У низці знімків архівної справи «Фотографії, рисунки пам'яток архітектури, мистецтва Поділля та Бессарабії» зафіксоване поліхромне оздоблення житлових екстер'єрів та інтер'єрів у селах Верхні Панівці, Цибулівка, Маків (нині – Кам'янець-Подільський р-н Хмельницької обл.)<sup>2</sup>. На одному з них – хата з контрастним підведенням під стріхою та навколо вікон [8, арк. 75], на інших двох – розпис, що акцентує верхні кути вікон та дверей на фасадній стіні оселі [8, арк. 68]. У с. Верхні Панівці зафотографовано світлицю з мальованими вінками на стінах та широким підведенням над долівкою. Орнаментовану господарчу споруду – кошницю (кукурузницю) – відзнято в с. Цибулівка [8, арк. 879]. З-поміж графічних творів В. Гагенмейстера містяться і літографії цих самих споруд.

Декілька світлин відображають конструктивні й декоративні особливості печей сіл Верхні Панівці та Маків. Важливу роль в об'ємно-просторовому вирішенні подільської печі відіграла форма підвісного пристрою над припічком (комин), який, за вподобанням господаря, був куполоподібним або мав вигляд зрізаної піраміди, або циліндра. В архітектоніці печі суттєве значення мала груба, призначена для опалювання житла, об'єднана з комином аркою. На знімках – печі Верхніх Панівців з нижньою частиною димоходу у вигляді зрізаної піраміди, підпертої двома стовпчиками. Світлини з Макова демонструють склад-

ніші за конструкцією підвісні пристрої, у яких поєднано кілька форм. Відповідно до місцевої традиції робочі місця – припічок і черінь – пофарбовані в темні кольори. Архітектурно-конструктивні деталі, грані форм печі підкреслені підведенням, що органічно поєднане з візерунками. Рослинні мотиви (гілки та «вазони») заповнюють основні площини комина, верхні ділянки груби й арки, яка їх об'єднує. Інколи акцентовано лише окремі фрагменти пічних поверхонь [8, арк. 78].

Візуальні матеріали засвідчують, що дослідник головно увагу зосереджував на типовій орнаменталі житла, на характерних для Кам'яниччини мотивах, проявах індивідуального й самобутнього в народному мистецтві.

З-поміж світлин натрапляємо на зафіксоване декорування хати і господарчих споруд майстрині із с. Маків – Шевчихи [8, арк. 501–508]. За нотатками С. Таранушенка, малюнки наслідують вишивку (на фото – зразок стрічкової композиції, виконаної шиттям хрестиком). Першоджерело виразно простежується в поліхромії екстер'єру та інтер'єру хати – під стріхою, на сволоку, ділянках печі. Візерунок, повторюючись на стінах стодоли, хліва, об'єднує споруди в загальний художній ансамбль. Водночас техніка виконання пензлем надає неповторної пластики лініям геометризованих рослин.

Деяко згодом науковець зауважив, що розписи в селах Кам'яниччини, на відміну від інших осередків, оздоблюють загальний комплекс садиби: житлові, господарчі будівлі, навіть огорожу [26, с. 62].

Під час подорожі низку замальовок виконав і Х. Кохан. Також оригінальне малювання відтворили на папері місцеві майстрині (загалом 46 зразків)<sup>3</sup>. Привезені з експедиції матеріали стали поштовхом до започаткування нового відділу музею, а вже наступного року його поповнили зразки, зібрані на Поділлі та Київщині співробітницею музею М. Щепотьєвою [14, арк. 2; 27, с. 232].

Не менш цікаві нотатки про розписи на Поділлі зафіксовано на сторінках блокнота С. Таранушенка, що містять докладність найтонших нюансів кольору. Наприклад:

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. МАТЕРІАЛИ З ІСТОРІЇ ХАТНЬОГО НАСТІННОГО РОЗПИСУ...

«Маків. Сарай жовта глина біла обвідка чорні стовпи, білі квіти

Хата св. блакитна підведена білим кутки і вікна під стріхою іде св. сірий фриз, що охоплює двері і вікно, а по ньому...» [5, арк. 131]. Або:

«9.Х.1924 Цибулівка під Кам'янцем

Розписи: 1. Жовті стіни, білі смуги з чорною підводкою

2. Сірі з білими смугами

3. Сірі з білими смугами підведеними жовтою глиною

4. Коричнево-рожевий з білими смугами кобальт і розбіл лиштвою

5. Зеленувато-сірі з обвідкою чорного білого (широкого в к. вер.) і жовті лишт. та по тлу

Хати: білі, блакитні, зеленаві. Зеленаві, білі смуги під стелею круг вікон і дверей а по них ромби сині і жовті навпереміну

Зарисовано на великому аркуші частину розпису кошниці. Кошниця біла, нижня пружка св. блакитна, а по ній – червінкою кривулька і ультрамарином крапки. Широка лиштва: тло – св. кобальт. Кривулька ультрамарин: листи з квітами так: біле листя, синій виноград; червоне листя і білий виноград зверху покращений синім і по синьому червінкою; жовт. лист черв. виноград; синій лист жовт. виногр. при чому ідуть вони попарно.

У хаті з червоними яблучками стіна густо блакитна, смуга біла і на ній лиштва.

Найчастіш у Цибулівці хати прикрашаються крім поліхромії маленькими (трафарет) квітками.

с. Верхні Панівці Кам'янецьчина

Омелян Соловодів

Збудована років 28, в стовпи забито глиною, мащена вапном. Розписує донька 16 літ. <...>

Розпис: 2 вінки на причілку побіч вікна квітки на покуті чола і над вікнами

грубка: біла підведена синькою поясок на карнизах

піч – синя, біла, карниз син.<...>

10. Х Верхні Панівці

Хлів зелено-сірий, підвед. густо блакитн. лиштва біла, кривульки сині, квіточки червоні на синіх кві. з синіми листами та пуп'янками; листя зелені (оливкові,

фуксин), червоні – фуксин» [5, арк. 146–150 зв.].

С. Таранушенко також записав назви сіл, де побутували на той час розписи: Карпівка Могилів-Подільського повіту (нині – Вінницька обл.), Паланка, Щедрова Летичівського повіту (нині – Хмельницька обл.), Берестівець, Війтівка, Вільшанка, Городецьке, Дмитрушки, Кочубеївка, Маньківка, Молодецьке, Оксанина, Роги, Синиця, Старі Бабани (нині – Черкаська обл.).

У 1920-х роках учений розпочав і надалі систематично здійснював дослідження житлового будівництва Слобожанщини, фіксуючи на фотоплівку певні регіональні типи хат та засоби їх художньої виразності (особливості поліхромного оздоблення)<sup>4</sup>.

Улітку 1927 року С. Таранушенко вивчав народне будівництво Ізюмщини та Зміївщини (нині – Ізюмський і Зміївський р-ни Харківської обл.). У розвідці «Селянське житло Південної Слобожанщини» описано хатні споруди сіл Червоний Оскіл, Протопопівка, Чепіль, Вітрівка, Гусарівка (нині – Ізюмський, Балаклійський та Барвінківський р-ни Харківської обл.), а також Черкаський Бишкін, Гиївка, Верхній Бишкін, Лиман, Андріївка (нині – Зміївський, Первомайський, Балаклійський р-ни Харківської обл.) [1; 2]. Дослідник виявив типові конструктивні та декоративні особливості хат у зазначених селах. Зокрема, писав про форми та поліхромію лиштв, що тяжіють до «наївного селянського “ампіру” з пів розетками та ромбами у верхньому чільному полі та підвісками “сухариками” в бокових дольках» [2, арк. 7, 16].

Хатне будівництво південно-східної Слобожанщини – колишнього Старобільського повіту (нині – райони Луганської обл.) – С. Таранушенко обстежував восени 1928 року впродовж десяти днів. Одна з експедицій була спрямована на північ, через села Чмирівка, Лиман, Булавинівка, Писарівка, Осінова (нині – Старобільський і Новопсковський р-ни Луганської обл.), друга – на південь, через села Байдівка, Нова-Астрахань, Шульгинка, Штормова, Смолянинова (нині – Старобільський, Кременський та Новоайдарський р-ни

## АРХІВ

Луганської обл.) [26, с. 60]. У матеріалах цих подорожей зафіксовані й найвиразніші зразки хатнього малювання в селах Осінова, Писарівка (нині – Новопокровський р-н) та Нова-Астрахань (нині – Кременський р-н). За спостереженнями науковця, зазвичай зовні не було розписів. Натомість в інтер'єрі житла зображення наносили без певної системи, хаотично вкриваючи поверхні стін [26, с. 62]. У польових нотатках С. Таранушенко описав хату Ковалю із с. Осінова, у якій малюнки було розміщено всюди. Симетричний за структурою «вазон» з великою кількістю гілок та дрібними деталями повторювався й варіювався на стінах навколо вікон, над ліжком і на грубі. На світлинах цей поширений образ заповнює всю стіну, торкаючись верхівкою стелі. Поряд – подібні, однак менші зображення, доповнені виразними орніто-, зоо- й антропоморфними мотивами. У хаті сестер Колесникових, із цього ж села, «вазони» також укривають стіни, грубу печі [3, арк. 11, 29; 26, с. 63]. Стилістично для них типовий широкий контур, багата деталізація. Поряд із цими мотивами попарно, одні над іншими, розміщені малюнки жіночих і чоловічих постатей у місцевому вбранні. Хоча ці антропоморфні мотиви силуетні, у них простежуються види традиційного поясного і плечового одягу. Серед типових форм – спідниці трапецієподібного силуету, доповнені білим фартухом («запонкою», «завіскою»), а також широкі «рясні» спідниці. Декілька жіночих постатей зображено в поширеному в регіоні довгому вбранні з високою талією та ліфом, стрічковим оздобленням подолу – «шараване» («саравані», «саяні») [15, с. 136]. У розписах спостерігаємо нові види плечового короткого одягу вільного крою («кофти»), розповсюдженого на початку ХХ ст. з огляду на впровадження фабричних тканин [3, арк. 11, 29]. Статичні жіночі постаті відтворено в головних уборах, що нагадують традиційні очіпки та капори. Чоловіки намальовані в сорочках під пояс і в темних штанах на випуск.

У першій третині ХХ ст. в селянському середовищі відбувався процес трансформації традицій. Масштабна антирелігійна комуністична пропаганда спричинилася до

переслідування релігійних свят календарного циклу, вилучення з орнаментики творів народного мистецтва давніх сакральних символів, до насадження радянської емблематики. С. Таранушенко описав хату із с. Осінова, де на стіні було зображено вінок із серпом та молотом у центрі і п'ятикутну зірку з написом «УСРР». У нотатках учений зауважив, що поряд із традиційними «вазонами» багато сучасних, зокрема радянських, мотивів [26, с. 63].

У с. Нова-Астрахань (нині – Кременський р-н Луганської обл.), у хаті Рубача, учений зафотографував поліхромну композицію з трьох розлогих «вазонів» – «під килим», орієнтовану по горизонталі [3, арк. 10]. Білі рослини із чорними крапковими деталями, які акцентують квіткові пелюстки, ефектно вирізняються на тонованому тлі.

На іншій світлинці відображено декорування зовнішніх стін хліва с. Писарівка (нині – Новопокровський р-н Луганської обл.) «сосонками», нанесеними піском на вогу глиняну обмазку [3, арк. 13; 26, с. 64].

Архівна справа «Щоденники подорожей по Слобожанщині 1927–28 р.р.» містить нотатки С. Таранушенка під час експедиції: «12.X.1928. Старобільськ

Вчора вечером вернулися з Смолянинового. По дорозі в Штормову фотографував ц., перероблену (понищену). <...> Хати в Співаківці того ж основного типу, що в Смоляниновому. З огляду на Покрову вони поживлялися і жовта глина виглядала особливо інтенсивно як і побілка стін. <...> У Шульгиному зафотографував прекрасну «йоничну» капітель у Петра Бокатого. В Байдівці зафот. церкву. Тут же є розписи, а в попередніх хатах вони зникають, як зникають і в Ново-Астрахані. Кажуть, що їх багато в Лимані, а є баба в Підгорівці, під Старобільськом, що ходить і розмальовує хати» [13, арк. 89]. «Осінова – розпис вікна – наличники намальовані з великим ілюзійним умінням жовтою і чорною» [13, арк. 90].

У звіті про роботу музею за 1928 рік учений наголосив, що результатом подорожі на Старобільщину стали 90 негативів з будівель [22, с. 67–68]. Серед архівних знім-

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. МАТЕРІАЛИ З ІСТОРІЇ ХАТНЬОГО НАСТІННОГО РОЗПИСУ...

ків різних за часом проведення експедицій – малювання «під шпалер» у с. Огульці Валківського повіту (нині – Валківський р-н Харківської обл.), графічно виразне декорування віконних прорізів хат с. Кантемирівка, хуторів Кучівського та Стінка Валківського повіту (нині – Харківська обл.). Вікна облямовані чорним кольором, виокремлено наличники з горизонтально розміщеним ромбом [10, арк. 93]. Двостулкові віконниці прикрашені поєднанням вертикальних та горизонтальних прямокутних фільонок, пофарбованих, як і рами, у темний колір [10, арк. 95].

Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років співробітники МУМ здійснили декілька експедицій на Полісся. У 1928 році відбулася п'ятиденна подорож П. Жолтовського і Д. Чукина, які обстежили територію від північно-західної Чернігівщини до Волинського Полісся. Саме Олевський район (нині – Житомирська обл.), за збереженими тут реліктовими типами народного будівництва, архаїчними конструкціями та формами зрубу, зокрема багатограними в плані рубленими господарськими спорудами, вирізнявся як найцікавіший [24, с. 60]. У 1931 році в селах Бігунь, Журжевичі, Копищі, Собичин, Хочин та інших Олевського району С. Таранушенко зробив обміри 44 хат, 6 стебок і 12 клунь, найбільше – у с. Копище [4, 29, с. 110]. Результатом цих досліджень стала наукова розвідка, у якій розглянуто планування традиційного поліського житла, типи конструкцій даху, печі тощо [25].

Архівна справа «Фотографії пам'яток архітектури та мистецтва Полісся» містить матеріали експедицій 1928–1932 років, що відображають конструктивні та декоративні особливості дерев'яних житлових споруд регіону<sup>5</sup>. Серед типових особливостей – посилення кольором невеликих віконних прорізів, а саме: побілка та декорування площини стіни; мальована імітація віконниць, лінійне та орнаментальне облямування отвору.

Найчастіше на фото відображене малювання стіни навколо вікна із чітко означеним або розмитим, або фігурним обрисом. Так, графічне окреслення мало пофар-

бування довкола вікон у селах Левковичі Словечанського району [9, арк. 192, 196] і Богдани Димерського району [9, арк. 27]. Обрамлення віконних прорізів із с. Хочин Олевського району утворювало коло [9, арк. 340, 344]. Низка знімків зафіксувала розмиті обриси побілки хат Олевського району – сіл Журжевичі [9, арк. 86], Собичин [9, арк. 86, 284, 289], Озеряни [9, арк. 233, 234], Рудня Сирниця [9, арк. 280]. Своєрідна мальована імітація віконниць із виразним хвилястим контуром була характерна для стін хати Пилипа Чуба із с. Горностайпіль (нині – Іванківський р-н Київської обл.) [9, арк. 62], сіл Бігунь і Копище Олевського району [9, арк. 3, 144]. Посилення вікна кольором поєднували з декоруванням площини стіни крапками, плямами, колами тощо. Малі віконні отвори із с. Линиця Овруцького району візуально збільшені завдяки світлому обрамленню та двом рядам крапкового декору [9, арк. 200]. Мальованими колами доповнене пофарбування хатніх стін з хутора Мацьки Словечанського району [9, арк. 207]. На світлині із с. Повча (1928 р.) – приклад декорування вікон простим стрічковим візерунком з геометричними мотивами, нанесеними темною та білою барвами, а також посилення кольором торців зрубів.

В експедиційних подорожах 1930–1932 років С. Таранушенко зафіксував на плівку церковні та житлові будівлі Чернігівського Полісся, зокрема із сіл Хороше Озеро, Синявка, Седнів, Сосниця, Пекарів, Велике Устя (нині – Борзнянського, Менського, Чернігівського, Сосницького р-нів Чернігівської обл.). На одній зі світлин 1930 року – мальована груба із с. Велике Устя (нині – Сосницький р-н) в хаті Д. Лалуки. Фасадна площина груби декорована тендітним «вазоном», обрамленим в'юнкою гірляндою [11].

Тему розпису відображено і в підготовчих матеріалах, чорнових нотатках з архіву вченого. Серед виписок із праць П. Чубинського, М. Левченка, Г. Коваленка, М. Русова, В. Бабенка про народне житлове будівництво вирізняються описи хатньої поліхромії в селах Старобільського повіту з видання за редакцією В. Іванова [6; див.: 18].

## APXIB

В архіві зберігаються літографічні відбитки з буклета «Проскурівщина...» – лаконічні силуетні зображення мотивів «вазону» [12; а також див.: 20]. Обізнаність із працями школи засвідчує рецензія С. Таранушенка на книгу К. Кржемінського [19], яка є «цінною, змістовною та цікавою» для майбутніх дослідників [21, с. 145]. Водночас наголошено на необхідності візуально відтворити загальний вигляд хат (зовнішній і внутрішній), більше представляти авторських творів малювальниць [21, с. 146].

Методичні проблеми вивчення настінного розпису та певні вимоги до його фіксації, вироблені в музейній практиці 1920-х років, висвітлюють рецензії вченого на альбом художника Івана Безпалька «Мотиви орнаменту на Київщині і Полтавщині» [7], який не було видано і донині розшукати не вдалося. С. Таранушенко означив альбом як «щоденник художника», у якому зібрані матеріали з різних видів народної творчості впродовж 1921–1928 років. Основне зауваження рецензента до матеріалів з хатнього малювання стосується відсутності зображень архітектурного простору. Відтворений орнамент, на думку С. Таранушенка, має доповнити світлина всього ансамблю розпису або його фрагмента на поверхнях споруди. Наголошено на важливості передавати в замальовці особливості саме цього виду мистецтва, його технічної специфіки, фактури, авторської манери виконання; на необхідності анотації зі вказівкою часу створення, імені майстра, відомостей про нього. Збирачу варто вивчити весь авторський матеріал, аби відібрати кращі зразки [7].

Розглянуті архівні джерела становлять вагомe наукове підґрунтя досліджень українського житлового будівництва першої третини ХХ ст. та пов'язаного з ним настінного малювання. У руслі означеної теми цінними є фотоматеріали, які вможливають глибоке осмислення цього явища в його автентичному середовищі – в осередках Поділля (Кам'янецьчина), Слобожанщини (Луганщина), Волинського, Житомирського та Чернігівського Полісся. Важливі також щоденникові записи, безпосередні спостереження С. Таранушенка, рецензії праць

про хатній розпис тощо. Віднайдені матеріали виявляють нові грані та перспективи наукових досліджень традиційної народної культури.

## Примітки

<sup>1</sup> В архіві С. Таранушенка фотоматеріали різних експедицій об'єднано за регіональним принципом і систематизовано за назвами населених пунктів відповідно до алфавіту.

<sup>2</sup> Ще одна велика експедиція на Поділля, у якій узяв участь П. Жолтовський, відбулася 1930 року (хатній розпис зафіксовано лише на світлині із с. Миньківці (нині – Дунаєвецький р-н Хмельницької обл.)) [8, арк. 592].

<sup>3</sup> На жаль, розшукати ці матеріали в музеях Харкова не вдалося. Зокрема, їх немає у фондах Харківського історичного музею ім. Сумцова, куди надійшла частина колекцій під час реорганізації МУМ у 1930-х роках.

<sup>4</sup> Ці матеріали частково ввійшли до видання С. Таранушенка [див.: 26].

<sup>5</sup> Більшість фото будівель Полісся П. Жолтовський відзняв під час експедиції 1928 року.

## Джерела та література

1. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (далі – ІР НБУВ), ф. 278, спр. 8, арк. 1–5.
2. ІР НБУВ, ф. 278, спр. 9, арк. 1–23.
3. ІР НБУВ, ф. 278, спр. 10, арк. 10–13, 16, 29, 89, 90.
4. ІР НБУВ, ф. 278, спр. 29, арк. 1–3.
5. ІР НБУВ, ф. 278, спр. 71, арк. 131; 146–150 зв.
6. ІР НБУВ, ф. 278, спр. 80, арк. 5–8 зв.
7. ІР НБУВ, ф. 278, спр. 356–357, арк. 1–4.
8. ІР НБУВ, ф. 278, спр. 473, арк. 68–81, 498–509, 592, 879.
9. ІР НБУВ, ф. 278, спр. 498, арк. 1–365.
10. ІР НБУВ, ф. 278, спр. 570, арк. 93–95.
11. ІР НБУВ, ф. 278, спр. 651, арк. 139.
12. ІР НБУВ, ф. 278, спр. 979, арк. 23–26.
13. ІР НБУВ, ф. 278, спр. 1349, арк. 89–90.
14. ІР НБУВ, ф. 278, спр. 1362, арк. 1–2.
15. Білан М., Стельмащук Г. Український стрій / М. С. Білан, Г. Г. Стельмащук. – Львів : Фенікс, 2000. – 326 с. : іл.
16. Білокінь С. Двадцять роки в житті і діяльності С. Таранушенка / С. І. Білокінь // С. А. Таранушенко та проблеми вивчення мистецтва Слобожанщини XVIII–XIX століть : тези доповідей та повідомлень науково-теоретичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Стефана Андрійовича Таранушенка (1889–1976). – Суми, 1989. – С. 7–10.
17. Борщенко Л. С. Таранушенко – дослідник пам'яток народного мистецтва Луганщини

*НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. МАТЕРІАЛИ З ІСТОРІЇ ХАТНЬОГО НАСТІННОГО РОЗПИСУ...*



Мальовані піч та сволок. 1924 р. с. Маків Кам'янецького пов. Подільської губ.  
(нині – Хмельницька обл.). ІР НБУВ, ф. 278, спр. 473, арк. 507

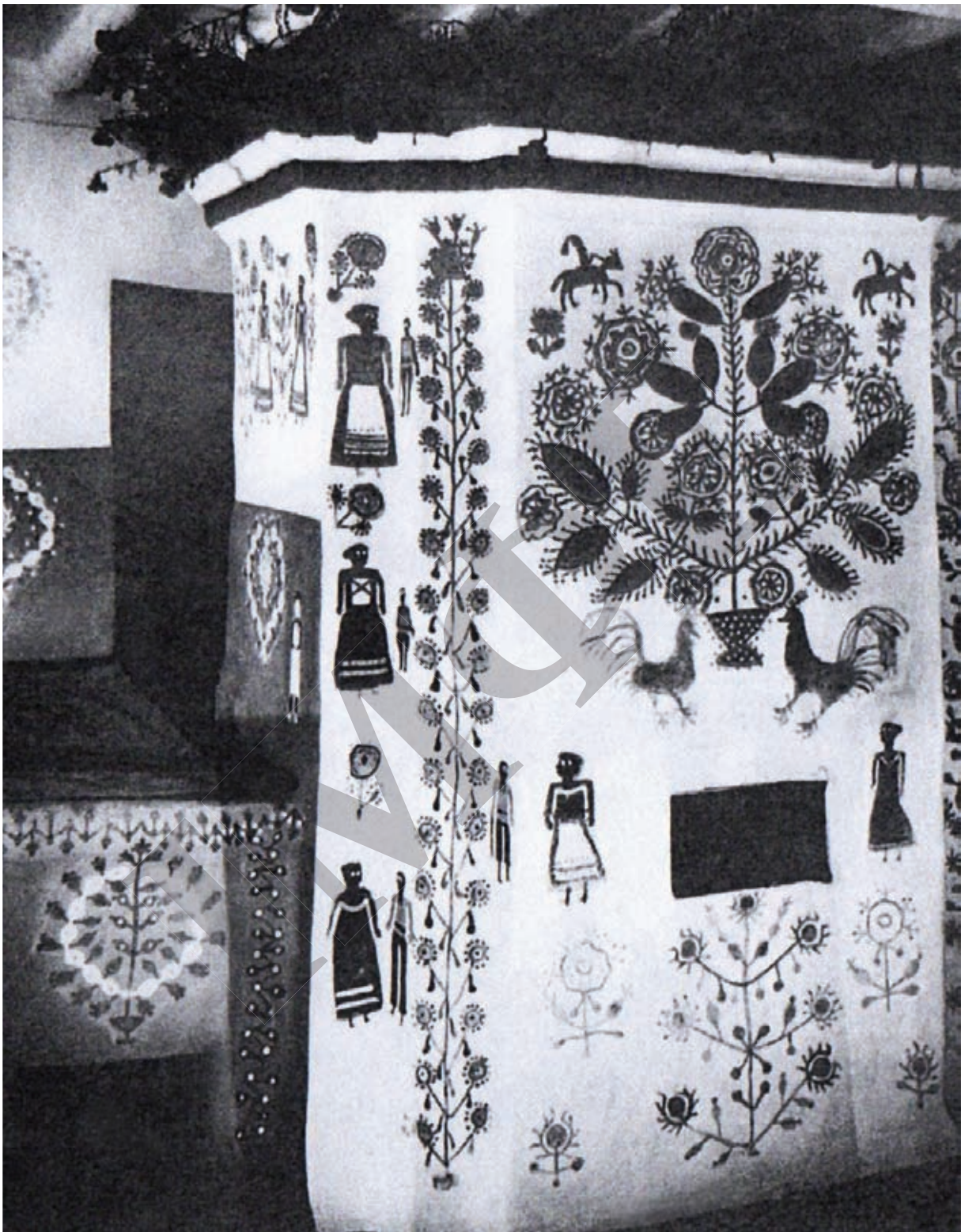
APXIB



Розписаний хлів. 1924 р. с. Маків Кам'янецького пов. Подільської губ.  
(нині – Хмельницька обл.). ІР НБУВ, ф. 278, спр. 473, арк. 502



НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. МАТЕРІАЛИ З ІСТОРІЇ ХАТНЬОГО НАСТІННОГО РОЗПИСУ...



Мальована груба. 1928 р. с. Осінова Старобільського пов. (нині – Луганська обл.).  
ІР НБУВ, ф. 278, спр. 10, арк. 11

◀ Розпис в інтер'єрі хати. 1928 р. с. Осінова Старобільського пов. (нині – Луганська обл.).  
ІР НБУВ, ф. 278, спр. 10, арк. 12

APXIB



Малювання навколо вікон. 1928 р. с. Хочин Олевського р-ну  
(нині – Житомирська обл.). ІР НБУВ, ф. 278, спр. 498, арк. 340



Малювання навколо вікон. 1928 р. Хутір Мацьки Словечанського р-ну  
(нині – Житомирська обл.). ІР НБУВ, ф. 278, спр. 498, арк. 207

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. МАТЕРІАЛИ З ІСТОРІЇ ХАТНЬОГО НАСТІННОГО РОЗПИСУ...

XVIII – початку XX ст. / Лідія Борщенко // На сторожі української народної культури : матеріали між-нар. наукової конф. : зб. наукових пр. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. – С. 19–21.

18. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии : очерки по этнографии края / под. ред. В. В. Иванова. – Харьков : Издание Харьковського губернского правления, 1898. – Т. 1. – 1012 с.

19. *Кржемінський К.* Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту / К. Кржемінський. – Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, 1927. – 17 с., 50 табл.

20. Проскурівщина: стінні розписи с. Жищинці. – Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, [б. р.]. – 12 табл.

21. *Таранушенко С.* [Рецензія] / С. Таранушенко // Україна. – 1929. – № 5–6. – С. 145–146.

22. *Таранушенко С.* Звіт за досліди в галузі українського мистецтва рр. 1928–1929 / Стефан Таранушенко // Хроніка археології та мистецтва. – 1930. – Ч. 2. – С. 65–70.

23. [Таранушенко С.] Звіт музею українського мистецтва за 1925–26 академічний рік // Наука на Україні : бюлетень Укрнауки. – 1927. – № 2–4. – С. 232–233.

24. *Таранушенко С.* Клуни українського Полісся / Стефан Таранушенко // Народна творчість та етнографія. – 1963. – № 3. – С. 60–64.

25. *Таранушенко С.* Давнє поліське житло / Стефан Таранушенко // Народна творчість та етнографія. – 1969. – № 1. – С. 8–23.

26. *Таранушенко С.* Житло старої Слобожанщини / Стефан Таранушенко. – Харків : Харківський приватний музей міської садиби, 2011. – 195 с. : іл.

27. *Таранушенко С.* Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1923 рр.: монографічні видання, статті, рецензії, додатки, таранушенкознавчі студії, ілюстрації, довідкові матеріали / упоряд. О. О. Савчук, М. М. Красиков, С. І. Білокінь. – Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. – 692 с., 702 іл. – (Серія «Слобожанський світ», вип. 1).

28. *Таранушенко С.* Постройки украинского Полесья. Хаты, стежки, клуны / С. А. Таранушенко. – Харьков : Харьковский частный музей городской усадьбы, 2012. – 84 с. : илл.

29. *Ткаченко В.* Погром. Документальний нарис / В. І. Ткаченко. – Суми : Мрія-1, 2010. – 312 с.

## SUMMARY

The personal archives of Stefan Andriyovych Taranushchenko (1889–1976) preserved at the Institute of Manuscripts of the V. Vernadskyi National Library contains valuable factual material to study traditional housing in different regions of Ukraine, and mural painting in particular. The article analyses the archival materials of the scholar on mural painting of the first third of the twentieth century.

In the aspect of the topic, the most significant are the photomaterials, which permit of comprehending this phenomenon in its natural environment in some centres of Podillia, Sloboda Ukraine, and Volyn Polissia. Important are also the diaries, S. Taranushchenko's direct observations, reviews of books on the topic of mural painting, etc.

There has been examined a series of photographs of the 1924 expedition to the East-Podillia portion of Dniester Ukraine, the villages of Verkhni Panivtsi, Makiv, Tsybulivka (now they belong to Kamyanets-Podilskyi District of Khmelnytskyi Region).

There have been studied the materials of expeditions to southern, south-eastern Sloboda Ukraine, including mural paintings of the villages of Osynova, Nova-Astrakhan, Pysarivka of former Starobilsk District (now – districts of Luhansk Region).

On basis of the late 1920s – early 1930s photos and manuscript sources, the artistic and stylistic peculiarities of mural painting of some centres of Volyn, Zhytomyr and Chernihiv Polissia have been analysed.

**Keywords:** archives, expeditions, regions, mural painting, photofixation, notes.

## Ювілеї Jubilees

---



### СЛОВО ШАНИ КОЛЕЗІ ТА ВЧИТЕЛЮ

Цьогоріч у знаної вітчизняної дослідниці, доктора мистецтвознавства, професора Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, дійсного члена Національної академії мистецтв України, заслуженого діяча мистецтв України Людмили (Лади) Семенівни Міляєвої славний ювілей.

Шановна колега з плеяди тих вітчизняних мистецтвознавців, які сформувалися та вийшли на кін науки в післявоєнний період. На долю цих учених, які заступили собою страчений майже повністю наприкінці 1920-х – упродовж 1930-х років у підсовет-

ській Україні цвіт національної еліти, випало чимало перепон, випробувань і завдань до виконання, й не лише питома фахових (зокрема в ділянці фіксації, збереження та вивчення пам'яток минулого). Найголовніше з них полягало в черговій спробі сформувати власний, незалежний, а zarazом науково виважений погляд на доробок національної художньої культури. Із цим стратегічним викликом вони (разом з небагатьма вцілілими представниками довоєнної еліти – С. Таранушенком, М. Новицькою, В. Свенціцькою, П. Жолтовським та ін.) назагал упоралися, особливо в ділян-

СЛОВО ШАНИ КОЛЕЗИ ТА ВЧИТЕЛЮ

ці давнього мистецтва. І в цьому немало особиста заслуга Л. Міляєвої. Разом із Г. Логвиним, П. Білецьким, С. Асєєвим, Ю. Нельговським, Ф. Уманцевим та іншими вона представляла київський осередок дослідників вітчизняної художньої культури середньовічного й ранньомодерного періодів, який згодом очолила.

Озираючи дослідницький набуток Л. Міляєвої на обраному нею шляху, насамперед можемо згадати її наукові студії в ділянці монументального церковного стінопису на прикладі храмів давніх галицьких міст Потелича й Дрогобича XVII – початку XVIII ст. («Розписи Потелича», 1969 р.; 1971 р.; «Розписи Дрогобича і проблеми розвитку українського мистецтва XVI – початку XVIII ст.», 1988 р.). Ці роботи (як і деякі інші, присвячені окремим комплексам або творам мистецтва, наприклад, образу XI ст. «Св. Георгій з діяннями» Спасо-Преображенської церкви у с. Великі Сорочинці, фрескам каплиці Святої Трійці в Любліні) є зразком ґрунтовного аналітичного вивчення пам'яток у широкому контексті світоглядних і культурних пошуків тогочасного громадянства. Водночас дослідниця чимало зусиль віддала написанню текстів оглядового, синтетичного характеру, що покликані були формувати в зацікавленій публіки загальне уявлення про розвиток українського образотворення XI–XVIII ст. Тут доречно

назвати відповідні матеріали в таких виданнях, як «Історія українського мистецтва» (1966 р., т. 1, у співавт.); «Український середньовічний живопис» (1976 р., у співавт.); «История искусства народов СССР» (1974 р., т. 3, у співавт.; 1976 р., т. 4, у співавт.), а також – *The Ukrainian Icon 11th – 18th centuries. From Byzantine source to the Baroque* (1996) та «Українська ікона XI–XVIII століть» (2007 р., у співавт.).

Окремо слід наголосити на багаторічній педагогічній роботі Людмили Семенівни у стінах Київського державного художнього інституту Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (з 1962 р.), упродовж якої було підготовлено чимало молодих дослідників вітчизняного мистецтва. Саме її учні складають нині й стрижень колективу відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

За гідний приклад натхненної праці, за принциповість учителя, за відвертість і приязнь у спілкуванні, за підтримку й плідну співпрацю на сторінках інститутського журналу «Студії мистецтвознавчі», за багаторічну відповідальну роботу в спеціалізованій вченій раді установи колектив ІМФЕ ім. М. Т. Рильського висловлює Ювілярці свою щирю шану і зичить здоров'я, бадьорості духу й творчого завзяття на многая і благає літа.

*Колеги, учні, шанувальники*

## Хроніка Chronicle

### ВЧЕНА РАДА В ПАМ'ЯТЬ ВАЛЕНТИНИ РУБАН

15 грудня 2015 року в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – ІМФЕ ім. М. Т. Рильського) відбулася вчена рада, присвячена 75-річчю від дня народження та роковинам смерті доктора мистецтвознавства, заслуженого діяча мистецтв України, члена-кореспондента Національної академії мистецтв України Валентини Василівни Рубан (30 червня 1940 р. – 5 грудня 2014 р.). У вступному слові заступник директора з наукової роботи ІМФЕ ім. М. Т. Рильського Оксана Шевчук наголосила на вагомій ролі ювілярки у вітчизняному мистецтвознавстві, зазначивши, що без її участі неможливо було б ре-

алізувати низку фундаментальних проектів з історії художньої культури. Життєпис і різнобічні наукові зацікавлення Валентини Рубан – від портретного малярства XVII–XX ст., творчості родини Кричевських до панорамних оглядів образотворчості XIX ст. в академічних історіях української культури та мистецтва – рельєфно окреслила у своїй доповіді кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського Лариса Ганзенко. Доповнила сказане відеопрезентація «Віхи наукового шляху Валентини Рубан у світлинах та виданнях» з коментарями кандидата мистецтвознавства, колишньої аспірантки



О. Шевчук, І. Ходак, Л. Ганзенко.  
ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. 15 грудня 2015 р.

ВЧЕНА РАДА В ПАМ'ЯТЬ ВАЛЕНТИНИ РУБАН



Учасники та гості пам'ятного засідання.  
ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. 15 грудня 2015 р.

ювілярки – Ірини Ходак. Зі спогадами про колегу, друга та вчителя виступили перший заступник міністра культури Ігор Ліховий, доктор мистецтвознавства, дійсний член Національної академії мистецтв України Олександр Федорук, народна художниця України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України Віра Барінова-Кулеба, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Шевченка Леся Генералюк, журналіст, громадсько-політичний діяч Віталій Аблицов, доктор мистецтвознавства, головний науковий співробітник відділу культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського Олександр Найден і доктор мистецтвознавства, завідувач відділу образотворчого мистец-

тва вказаного закладу Дмитро Степовик. Кожен із промовців висвітлив одну з граней діяльності вченої дивовижного таланту та працездатності, світлої, щирої, доброзичливої людини, яка радо підтримувала присутні починання колег, до останніх днів не припиняла напруженої праці, була сповнена нових задумів і планів.

З нагоди засідання співробітники наукової бібліотеки ІМФЕ ім. М. Т. Рильського підготували виставку наукових праць Валентини Рубан, серед яких – четвертий том «Історії української культури», за який дослідниці Указом Президента України від 8 грудня 2015 року присуджено Державну премію України в галузі науки і техніки 2014 року.

## *Про авторів* *Information About Authors*

---

**Ганзенко Лариса Георгіївна** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Забашта Ростислав Васильович** – науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Ламонова Оксана Василівна** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Скляренко Галина Яківна** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Сторчай Оксана Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Студенець Наталя Василівна** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Ходак Ірина Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Юдкін-Ріпун Ігор Миколайович** – доктор мистецтвознавства, завідувач відділу театрознавства і культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

## **Вимоги до наукових статей \*, що подаються в журнал «Студії мистецтвознавчі»**

### **Оформлення**

Стаття подається в електронному вигляді в редакторі Word for Windows 6.0 і вище, а також роздруковується на папері формату А 4 шрифтом Times New Roman, кеглем 14 (малюнки, таблиці також кеглем 14) з інтервалом 1,5 без переносів. Сторінки обов'язково мають бути пронумеровані (унизу сторінки, праворуч).

Розміри полів:

- ліве – 30 мм;
- праве – 15 мм;
- верхнє – 20 мм;
- нижнє – 20 мм.

### **До статті обов'язково додаються:**

- розгорнуте резюме обсягом 2 сторінки (українською та англійською мовами);
- коротка анотація (українською, російською та англійською мовами);
- ключові слова (українською, російською та англійською мовами);
- інформація про автора: прізвище, ім'я та по батькові (повністю), вчене звання (якщо є), посада (де і ким працює), телефон (моб.), електронна адреса, коло наукових зацікавлень;
- література, оформлена згідно з вимогами ВАКу (див.: Введення в дію нового стандарту з бібліографічного опису. ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Основні відмінності від ГОСТ 7.1.–84. Нові правила бібліографічного опису. [http://www.ukrbook.net/DSTU\\_pabl.htm](http://www.ukrbook.net/DSTU_pabl.htm)).
- рецензія з підписом рецензента.

Стаття має відповідати вимогам наукового стилю викладу та правилам чинного правопису. За достовірність поданої в статті інформації, зміст, правильність написання власних назв (прізвища, імена, географічні назви, назви закладів тощо) та висновки повну відповідальність несе автор (автори).

Докладніше див.: <http://www.etnolog.org.ua>

\* Обсяг статті в межах 0,5–1 друкований аркуш.

Наукове видання

## Студії мистецтвознавчі

Архітектура. Образотворче та  
декоративно-вжиткове мистецтво

Число 4 (52)

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 Анастасія Кравченко Лариса Ліхньовська Олена Яринчина</i>
Редагування англomовних текстів:	<i>Олена Піскун Павло Рафальський</i>
Оператори:	<i>Тетяна Журавльова Ельвіра Пустова</i>

Підписано до друку 17.12.2015. Формат 60 × 84.  
Обл.-вид. арк. 12,85. Умов. друк. арк. 8,03  
Наклад 100 прим.

### На обкладинці:

Група воїнів і герць боспорців із сарматами. Розпис стіни «Стасівського склепу» (фрагмент). Перша половина II ст. Пантікапей (м. Керч, Крим) (за М. Ростовцевим)

### Адреса редакції:

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України  
(редакція журналу «Студії мистецтвознавчі»)  
вул. Грушевського, 4  
м. Київ – 01001  
Тел. (044) 279-45-22  
<http://sm.etnolog.org.ua>  
e-mail: [etnolog@etnolog.org.ua](mailto:etnolog@etnolog.org.ua)