



IMQFE

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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 2 (54)

Fine and Decorative Arts.
Architecture

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2016

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

СПУДІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 2 (54)

Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво.
Архітектура

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2016

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: Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Архітектура. Чис. 2 (54) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2016. – 122 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.

Фахове видання України з мистецтвознавства (Наказ МОН України № 515 від 16.05.2016 р.)

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 5 від 26.05.2016 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, 2016

Зміст

Contents

ІСТОРИЯ

History

- Годенко-Наконечна Олена. Трипільська орнаментика як феномен доісторичної культури**
Godenko-Nakonechna Olena. Trypillian Ornamentation as a Phenomenon of Prehistoric Culture6
- Архипова Єлизавета. Саркофаг Ярослава Мудрого – пам'ятка історії та мистецтва**
Arkhyrova Yelyzaveta. Sarcophagus of Yaroslav the Wise is a Historical and Artistic Monument 14
- Косів Роксолана. Ікони на полотні «Страсті Христові» XVII століття зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького**
Kosiv Roksolana. Icons on the Canvas The Passion of the XVIIth Century from the Collection of the Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv27
- Скібіцька Тетяна. Декоративне оздоблення архітектурних споруд Києва 1900–1910-х років**
Skibitska Tetiana. Decorative Adornments of Kyiv Architectural Structures in the 1900s–1910s.....47
- Скібіцька Тетяна, Шулешко Інна. Декоративне оздоблення будівель Полтави 1900–1910-х років**
Skibitska Tetiana, Shuleshko Inna. Decorative Adornments of Poltava Structures in the 1900s–1910s65
- Bowlf John E. Scenic Transformation and the Ukrainian Avant-Garde**
Боулт Джон. Трансформація сценічного простору та український авангард.....73

АРХІВ

Archive

- Ходак Ірина. Стаття Стефана Таранушенка з Нарбутівського збірника: кілька штрихів до історії написання**
Khodak Iryna. An Article of Stefan Taranushenko from the Narbut Collection: Some Traits to the History of Its Writing84
- Таранушенко Стефан. Мотиви старого українського мистецтва в творах Нарбута**
Taranushenko Stefan. Motifs of Ancient Ukrainian Art in the Works of Narbut..... 88
- Менк-Статкевич Марія. Биографические сведения о моем отце, художнике В. К. Менк[е]**
Menk-Statkevych Mariya. The Biographical Information on My Father, Artist V. K. Menk..... 107

ПРО АВТОРІВ

- Information about Authors*..... 119

УДК 903.08+7.048](477)

ТРИПІЛЬСЬКА ОРНАМЕНТИКА ЯК ФЕНОМЕН ДОІСТОРИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Олена Годенко-Наконечна

У статті порушено проблематику трипільського орнаменту як специфічного явища доісторичної культури; розглянуто його культовий характер та функціональні особливості.

Ключові слова: трипільська культура, доісторичне мистецтво, орнаментика, призначення.

В статье поднята проблематика трипольского орнамента как специфического явления доисторической культуры; рассмотрен его культовый характер и функциональные особенности.

Ключевые слова: трипольская культура, доисторическое искусство, орнаментика, предназначение.

The article considers the problem of Trypillian ornamentation's specificity as a phenomenon of prehistoric culture; the religious nature and functional features of the ornamentation are regarded as well.

Keywords: Trypillian culture, prehistoric art, ornamentation, functions.

Систематичне вивчення мистецтва орнаменту розпочалося з другої половини XIX – початку XX ст. Саме тоді були започатковані планомірні археологічні розкопки в багатьох регіонах розташування давніх цивілізацій. На той час припадало й відкриття культурного комплексу Кукутень-Трипілля. Окремі публікації являли собою елементарні описи різних історичних епох, інші – викладення історії стилів. На початку XX ст. зросла зацікавленість до етнографії та національних коренів культури, з'явилися дослідження орнаментального мистецтва різних народів, часом не лише його опис, а й розв'язання певних проблемних питань, зокрема взаємозв'язку культури й орнаменту. Інтерес до комплексного вивчення орнаментики з урахуванням усіх можливих її аспектів посилювався наприкінці XX – на початку XXI ст., прикладом чого стали ґрунтовні наукові розробки з теорії орнаменту в російській та українській науці таких авторів, як Л. Буткевич [2; 3], Г. Гірвіц [6], О. Найден [13; 14], М. Селівачов [17], Т. Ткачук [19], Ю. Нікішенко [15] та ін. У низці праць акцентовано культурологічний аспект – вивчення витоків орнаменту, аналіз його як знакової системи, визначення міфо-

логічного навантаження сакральних символів як відображення первісної або народної свідомості.

Керамічні вироби кукутено-трипільської спільності привертала увагу вчених як унікальне й високохудожнє явище доби енеоліту, періоду найвищого розвитку орнаментальної творчості в доцивілізаційний час. Трипільська культура опинилася у сфері інтересів науковців різних гуманітарних дисциплін; на сьогодні існує чималий обсяг досліджень про неї та про давні орнаменти. Проте природа й сутність орнаменту та доісторичної культури в цілому до кінця не з'ясовані, деякі вчені зауважують, що «як явище духовне, в аспекті світової культури, орнамент мало вивчений» [2, с. 6]; що «специфіка даного виду мистецтва залишається однією з мало розроблених галузей теоретичного мистецтвознавства» [9, с. 8].

Досі точаться наукові суперечки про сумнівність існування мистецтва в період до появи в ньому «чисто художніх» речей та про наявність естетичної складової в архаїчній культурі. Якщо узагальнити позиції традиційної естетики щодо первісного мистецтва, то отримаємо дві основні тези:

1) давні артефакти не мають жодного відношення до того, що називають мистецтвом; 2) вони є мистецтвом, проте недосяжним для розуміння сучасною цивілізованою людиною, і ми можемо лише довільно приписувати їм свої естетичні вподобання [12, с. 46]. Поширена думка, що в «первісному суспільстві мистецтво в його живому повсякденному прояві (у сенсі відносин *людина – мистецтво*) істотно відрізняється від сучасного» [12, с. 47], що його естетичні властивості не були відірвані від властивостей магічно-релігійних, пізнавальних, ігрових, світоглядних, що й надавало творам синкретичного характеру. Лише в добу класових суспільств мистецтво виокремилася із синкретичного універсального комплексу й набуло спеціалізованої форми діяльності¹. Сучасна некласична естетика висуває нові критерії аналізу мистецтва (і давнього зокрема) та нові методи його дослідження: категорія «естетичного» перестає бути визначальною, а мистецтво розглядається в одному ряду з іншими рівноправними феноменами культури (і культур минулого), коли «в глобальній системі інтертекстів і смислових лабіринтів зникає будь-яка специфіка, зокрема естетична» [11, с. 536].

Не вщухають дискусії й щодо природи самого орнаменту. Адже традиційне ставлення до нього як до прикраси² призвело до певної зневаги, до трактування його як доповнення декоративно-ужиткового мистецтва або архітектури. Звуження розуміння функцій орнаменту до простого оздоблення речей відводило йому другорядну роль вторинного (навіть недорозвинутого) виду мистецтва. У радянському мистецтвознавстві полеміка із цього приводу розпочалася в період хрущовської «відлиги». Зокрема, на сторінках українського наукового видання Я. Запаско заперечував думку, висловлену відомим науковим авторитетом М. Каганом про те, що «реально орнамент існує лише в оформленні архітектури або прикладного мистецтва <...>, але сам по собі, як самостійний художній твір, орнамент не існує й існувати не може <...> орнамент є найбільш несамостійним і найбільш невеликим із усіх мистецтв» [8, с. 55]. Я. Запаско вказував на помилковість подібних твер-

джень про «несамостійний характер орнаменту» [8, с. 55] і наводив приклади творів, де орнамент є «визначальним фактором створення художнього образу <...>: мереживо, килими, декоративні орнаментальні панно, декоративні вишивки тощо» [8, с. 55]. Отже, з одного боку, орнамент є частиною предметного світу (становить «форму, яка накладається на іншу форму» [13, с. 30]), а з другого, – автономною сферою художньої творчості, що дозволяє говорити про його самодостатність і самостійну еволюцію в історії мистецтва.

Розглядаючи специфіку «художності» орнаменту, дослідники слушно зауважують, що він залишається «особливою формою образотворчого мистецтва» [4, с. 18], що такі його базові властивості, як «органічна включеність в структуру цілого художнього твору», «стилізація», «ритмічність», «умовність», «декоративність» [16, с. 31] самі по собі не є визначальними, що вони притаманні й іншим видам мистецтва, що декор і візерунок не завжди є орнаментом. Що ж вважати специфічною ознакою орнаменту? Не викликає заперечень теза, що такою слід вважати наявність композиції, заснованої на симетрії переносів або метричному ритмові, що в орнаментальному мистецтві на перший план висувається не саме зображення, а «засіб формального зв'язку між його численними повтореннями» [16, с. 32], адже саме багаторазове повторення зображального мотиву принципово змінює його зміст. При цьому йдеться не про природний ритм, а про ритм як художнє явище, адже лише в орнаменті штучного походження, за словами Л. Буткевич, ритми та мотиви утворюють «діалектичну єдність форми й змісту» [2, с. 44].

Аналізуючи змістові й формальні аспекти трипільського орнаменту як феномену доісторичної культури, з'ясовуючи, яке місце він посідає в староевропейському мистецтві, спиратимемося на нове розуміння орнаментів як «світових формул буття», як «глибоко змістовного, філософського за характером художньої образності мистецтва, рівень розвитку якого є ознакою цілісності культури, його органічності» [22, с. 134], як візуальних моделей картини світу, «як

ІСТОРИЯ

відображення найскладніших світоглядних понять, висловлених універсальною мовою найдавнішого мистецтва» [2, с. 11].

Мистецтво кожного народу у своєму розвитку пройшло орнаментальну стадію. Трипільські прокреслені й мальовані орнаменти на культових (обрядових) посудинах, на наш погляд, можемо інтерпретувати, з одного боку, як лінійну графіку (акцентуючи увагу власне на рисунку), а з другого, – як кольоровий розпис (враховуючи наявність біхромних, поліхромних та монохромних малюнків). Не викликає сумнівів, що трипільське мистецтво було частиною життя, частиною різного роду магічних практик тодішньої людини, виконувало низку функцій: простого позначення (в обміні інформацією); апотропеїчну (захисту та оберігання); комунікативну (у зверненні до вищих, потойбічних сил, зокрема й під час супроводження померлого в інший світ); сакралізації та символізації простору. Деякі артефакти ставали об'єктом презентації певного образу (ідеї) або об'єктом поклоніння; інші використовували в системі первісної освіти та виховання (під час ініціації тощо). Трипільські орнаментовані речі (посудини, пластика, модельки жител) ставали матеріалом суб'єкт-об'єктної взаємодії: їх розташовували в певному місці (біля домашнього вівтаря або вогнища, клали в поховання); скидали в розколотому вигляді в ями (напевно, як відпрацьований матеріал після проведення ритуальних дій), ховали від зайвих очей. Крім того, давній орнамент був «одним з механізмів збереження, трансляції та активізації соціально-значущого досвіду, що виконує роль регуляції та регламентації основних форм людської діяльності» [6, с. 3].

Отже, у часи панування міфу та релігії змістово-ціннісні основи та поетика орнаментики визначалися її входженням як об'єкта культового призначення до сфери ритуальних дійств та міфічних уявлень, при цьому утилітарна функція була найменш значимою, точніше, вона була нерозривно пов'язана із сакралізацією середовища та його елементів. У нерозривному зв'язку із цією функцією (сакралізації обрядового середовища) та віковичними обрядовими дій-

ствами розглядає традиційний орнамент О. Найден, який визначальними факторами поетики орнаменту вважає космологізм, знаковість, позапросторовість і позачасовість мотиву зображення, а простір і час орнаменту визначає як умовний та символічний, «як простір і час колективної пам'яті середовища», простір свята з його обрядовою космологією [14, с. 14].

Як відомо, обрядовий контекст проявлявся не лише в орнаментальних зображеннях, що підсилювали дієвість предметів, «оживлювали» їх, а й у самих формах посудин, які нерідко несли явні або приховані риси антропоморфності чи зооморфності. Власне, кожну річ у давнину сприймали як «образ світу». Наприклад, форму стола (аналогічну дольмену) одна з дослідниць давньої міфології розшифровує «як метафору висоти, Неба» [2, с. 9], тому саме на столі з'їдали ритуальну їжу. На амбівалентність давніх предметів вказував і О. Найден: стіл, на його думку, був причетний до «символіки життя і смерті (трапеза й труна) та зв'язку хтонічного та небесного» [13, с. 47]. Розвиваючи цю концепцію, дослідник доводить, що в традиційному народному мистецтві візуальні об'єкти (настінний розпис, а в нашому випадку – вазапис і так само розпис приміщень, на що вказують орнаментовані керамічні модельки трипільських жител) функціонували як складова художньо-фольклорної системи середовища. Зокрема, щорічне забілювання орнаментованої стіни, власне, було неминучим і необхідним етапом у процесі «виникаючого і зникаючого» існування розписів [14, с. 13]; тобто процес творення відбувався як процес поновлення.

Відомо, що по закінченні певного терміну існування трипільського поселення, при переході на нове місце проживання (що було обумовлено екстенсивним способом ведення господарства) трипільці спалювали свої поселення, залишаючи в зарищах і кераміку, яку наново виробляли вже на наступному місці проживання, у нових помешканнях. (Глиняна антропоморфна пластика ще й піддавалася руйнації, розбиттю з явно ритуальною метою). Такі факти свідчать на користь вказаної

ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. ТРИПІЛЬСЬКА ОРНАМЕНТИКА ЯК ФЕНОМЕН...

тези про космологічно-комунікативний аспект конкретного середовища та його елементів, наявність уявлень про циклічність світоустрою, де після руйнування і зникнення настає відновлення й відродження. Обряд спалення трипільцями і жител, і померлих можна розглядати як організацію переходу в інший світ і свідоцтво віри у відродження після смерті в новому житті. Відновлення речі (посудини) та її «оживляючого орнаменту» були повторенням акту творення, саме це переживання сакрального моменту було втіленням «обрядової ідеї космологічної єдності людських і природних факторів» [13, с. 14].

Для глибинного розуміння дієвості культурої у своїй основі речі маємо ніби перенести її в простір і час її визначального існування, до того ж реконструювати специфічний часо-простір ритуального дійства. Головний абстраговано-геометризований орнаментальний трипільський мотив – *змійно-спіральный*, – який мав значення «ключового сюжету» первісної релігії трипільців («священної історії», за терміном М. Еліаде [23, с. 68–69]), утілював космогонічну ідею – зародження, творення всесвіту як результат космічного шлюбу Неба й Землі [детальніше див.: 7]. Безкінечне повторення цього мотиву в орнаментах численних посудин нагадує багаторазове його відтворення в таїнстві-ритуалі свята. Як зазначав В. Топоров, ритуальне дійство було щоразу «нагадуванням структури акту творення» [20, с. 16], переходу від Хаосу до Космосу, перевіркою «основних цінностей даної моделі світу» [20, с. 18] та в кінцевому результаті – «гарантією безпеки і процвітання колективу» [20, с. 16].

Трипільське мистецтво належить тій добі, коли художні вияви культури спрямовувалися на колективний запит і мали колективно-імперсональний характер, а іконографія та манера зображень були задані міфологічним канонам і позбавлені авторської інтерпретації. Канон неминуче формував основи кожного великого історико-художнього стилю і був зумовлений ідеологією та віруваннями епохи. Отже, художник-майстер трипільської давнини, свого роду «творець великого стилю»

енеолітичної епохи, спрямовував свої зусилля на втілення образу, узгодженого з прийнятими в суспільстві взірцями. Онтологічна сутність енеолітичної орнаментики була зумовлена космологічними та космогонічними ідеями світоустрою – надособистісними та «вічними». Відтак давні автори, дотримуючись канонів, надихалися вищими силами й тим самим зберігали незмінну духовно-сакральну сутність відтворюваних образів, урізноманітнення яких здійснювалося переважно завдяки внесенню в зображення окремих деталей, нюансів, що не руйнували змістової сутності цілого. Канонічність, однак, не призводила до одноманітності, адже в межах орнаментальних конструктивних схем, по-перше, існували різні модифікації (варіації); по-друге, були наявні риси імпровізації та навіть індивідуалізації творчих спрямувань, що й формувало стильову виразність місцевих «художніх осередків» (проте без явно виражених авторських манер).

Додамо, що виконання орнаментами певної соціальної, культурої, ідеологічної, аксіологічної ролі не понижує їхні мистецькі якості. Орнаментальні фігури як знаки певної семіотичної системи містили інтерпретаційні можливості, тобто можливості утворювати смислові поля. Інакше кажучи, основу давніх образів становила репрезентація світу засобами символів та знаків. Така їхня властивість, а не лише художньо-образні характеристики, сприяє осягненню їх як певних культурних текстів і вводить у «зону мистецтва».

Культурний комплекс Кукутень-Трипілля в порівнянні з іншими доісторичними культурами становить унікальний феномен за тривалістю свого існування – більше двох з половиною тисячоліть. Упродовж майже всього цього часу (не враховуючи останніх декількох сотень років фінальної фази) трипільське мистецтво загалом зберігало свою цілісність, незважаючи на еволюційні зміни та розвиток місцевих варіантів орнаментики. Постає питання, чим могла бути зумовлена ця цілісність протягом чималого історичного періоду? Безумовно, певною мірою повільністю соціально-економічного розвитку, сталістю релігійно-міфо-

ІСТОРИЯ

логічних уявлень. Водночас такі риси були всезагальними для означеного історичного етапу, вони проявилися в усіх неоенеолітичних культурах у межах Південної Європи та Передньої Азії, натомість кожному окремому суспільству були притаманні й специфічні етноархетипність та етноментальність. Саме вони стають «переважно несвідомо-інстинктивними спонуканими до дій, вчинків та діяльності індивідів, груп і цілих етносів, через які (спонуки) реалізується довгодіюча колективістська психолого-культурна програма саморозвитку етносу, програма його змін на тривалу перспективу» [21, с. 66].

Дослідження в галузі сучасної соціальної психології та теорії сприйняття доводять, що процес рецесії світу й відтворення його уявного структурного устрою, зокрема через міф і мистецтво, відбувається не як процес відображення (навіть у реалістичних творах, не кажучи вже про первісні нефігуративні зображення), а як процес «репрезентації» реальності, тобто побудови певної моделі реальності. Сприйняття світу окремим індивідом залежить, з одного боку, від впливу апріорних пізнавальних структур, які є результатом розвитку людини як біологічного виду, а з другого, – результатом «нашарувань» конкретного соціального досвіду на отриману суб'єктом від попередніх поколінь архетипову матрицю апріорних форм пізнання, що наповнена конкретним змістом в індивідуальному досвіді суб'єкта. Реальний світ є амодальним (інваріантним, неосяжним), тим-то між нами та реальністю є посередник, який, як призма, повертає нашу увагу до певних елементів і примушує ігнорувати інші. Отже, у суб'єкта (зокрема доісторичної спільноти) апріорі було наявне певне знання про світ, яке передавалося в спадок як сукупність досягнень пристосування попередніх поколінь предків. Ці апріорні форми (базові структури образу світу) можна ототожнити з архетипним сприйняттям світу («картиною світу») певного етносу, яке фіксується в модальних формах (тобто репрезентативних системах сприйняття)³, серед яких зорова модальність є чи не найголовнішою. Становлення суб'єктивного

етноментального образу світу відбувається як подальший процес взаємодії суб'єкта з оточуючим середовищем. Цей сформований на певному історичному етапі образ світу визначає типові форми інтерпретації оточуючого середовища та поведінки носія певної традиції [1, с. 55–57, 64–66].

Такі висновки когнітивної психології сприяють розумінню взаємодії цілісності та розмаїтості культурних форм, зокрема на етапі її відносної одноманітності в первісному часі. Значною мірою все це стосується й трипільської культури, де сприйняття цілого випереджало сприйняття часткового, де інформація окремого індивіда була сповнена значеннями, які від самого початку входили в загальний, суспільно важливий «образ світу», що на тому історичному етапі розвивався дуже повільно. Існує певний зв'язок апріорного усвідомлення світу й типової структури (форми) розуміння та пояснення подій. Ця структура й форми, імовірно, етнічно забарвлені. У кукутено-трипільській спільноті історики зазначають формування двох етнічних груп населення: західної кукутенської та східної трипільської. Якщо стилістика художніх форм у цих двох регіонах і різнилася (також мала особливості в дрібніших локальних групах пам'яток) та із часом змінювалася, то «матрична» графічна та пластична основи залишалися, у цілому, майже незмінними, що й надавало культурі цілісності та єдності.

Звісно, матрична основа культури трималася на культово-світоглядних традиціях. Отже, єдність трипільських обрядових традицій обумовлювала і єдність художньо-образної системи трипільського мистецтва. Первісні вірування й обряди не могли не зазнавати трансформацій, і це певним чином відбивалося в образній системі орнаментики на різних етапах її розвитку. Також мова трипільської орнаментики зазнавала змін при міграції населення на нові території, при контактах із сусідами, у ході історичного розвитку, коли старі зразки втрачали попередній зміст (первісне сакральне значення), переживали деонтологізацію⁴. Динаміка художніх процесів свідчить, що із часом трипільський орнамент ставав

більш формалізованим та спрощеним, деякі базові мотивні схеми на певних етапах втрачали первісний вигляд і переживали стадію свого розпаду, натомість збільшувалася кількість фігуративних – зооморфних та антропоморфних – зображень.

Незважаючи на наявність в орнаментах фізіоморфних елементів, давнє мистецтво не було нарративним, отже не було засобом для оповіді. Наприклад, зображення жіночої постаті в орнаменті ставало персоналізацією іншої – глобальної сутності, утіленням надприродного, «божественного», можливо, образу «Великої Богині» (за версією М. Гімбутас [5]). Небажання надати фігурам конкретних, реальних рис, стійка канонічність зображень свідчить на користь потойбічності, міфологічності персонажів. Зображення тварин (здебільшого собак, також биків, корів, оленів та ін.), хоча й були більш правдоподібними, ніж зображення людиноподібних істот, так само становили символічні «тексти».

Аналіз еволюції трипільської орнаментальної системи (при порівнянні з іншими культурами того часу) доводить, що в розвитку орнаментів ранньоземлеробської епохи існували певні загальні закономірності, про які свого часу писав Є. Кричевський, аналізуючи орнаменти культури лінійно-стрічкової кераміки (неолітичної Європи). Науковець чи не вперше серед радянських археологів порушив питання про співвідношення декоративності й семантики в давній орнаментіці [10, с. 90]. Він довів, що первісно орнамент мав магічно-релігійне значення і лише згодом набув рис декоративності, тобто, насамперед, мав смислове, а не естетичне навантаження [10, с. 56, 73]. Отже, ранні зображення були атектонічними і більш втаємниченими, пізніше «загадкових геометричних знаків» ставало все менше, а стилізованих зображень, зокрема й запозичених із природи, – усе більше, тим самим посилювалися риси декоративності, виникав «тісний зв'язок розпису з конструкцією посудини» [10, с. 92–93]. Подібну динаміку розвитку орнаментики спостерігаємо й у Трипільлі, де «декоративізм» досяг свого розквіту в другій половині середнього періоду (на етапі найвищого роз-

витку трипільської культури), і саме тоді в орнаментальних композиціях поширилися рослинні, анімалістичні, а згодом і антропоморфні стилізовані елементи.

Знаковий смисл орнаментальних *мотивних схем* із часом втрачав своє колишнє значення, натомість посилювалися «жанрові» тенденції та збільшувалася кількість дрібних (протописемних) знаків. Зовнішня просторова організація орнаментальної поверхні брала верх над внутрішнім символічним значенням зображення. Фігуративність могла порушити площинність орнаментальної поверхні, іноді призводила до протиріччя сюжетно-просторового та орнаментально-площинного аспектів сприйняття, утворювала свого роду «подвійну синтетичну орнаментально-оповідальну структуру» [4, с. 58]. У цілому, на тому доісторичному етапі розвитку внесення в орнамент реальних об'єктів (наприклад, пагорба, рослини, тварини, «людини»), тобто введення в систему абстрактно-ритмічних відносин чужорідних «жанрових» елементів загалом призводило не до втрати символіко-міфологічного змісту зображень, а лише до його послаблення й до нових механізмів його втілення – «через окремі частини, які приймали на себе все магічне навантаження» [10, с. 108–109]. Як і раніше (на ранніх етапах), «простір орнаменту» лишався змістовним; як і раніше, його «прочитання» відбувалося під час дії обряду⁵. Отже, час, коли орнамент остаточно втратить знаково-символічну сутність, буде сприйматися не як магія, а лише як прикраса й елементарний декор, ще не настав.

Трипільський орнамент як одна з найдавніших форм синкретичної культури доісторичного часу, наділеної світоглядним змістом, як прояв художньої творчості входив у поле міфу, культу й магії, утілював узагальнені уявлення людини про «космос», тобто впорядкований світ буття – небуття. Окремі орнаментальні речі призначалися для публічного простору, інші, вірогідно, мали приватний чи навіть інтимний характер. Усе зазначене впливало на художні й технологічні особливості, зумовлювало міру умовності зображень.

ІСТОРИЯ

Примітки

¹ Вважається, що естетичне сприйняття мистецтва остаточно набуло свого повноцінного статусу лише з XIII ст., з появою поняття «шедевр».

² «Ornamentum» у перекладі з латинської мови означає «прикраса». Більшість тлумачень цього терміна зводиться до того, що орнамент – це «оздоблювальний візерунок, побудований на ритмічному повторенні геометричних елементів або стилізованих рослинних чи тваринних мотивів» [18, с. 748].

³ Адже модальність – це здатність відчуттів відображати об'єктивну реальність.

⁴ Те, що орнаментальний образ на посудині набував значення закодованого знаку, було зумовлено певними причинами, серед них: наявність табу – заборони, що накладалася на сакральні образи; глибинність і багатозначність символічного підтексту, який потребував такої форми, щоб висловити велике в малому, складне в простому.

⁵ Обрядовість, як зазначав Т. Ткачук, на фінальних етапах розвитку Трипілья навіть посилювалася, відбувалося повернення до архаїчних орнаментальних знаків предків і зростання знакової діяльності, «ймовірно, як магічного засобу впливу на природу» під час кризових явищ [19, с. 196].

Джерела та література

1. *Баксанский О. Е.* Современный когнитивный подход к категории «образ мира» / О. Е. Баксанский, Е. Н. Кучер // Вопросы философии. – 2002. – № 8. – С. 52–69.

2. *Буткевич Л. М.* История орнамента : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений, обучающихся по спец. «Изобразительное искусство» / Л. М. Буткевич. – Москва : ВЛАДОС, 2008. – 267 с.

3. *Буткевич Л. М.* Орнамент как процесс. Специфика художественной образности. Генезис. Стадии существования / Л. М. Буткевич. – Москва : МГТУ, 2000. – 360 с.

4. *Герчук Ю. Я.* Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа / Ю. Я. Герчук. – Москва : Галарт, 1998. – 328 с. : ил.

5. *Гимбутас М.* Цивилизация Великой Богини: Мир Древней Европы / Мария Гимбутас. – Москва : Росспэн, 2006. – 572 с.

6. *Гирвиц Г. И.* Орнамент как специфический образ действительности : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 – онтология и теория познания / Гирвиц Галина Ивановна ; Смоленский. гос. пед. ун-т. – Смоленск, 1999. – 27 с.

7. *Годенко-Наконечна О. П.* Китайський символ Тай-цзи та синусоїдні графеми трипільських орнаментів (символіко-космогонічні та графічні зіставлення) / О. П. Годенко-Наконечна // Спадщина Омеляна Прицака і сучасні гуманітарні проблеми : мат-ли міжнар. наук. конференції. – Київ : ТОВ «Видавництво Аратта», 2009. – С. 63–72.

8. *Запаско Я. П.* Деякі питання теорії орнаментального мистецтва / Я. П. Запаско // Народна творчість та етнографія. – 1959. – № 1. – С. 55–60.

9. *Иванова И. Ю.* Образ в искусстве орнамента : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 – теория и история искусства / Иванова Ирина Юрьевна. – Москва, 2004. – 27 с.

10. *Кричевский Е. Ю.* Орнаментация глиняных сосудов у земледельческих племен неолитической Европы / Е. Ю. Кричевский // Ученые записки ЛГУ. – 1949. – Вып. 13. – С. 54–110. – (Серия исторических наук).

11. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 607 с.

12. *Мириманов В. Б.* Первообычное и традиционное искусство / В. Б. Мириманов. – Москва : Искусство, 1973. – 320 с. – (Серия : «Малая история искусств»).

13. *Найден О. С.* Квітка на комині: Настінні розписи Уманщини першої половини XX століття. Історія, семантика, образи / О. Найден, І. Ходак. – Київ : Стилос, 2013. – 304 с.

14. *Найден О. С.* Марія Приймаченко. Орнамент простору і простір орнаменту / О. Найден. – Київ : Стилос, 2011. – 240 с.

15. *Нікішенко Ю. І.* Орнамент як джерело дослідження етнічної культури України (на матеріалах XIX – початку XX ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01 – теорія та історія культури / Нікішенко Юлія Ігорівна ; Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2004. – 21 с.

16. *Романець Т. А.* «Орнамент»: можливості уточнення терміну / Т. А. Романець // Гончарівські читання (другі) «Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології». – Київ, 1995. – С. 30–33.

17. *Селівачов М. Р.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, топологія) / М. Р. Селівачов. – Київ : Редакція вісника «Ант», 2005. – 400 с.

18. Словник української мови : в 11 т. Т. 5 / кер. авт. кол. І. Білодід. – Київ : Наукова думка, 1974. – 844 с.

19. *Ткачук Т.* Семіотичний аналіз трипільсько-кукутенських знакових систем (мальований посуд) / Т. Ткачук, Я. Мельник // Знакові системи трипільсько-кукутенської культурно-історичної спільності (мальований посуд). – Вінниця : Нова книга, 2005. – Ч. 2. – 208 с.

20. *Топоров В. Н.* Первообытные представления о мире / В. Н. Топоров // Очерки истории естественнонаучных знаний в древности. – Москва : Наука, 1982. – С. 5–40.

21. Феномен нації: Основи життєдіяльності / за ред. Б. В. Попова. – Київ : Товариство «Знання», 1998. – 264 с.

22. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Исследования по теории искусства / П. А. Флоренский // *Флоренский П. А.* Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – Москва : Мысль, 2000. – С. 79–421.

23. *Элиаде М.* Священное и мирское / Мирче Элиаде. – Москва : Изд. МГУ, 1994. – 144 с.

SUMMARY

The ornamentation of Trypillian culture attracts attention of researchers as a unique and highly artistic phenomenon of the Chalcolithic time. It can be considered as an original linear drawing, and as a hand-drawn painting. Meanwhile, the essence of prehistoric art does not seem so having a single meaning, in fact it was not an art in the modern sense of the term.

Traditionally, ornament is regarded as a decoration. Its main characteristics are considered: relationship with the subject, styling, and conventional representation, metric rhythm. However, there is a tool for formal communication among the numerous repetitions of images. The narrowing of their functions to a simple ornament of decoration has led to its underestimation. In the XXth century, a new understanding of ornamentation appeared as deeply meaningful, philosophical art, as a symbolical system of a particular age. Ornament began to be considered in the space and time of ritual actions, to emphasize its connection with cosmology.

Trypillian ornamentation as an example of prehistoric art was directed at the collective request and appealed to higher, supernatural forces; it was closely interwoven with sacred art. Purely aesthetic characteristics of products of pre-civilized times were not separated from properties of magic-religious, educational, playing, and world-outlook nature. They imparted a syncretic nature to the works.

Symbolical content of ancient ornaments and vessels (often anthropomorphic) makes them ambiguous, lends a codified nature to them, and provides a field of their interpretations. After the ceremony of burning the dwellings and household things in course of removal to a new land, there were the ritual actions of applying the patterns to new ceramic vessels and walls of new abodes, probably with the purpose of repeating the cosmogonic act of creation.

Trypillian ornamentation is integral and canonical. However, it was lacking in monotony. It performed a great number of functions, in particular the ones of aesthetics, communication, religion, apotropeus (prevention and protection), philosophy, education (through initiation), sanctification and symbolization of space. All these factors influenced the artistic and technological features of Trypillian ornamentation and predetermined the measure of images' conventionality.

Keywords: Trypillian culture, prehistoric art, ornamentation, functions.

УДК 726.829Яро:904

САРКОФАГ ЯРОСЛАВА МУДРОГО – ПАМ'ЯТКА ІСТОРІЇ ТА МИСТЕЦТВА

Єлизавета Архипова

Статтю присвячено вивченню різьбленого декору мармурового саркофага князя Ярослава Мудрого в Софійському соборі. Аналіз саркофага доводить, що його спеціально виготовили в першій половині XI ст. для поховання київського князя. Автором уперше виявлено та реконструйовано зображення на південній стінці ящика саркофага, стесане, імовірно, через пошкодження і зміну розміщення саркофага в соборі.

Ключові слова: князь Ярослав Мудрий, мармуровий саркофаг, середньовізантійський період, Київ, Проконнес.

Статья посвящена изучению резного декора мраморного саркофага князя Ярослава Мудрого в Софийском соборе. Анализ саркофага доказывает, что он специально был изготовлен в первой половине XI в. для погребения киевского князя. Автором впервые выявлено и реконструировано изображение на южной стенке ящика саркофага, стесанное, вероятно, из-за повреждения и изменения места расположения саркофага в соборе.

Ключевые слова: князь Ярослав Мудрый, мраморный саркофаг, средневизантийский период, Киев, Проконнес.

The paper deals with studying the carved decoration of the marble sarcophagus of Prince Yaroslav the Wise in the St. Sophia Cathedral. Its analysis proves that the sarcophagus was specially made for burying the Kyiv Prince in the first half of the XIth century. The authoress has first discovered and reconstructed the relief at the southern side of the sarcophagus' chest, which was cut off probably due to its damages and changes of sarcophagus' location in the cathedral.

Keywords: Prince Yaroslav the Wise, marble sarcophagus, Middle Byzantine period, Kyiv, Proconnesus.

Органічною частиною інтер'єру середньовічного храму були кам'яні монолітні саркофаги. Оздоблені різьбленням гробниці зазвичай стояли відкрито, хоча відомі випадки, коли їх закопували в землю. Припускають, що в такий спосіб саркофаги намагалися вберегти від пограбування або вторинного використання [47]. Для західної традиції характерне розміщення саркофагів у храмах на спеціальному підвищенні або в портику [45]. Візантійських імператорів ховали у величних монолітних саркофагах з дорогих порід каменю в церкві Святих Апостолів у спеціальних приділах-усипальнях, що нагадували античні героїни.

Традиції поховання в мармурових саркофагах наслідували й давньоруські князі. Згадки про це на сторінках давньоруських літописів непоодинокі, проте саркофаг Софійського собору, відомий як гробниця князя Ярослава Мудрого († 1054), – єдиний мармуровий з небагатьох середньовічних монолітних саркофагів, що збереглися до нашого часу. Відомості про належність саркофага цьому князеві, що відносяться до XVI–XVII ст., були підтверджені результатами антропологічного і рентгенологічно-

го дослідження кісток чоловічого скелета в Ленінградському інституті етнографії та антропології АН СРСР у 1939 році [14; 34].

Саркофаг має форму будиночка з двохсклилим дахом і акротеріями (іл. 1, 2). Він витесаний із двох монолітних блоків проконнеського мармуру вагою 6 т (2 т – покривка, 4 т – ящик). Саркофаг 1,63 м заввишки, розміри ящика – 2,35 м × 1,21 м × 0,92 м, товщина стінок – до 14 см. Стінки ящика всередині вертикальні, дещо заокруглені до днища, віко має форму склепіння, ззовні воно трохи перекошене, його ширина збільшується догори. Уважали, що віко і ящик належать різним саркофагам [18, с. 820], або віко виготовлене пізніше ящика [13, с. 115]. Однак, найвірогідніше, похибку допустили при чорновій обробці окремих частин саркофага.

З усіх боків саркофаг прикрашений рельєфними (однієї висоти з рамкою) зображеннями християнських символів. Донедавна вважали, що південний бік ящика (іл. 3) (відповідно до сучасного розміщення саркофага) був лише підготовлений до різьблення (або на ньому тільки розпочато різьблення). Насправді завершений рельєф у певний період стесали, а розмітку майбутнього

лише позначили: за периметром було вирізьблено і відполіровано вузьку (4 см) рамку, ширина якої не відповідає ширині (5,5 см) рамки інших боків (іл. 3: а–в).

Стесана композиція добре реконструюється за контурами зображення трьох великих розквітлих хрестів. Рамена крайніх завершували трапецієподібні розширення з дисками-«слізками», центральний мав заокруглені кінці. Знизу хрести охоплює вигнуте півколом велике пальмове листя, а на перекладинах стоять деревця з пишними кронами. Поміж хрестами вгорі і внизу біля рамки розміщено половинки великих розеток, у кутах – чверті розеток (іл. 3: г). Типологічно хрестам південного боку близькі зображення на західній стінці ящика (іл. 1: а) і на південному схилі віка. Композиція має аналогії в різьбленні мармурових саркофагів середньовізантійського часу (іл. 4). За стилістикою стесаний рельєф не відрізняється від інших зображень на саркофазі.

Судячи з розпочатого різьблення нового рельєфу, південну стінку мали намір прикрасити композицією стрічкового плетіння. Було вирізьблено рамку, верхні і нижні вузли (повністю – один), а бічні тільки намічено. Жодних слідів нової композиції всередині рамки немає, її навіть не було намічено з огляду на сильний прогин (до 1,5 см нижче рівня рамки), що утворився при стесуванні. Коли і з якої причини стесали попередній рельєф – невідомо. Припускаємо, що це пов'язано з певними ушкодженнями південної стінки і зміною місця саркофага в соборі.

Рельєф збережених зображень саркофага виконаний на високому професійному рівні. Поверхня ретельно відполірована. На фронтонах торцевих стінок по центру зображені хризми в лаврових вінках, з'єднані пагонами плюща з фланкуючими їх хрестами (іл. 1). Торцеві стінки ящика прикрашено великими хрестами: на західній – розквітлий хрест на Голгофі, на перекладинах якого зображено пальмові деревця (іл. 1: а), на східному – хрест у медальйоні з переплетьними пагонами в інтервалах (іл. 1: б). Хрести фланковано кипарисами. На північному повздовжньому боці ящика зображено великий медальйон з розеткою, з обох боків

якого – кипариси й хрести, з'єднані пагонами плюща (іл. 1: в). Декор схилів віка більш щільний, зображення сформовано в окремі композиції (іл. 1: в; 2). На північному схилі містяться п'ять композицій, де відтворено Голгофські і розквітлий хрести, пальми, пагони виноградної лози (іл. 1: в), дерева з птахами і пташенятами, риби, двічі подано аббревіатури грецького напису – *IC-XC*, *NI-KA = Ιησοῦς Χριστός Νικά* («Ісус Христос перемагає»), тричі ім'я Христа – *IC-XC = Ιησοῦς Χριστός* («Ісус Христос»). На південному схилі – чотири композиції (іл. 2), у двох середніх, утворених переплетенням профільованих стрічок, – розквітлі хрести з аббревіатурою *ΦΧ-ΦΠ = Φως Χριστού Φαίνει Πάσι* («Світло Христове світить всім»).

Над акротеріями з обох боків віка в прямокутних рамках зроблено поглиблення, одне з яких (північно-західне) – порожнє, грубо обтесане всередині, а протилежне замазано розчином. Два аналогічних «віконця» із східного боку забито мармуровими пробками (іл. 2). Деякі дослідники стверджували, що із цих поглиблень (так званих басейнів) душі християнські (птахи) пили воду спасіння, або в них насипали землю, на знак того, що тіло віддавали землі [25, с. 69–70; 40, с. 69–70]. За іншою версією, вони слугували «чашами» для елею [20, с. 188]. Д. Айналов уважав, що, за аналогією з описом саркофага княгині Ольги (де, згідно свідчення ченця Якова, нагорі зроблено віконце для огляду нетлінного тіла блаженної Ольги) і на підставі існування в старообрядців традиції прорубувати віконця в гробницях, їх зробили з тією ж метою [2, с. 271]. На грецьких саркофагах середньовізантійського часу вони мали функціональне призначення – гнізда для важелів при установці віка саркофага [65]. На античних і ранньохристиянських саркофагах, з якими М. Макаренко порівнював саркофаг Ярослава, для цього правили виступи на торцях віка [25, с. 61]. Версія Н. Нікітенко про використання із цією ж метою саме ножичного підйомника не підтверджена джерелами [28, с. 34; 29, с. 447; 36, с. 13].

Символіка зображень гробниці Ярослава – хризма в лавровому вінку, хрести в медальйонах, Голгофські хрести, кипариси,

ІСТОРИЯ

пальми, виноградна лоза, дерева, птахи і риби, криптограми – пов'язана із символікою ранньохристиянського мистецтва, а форма саркофага – з римськими пам'ятками (колумбарії у вигляді портика з фронтоном, у яких римляни зберігали урни з прахом померлих) [9, с. 241]. Особливо багато саркофагів такої форми в малоазійських провінціях. У ранньохристиянський період вони користувалися великим попитом; у релікваріях подібної форми зберігали святі мощі. Ця форма не втратила актуальності і в мистецтві середньовізантійського часу, коли відбулося відродження мотивів ранньохристиянської символіки. Тоді стали популярними і зображення розквітлих хрестів з аббревіатурами грецьких написів, що прославляють Христа, а також оформлення композиції переплетенням стрічок, профільованих по краях вузькими окрайками.

Беручи до уваги ранньохристиянську символіку та форму київського саркофага, М. Макаренко вважав, що формою у вигляді «будиночка» до X ст. перестали послуговуватися, а саркофаг було виготовлено в Малій Азії в VI–VII ст. До Києва він потрапив у вікінченому вигляді як трофей або його придбали 1054 року для поховання Ярослава Мудрого [25]. Саркофаги середньовізантійського часу (систематичне вивчення яких починається лише з другої половини XX ст. [49]) учений не розглядав. Однак датування М. Макаренка априорі прийняли інші дослідники, які вивчають саркофаг як пам'ятку історії, категорично заперечуючи ймовірність його виготовлення в XI ст. [11; 12; 28, с. 35; 29, с. 451–452; 36, с. 20]. Аргументом на користь ранньої дати С. Висоцький уважав наскрізний, замазаний розчином вапна, отвір на східному боці ящика, який грубо порушує композицію рельєфу (іл. 1: б). Учений припускав, що отвір з'явився, коли ящик певний час використовували для господарських потреб (можливо, як ємність для зберігання води або вина). Згодом саркофаг продали в Північне Причорномор'я, а звідти, як предмет торгівлі або військової здобичі Володимира, він потрапив до Києва, де в ньому й було поховано Ярослава Мудрого [12, с. 148–151]. Так само вважала й І. Тоцька [37, с. 515].

Дослідники, які вивчають київський саркофаг як витвір мистецтва, доводять, що його виготовили в XI ст. і привезли до Києва з Константинополя (або з о. Проконнес, що в Мармуровому морі) у першій половині цього ж століття на замовлення київського князя [3; 7, с. 107–108; 17, с. 137; 23, с. 190; 49; 52, р. 86–88; 54; 60, р. 70; 65, с. 59]. Збереження в післяіконоборчий період стародавніх традицій пояснює форму саркофага, яка започаткована в пізній античності, і ранньохристиянські мотиви декорації, що продовжували використовувати в скульптурі середньовізантійського часу, у тому числі і в різьбленні шиферних плит огорожі хор Софії Київської XI ст. Показово, що форму будиночка з двосхилим дахом має також оздоблений різьбленням шиферний саркофаг XI–XII ст. з Десятинної церкви [6]. Продовжували ховати в саркофагах такої форми і у Візантії. Подібну форму мають саркофаги архієпископа Сицилії Никодима († 1083) [45, р. 48, fig. 42] й угорського короля Іштвана I († 1038) [43]; у XIII ст. в таких саркофагах ховали великих мужів Болоньї.

М. Кібальчич, який слово «капище» запропонував розуміти як спотворене грецьке «капети», тобто «гробниці», уважав, що саркофаг Софійського собору є однією з привезених Володимиром у Київ гробниць із мощами св. Климента і його учня – св. Фіва. За М. Кібальчичем, саркофаг виготовлений на початку IX ст. на одному з островів Мармурового моря, на замовлення візантійського імператора Никифора I, спеціально для придбаних у Херсоні мощей св. Климента. Після розгрому Києва в 1240 році, але не пізніше XV ст., у ньому перепоховали рештки Ярослава Мудрого. Засумнівавшись у правильності визначення антропологами кісток черепа, що також містилися в саркофазі, як дитячих, М. Кібальчич визнав за можливе ідентифікувати їх із черепами дорослих людей – святих Климента і Фіва [22, с. 3; 31, с. 109].

Жодних письмових даних про те, що Володимир привіз із Корсуня (Херсона) мармурові саркофаги, – немає. Належність уламків черепа дитині не викликає сумніву. Незважаючи на умоглядний характер, гіпотезу М. Кібальчича з незначними змінами

було реанімовано В. Пуцком, за яким саркофаг Ярослава і саркофаг, уламки якого знайшли в Десятинній церкві, були виготовлені в другій половині IX ст. для мощей святих Климента і Фіва. Після завоювання Корсуня (Херсона) у 989 році Володимир відвіз саркофаги (разом з мощами) до Києва і поставив їх у Десятинній церкві. Підставою для цього В. Пуцко вважає схожість форми Ярославової гробниці із саркофагом, зображеним на мініатюрі Ватиканського Мінологія Василя II в сцені чудесного набуття в Херсоні 861 року мощей св. Климента [32; 33, р. 115–116].

Відомо, що після набуття мощей Костянтин, який, імовірно, і влаштував цю акцію, відвіз частину їх до Константинополя, а 868 року – до Рима [38]. Володимир узяв лише голову святого. У Києві до мощей ставилися з великим шануванням, їх використовували в обряді хрещення. За відомостями «Реймської глоси», коли 1048 року Шалонський єпископ Роже прибув сватати дочку Ярослава – Анну – за французького короля Генріха I, князь показував йому мощі святих Климента і Фіва [16]. Це вказує на те, що мощі зберігали не «під спудом» або «в затворі», а вони були доступні для поклоніння. Про це свідчать і події 1147 року, коли мощами св. Климента був здійснений обряд поставлення главою Київської митрополії «русина» Кліма Смолятича.

Якщо припустити, що Володимир справді привіз із Корсуня до Києва два однотипні мармурові саркофаги другої половини IX ст. з мощами святих, виникає питання, чому тільки один саркофаг (св. Фіва) у 1011 або 1015 році використали для поховання Володимира чи Анни? Незрозуміла і причина, чому другий саркофаг (св. Климента) використали лише через 65 років для поховання Ярослава († 1054)? І чому для Ярослава, а не для Володимира? Багаторазове використання кам'яних саркофагів практикували з найдавнішого часу [45; 53], іноді стародавні саркофаги заново прикрашали, як наприклад, римський саркофаг короля Іштвана I [43], але щодо поховання київських князів таких відомостей немає.

Небезперечним є і головний аргумент датування київського саркофага другою поло-

виною IX ст., адже він подібний до гробниці св. Климента на мініатюрі Ватиканського Мінологія Василя II кінця X – початку XI ст. [32, с. 301]. Насправді саркофаг на мініатюрі Мінологія має лише віддалену подібність із гробницею Ярослава [47, с. 64–65]: саркофаг на мініатюрі без акротеріїв, а його декор істотно відрізняється від саркофага Ярослава. Не менш важливе питання, наскільки реалістичні зображення релікваріїв і саркофагів на мініатюрах Ватиканського Мінологія? Наскільки вони стандартні?

Аналіз мініатюр Мінологія Василя II (*Menologium 1727*) засвідчує, що саркофаг св. Климента мало чим відрізняється від зображень саркофагів або рак інших святих, більшість із яких зруйновано ще в перші століття нашої ери. У рідкісних випадках, як наприклад, на мініатюрі з преподобним Яковом Постником, саркофаг має індивідуальні особливості, що дозволяють віднести його до римського часу (*Vat. Gr. 1613, fol. 105*). Незалежно від того, у якому столітті було поховано або знайдено мощі святих, зображення саркофагів і скриньок-релікваріїв у рукописах XI–XII ст. мають вигляд труни з двосхилим віком, форма якого походить від цілком конкретного іконографічного джерела – Ковчега Заповіту [39, с. 45]. Відрізняються лише окремі деталі декорації [5, с. 12, рис. 4–6]. Існує версія, що зразками для мініатюр Мінологія Василя II та групи близьких йому Мінологіїв XI–XII ст. могли бути інші зображення, створені в місцях ушанування святих і згодом розповсюджені по всій імперії. Проте більшість дослідників вважає, що однаковість композицій і деталей зумовлені зверненням до загального прототипу – ілюстрованого синаксарю або своєрідної книги зразків, подібної до іконописних оригіналів [10]. На думку А. Грабара, саркофаги такої форми були популярними у візантійській столиці наприкінці X – на початку XI ст. [52, р. 86–88].

В. Пуцко слушно зауважив на стилістичній відмінності декору саркофага Ярослава від різьблення ранньохристиянського часу, але, як справедливо зазначила Е. Ястжембовська, аналогії, на які він покликався, це не підтверджують, а наведені тільки як доказ для апіорі запропонованої

ІСТОРИЯ

гіпотези [54, s. 132–133]. Наприклад, прототип манери зображення виноградного листа на північному схилі віка (іл. 1: в) В. Пуцко вбачає в різьбленні мармурової плити VI ст. із Сант-Аполлінарія в Равенні, що має велими віддалену подібність [32, с. 300]. Близькі ж аналогії на плиті з грифонами XI ст. на південному фасаді собору Сан-Марко у Венеції, що була привезена як трофей з Константинополя, на єпископському троні XI ст. собору в Равелло і плиті балюстради XII ст. з Державних музеїв Берліна ним були залишені без уваги [45, р. 100–101, fig. 150, 152; 52, pl. LXIX, b]. Такі мотиви, як птахи на перекладинах хреста, хрест у колі, кипариси по боках хреста, – не визначальні для датування, оскільки були поширені й у лангобардській скульптурі VIII–IX ст., і у візантійській X–XII ст. [52, pl. LXXXI, d; 59; 64; 65, с. 173–174]. Хоча аббревіатури *IC XC NI KA*, *ФХ ФП* і трапляються на монетах і творах прикладного мистецтва із VI ст., однак набули поширення тільки в післяіконоборчий період [19, с. 206; 51; 57; 58; 62]. Між розквітливих гілок і Голгофських хрестів їх зображують з XI ст., переважно на саркофагах з території сучасної Греції [62, р. 205].

Отвір у східній стінці ящика саркофага, на думку В. Пуцка, був зроблений для відтоку трупної рідини, коли саркофаг удруге використовували для поховання Ярослава [32, с. 295]. Зважаючи на те, що в Софійському соборі саркофаг не закопували в землю, необхідності в цьому не було (немає отвору і в ящика другого мармурового саркофага собору). Однак версію В. Пуцка як правдоподібну розглядають прихильники ранньохристиянського датування саркофага, застерігаючи, що спочатку рівень дна нібито був вищим за рахунок вирівнювання шаром вапна, «ймовірно, для кращого встановлення дерев'яних нош або гробу з тілом небіжчика» [29, с. 449–450]. При цьому автори апелюють до способу поховання у склепах печерних храмів Херсонеса [35], які не мають нічого спільного з похованнями в монолітних саркофагах. До того ж вапно було тільки із західного боку [13, с. 111], а отвір зроблено зі східного. Окрім того, хоча ми не маємо відомостей про використання вапна в поховальному обряді Давньої Русі або Ві-

зантії, урахувавши його властивість зменшувати запах, знищувати мікроорганізми, убирати вологу, розчиняти органіку та давню традицію застосування в поховальній практиці, у саркофазі вапно використовували не для вирівнювання дна. Вапном було вкрито й підлогу склепу митрополита Гедеона, похованого в соборі 1690 року [26, с. 3, 4].

Появу отворів у ящиках як візантійських ранньосередньовічних саркофагів, так і саркофагів XI–XIV ст., іноді кількох і на різній висоті (іл. 6), відносять до турецького періоду, коли через відмінності поховальних обрядів ящики християнських саркофагів використовували для фонтанів, а також як ємності для води і для вина [49, s. 183, taf. 13, 14; 50, р. 50; 65, с. 32, 52, пів. 21, 28, 60 у]. У середньовізантійський період, коли поховання в стародавніх саркофагах були звичайними, Іоанн Зонара (XII ст.) у тлумаченні зводу канонічного права використання надгробних плит навіть для будівництва вважав неприпустимим [27, с. 56]. Єдність стилю ящика і віка засвідчує, що саркофаг Ярослава завжди використовували за призначенням, а отвір зроблено вже після здійснення поховання, оскільки він грубо порушує різьбу. Його поява могла бути пов'язана з ідентифікацією або підтвердженням нетлінності мощей та для витікання мира з гробниці [4, с. 82; 15, с. 197; 41, с. 69–70].

Саркофаг виготовлено з проконнеського мармуру, вироби з якого експортували з кар'єрів о. Мармари у вигляді чорнових заготовок або напівфабрикатів, остаточну обробку та полірування яких виконували вже після доставки за призначенням. Кар'єри Проконнеса розробляли із IV ст. до н. е. і розробляють дотепер. Масштабні роботи тут проводили в перших століттях нашої ери і в ранньовізантійський період, у середньовізантійський час видобуток мармуру різко скоротили і відновили лише з XVI ст. У 1970-х роках, під час будівельних робіт і археологічних досліджень у Саряларі (грецьке селище і гавань на півночі острова), на місці стародавніх кар'єрів було знайдено заготовки виробів з мармуру, що мають деякі пошкодження або помилки, допущені при висіканні. Було також відкрито некрополь римського часу із 48 саркофагами і фрагментами саркофагів,

10 з яких містили поховання *in situ*. Усі саркофаги – незакінчені, більшість має тріщини та пошкодження. Окрім саркофагів римського часу, знайдено кілька саркофагів ранньо-, середньо- і пізньовізантійського періодів. За формою переважають саркофаги, аналогічні софійському. Кілька таких саркофагів не вивезли, і вони досі перебувають у кар'єрі (іл. 5) [42]. У середньовіччі на саркофаги цієї форми був великий попит у Візантії, Фракії, Нижньому Подунав'ї, Далмації і Північній Італії [63, р. 461], менш заможні копіювали їх у місцевому матеріалі [56].

Очевидно, до таких саркофагів з дефектами, що їх не було вивезено з кар'єру, зважаючи на деформацію віка, належав і саркофаг Ярослава Мудрого (іл. 1). Яким був саркофаг з Десятинної церкви, з огляду на його фрагментарність, – установити неможливо, але, виходячи з існуючої ще з римського часу практики експорту заготовок саркофагів із проконнеського мармуру [63], є всі підстави вважати, що в Київ продали заготовки не менше ніж двох таких саркофагів, де їх прикрасили різьбленням, відповідно до бажання замовників. Різьблення виконували висококваліфіковані грецькі майстри, можливо, із числа тих, що працювали на будівництві Десятинної церкви і Софійського собору. Грецькі майстри виконали і різьблення деталей архітектурного декору цих храмів – як із привізного мармуру, так і з місцевих порід.

Про оздоблення київських саркофагів не раніше кінця X – першої половини XI ст. свідчать стиль різьблення, особливості композиції декоративних мотивів і художні прийоми, зокрема, форма стрічки плетіння у вигляді широкої смуги, профільованої по краях вузькими крайками, – прийом, що не трапляється у візантійській скульптурі раніше кінця X ст. [7, с. 101; 55, с. 66]. Не раніше X ст. датовано форму переможних Голгофських хрестів, розквітлих вільно розкинутими пагонами аканфа, і написи новим грецьким унціалом *NI* (з лігатурою) *KA* [8, с. 338–340, рис. 3; 51].

Різьблений декор саркофага Ярослава має багато спільного з різьбленням саркофагів і деталей архітектурного декору Греції середньовізантійського періоду [64; 65, с. 173–174, пів. 6, 13, 15, 18, 22, 23, 27],

для яких характерне поєднання ранньохристиянських символів з активним використанням листяних і рослинних мотивів, «населених» птахами і рибами, специфічна форма розквітлих хрестів, пальмового листа, що нагадує аканф, профільовані рамки з вузлами-перевивами. Багато із цих мотивів, сформовані у візантійській скульптурі X–XII ст., зберігають свою актуальність у мистецтві палеологічного часу. Аналогічне оформлення прямокутних композицій міститься на мармуровій плиті XI ст. з водосвятного фіала афонського монастиря Святого Афанасія, на плитах саркофагів XIII–XIV ст. із церкви Преображення в монастирі Хортіатіс, ротонди св. Георгія і монастиря Влатадон у Салоніках [52, pl. XL; 64, пів. 16, 33, 337–338, 485, 551; 65, с. 30, 31, 35–36, 175, пів. 17 β, 19 α, 24, 26 β].

М. Макаренко датував саркофаг Ярослава Мудрого на рівні знань 1920-х років, оперуючи обмеженою групою пам'яток римського і ранньохристиянського часів, подібних до саркофага Ярослава за формою (включаючи релікварії), а не за стилем [25, с. 57–61, рис. 16, табл. XI, ч. 15].

Вивчення художніх особливостей різьблення саркофага, завдяки успіхам візантинознавства й істотного збільшення порівняльного матеріалу середньовічної скульптури, дозволяє віднести його до візантійських пам'яток кінця X–XI ст. Хоча унікальність творів середньовічної скульптури загальновідома, саркофаг Ярослава входить до серії типологічно близьких пам'яток, доказом чого стали й фрагменти саркофага (або саркофагів), знайдені 1938–1939 років у руїнах Десятинної церкви.

Хоча джерела засвідчують, що навіть візантійських імператорів не завжди ховали в нових саркофагах [46; 53], у нас немає підстав вважати, що перших великих київських князів було поховано в саркофагах вторинного використання. За візантійським придворним етикетом, імператор зобов'язаний був уже при вступі на престол подбати про власний саркофаг. Євсевій Кесарійський у життєпису Костянтина (*Vita Constantini*) повідомив, що імператор заздалегідь визначив місце свого поховання в храмі Святих Апостолів [61, р. 136]. За

ІСТОРІЯ

словами Льва Диякона, незадовго до смерті, імператор Іоанн Цимісхій «поквапився повернутися до Візантію: він поспішав у зведений ним храм Спасителя, бажаючи, щоб якомога швидше закінчили труну для його тіла» [24, с. 94]. Зважаючи на опис 1391 року коронації візантійського імператора Мануїла, він, відповідно до статуту, уже в день коронації мав узгодити зовнішній вигляд і матеріал свого саркофага з майстрами [30, с. 296, 297]. У країнах, де не було відповідного каменю, його доставляли спеціально, і тоді важливу роль відігравали особисті зв'язки замовника. Наприклад, у XII ст. художники і майстри сицилійського правителя Рожера II в пошуках матеріалу (порфіру) і зразків для його майбутнього саркофага були відправлені у ворожий Рим, де їх опікав вірний васал [45]. Наслідуючи візантійський придворний етикет, давньоруські князі також завчасно готували свої саркофаги [3, с. 38–39]. Існування подібної традиції в Київській Русі пояснює появу в Києві дорогих і важких мармурових саркофагів. Ураховуючи тісні контакти між Руссю і Візантією та прагнення першої до самоствердження, доставка з Константинополя спеціально замовлених саркофагів і прикраса їх згідно вподобань того часу цілком відповідали політичним амбіціям Києва кінця X – першої половини XI ст.

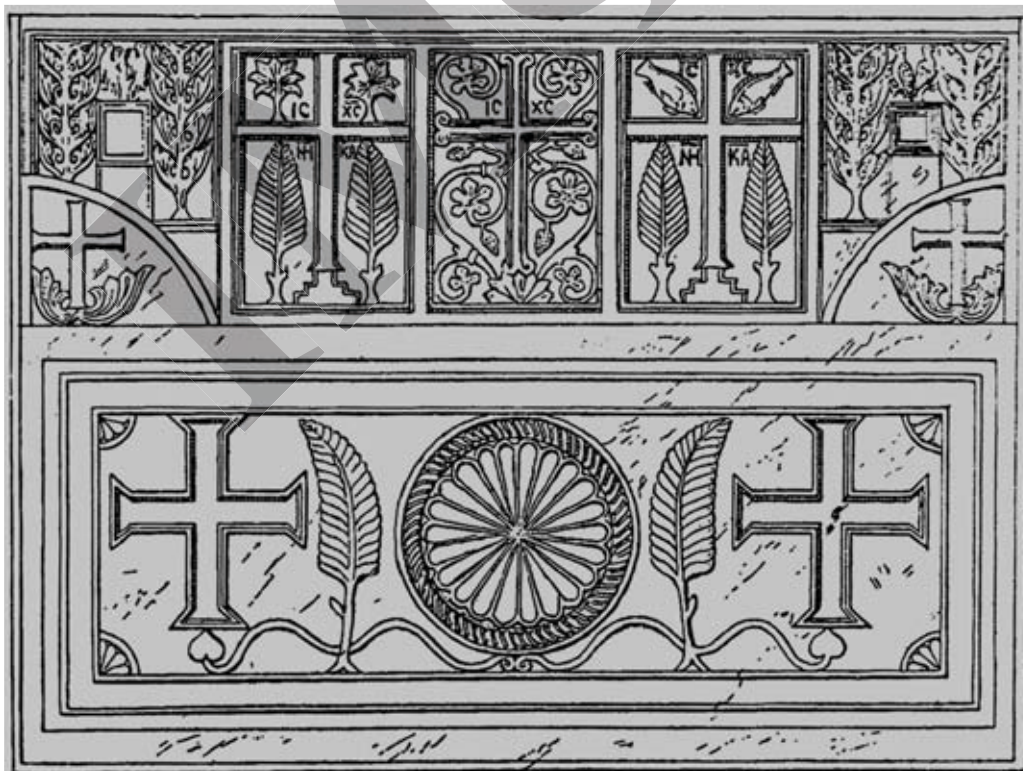
Джерела та література

1. *Айналов Д. В.* Древние памятники искусства Киева: Софийский собор, Златоверхий Михайловский и Кирилловский монастыри / Д. В. Айналов, Е. К. Редин // Труды педагогического отдела Харьковского историко-филологического общества. – Харьков, 1899. – Т. 6. – С. 1–58.
2. *Айналов Д. В.* История древне-русского искусства / Дмитрий Власьевич Айналов. – Киев : Типо-литография Й. Юделевича, 1915. – 277 с.
3. *Архипова Е. И.* О месте погребения Ярослава Мудрого (проблема княжеской усыпальницы) / Е. И. Архипова // Российская археология. – 2001. – № 1. – С. 37–44.
4. *Архипова Е. И.* Резной камень в архитектуре древнего Киева (конец X – первая половина XIII вв.) / Елизавета Ивановна Архипова. – Киев : Стило, 2005. – 286 с.
5. *Архипова Е. И.* Саркофаг Ярослава Мудрого или рака св. Климента: легенды XX века / Е. И. Архипова // Климентовский сборник : материалы VI Международной конф. «Церковная археология: Херсонес – город святого Климента» (Севастополь, 2011 г.). – Севастополь : Телескоп, 2013. – С. 9–29.
6. *Архипова Е. И.* Шиферный саркофаг «княгини Ольги» з Десятинної церкви: проблема атрибуції / Елизавета Архипова // Наукові записки : зб. праць молодих вчених та аспірантів / Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського. – Т. 9 : Біографічна некрополістика в контексті сучасної історичної науки. Джерела та результати досліджень. – Київ, 2002. – С. 20–33.
7. *Архипова Е. И.* Дослідження різьбленого декору Десятинної церкви в Києві / Е. И. Архипова // Археологія. – 1991. – № 2. – С. 98–110.
8. *Атанасов Г.* Святой Георгий – пеший воин-змееборец: возникновение иконографии, памятники, семантика и распространение / Георгий Атанасов // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки: материалы Международ. научной конф., посвященной 100-летию со дня рождения Гали Фёдоровны Корзухиной (Санкт-Петербург, 10–16 апреля 2006 г.). – Санкт-Петербург : Нестор-История, 2010. – С. 330–343.
9. *Бобров Ю. Г.* Основы иконографии древнерусской живописи / Юрий Григорьевич Бобров. – Санкт-Петербург : Мифрил, 1995. – 256 с.
10. *Виноградов А. Ю.* Василия II Минологий / А. Ю. Виноградов, А. В. Захаров // Православная энциклопедия : в 55 т. – Москва : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2004. – Т. 7 : Варшавская епархия – Веротерпимость. – С. 225–229.
11. *Висоцький С.* Загадка саркофага / Сергій Висоцький // Наука і суспільство. – 1966. – № 6. – С. 48–49, 61.
12. *Висоцький С. О.* Про дослідження та первісне місце саркофага Ярослава Мудрого в Київській Софії / С. О. Висоцький // Слов'яно-Руські старожитності. – Київ : Наукова думка, 1969. – С. 145–156.
13. *Висоцький С. О.* Про що розповіли давні стіни / Сергій Олександрович Висоцький. – Київ : Наукова думка, 1978. – 143 с.
14. *Гинзбург В. В.* Об антропологическом изучении скелетов Ярослава Мудрого, Анны и Ингигерд / В. В. Гинзбург // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. – 1940. – Вып. 7. – С. 57–66.
15. *Дагрон Ж.* Император и священник: этюд о византийском «цезарепапизме» / Жильбер Дагрон / пер. и науч. ред. А. Е. Мусина ; под общ. ред. чл.-корр. РАН И. П. Медведева. – Санкт-Петербург : Филологический факультет СПбГУ ; Нестор-История, 2010. – 480 с.
16. *Древняя Русь в свете зарубежных источников : хрестоматия / под ред. Т. Н. Джаксон, И. Г. Коноваловой и А. В. Подосинова. – Т. 4 : Западноевропейские источники [сост., пер. и коммент. А. В. Назаренко]. – Москва : Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. – 512 с.*
17. *Ермонская В. В.* Русская мемориальная скульптура. К истории художественного надгробия в России XI–XX в. / В. В. Ермонская, Г. Д. Нетупахина, Т. Ф. Попова. – Москва : Искусство, 1978. – 312 с.

ЄЛИЗАВЕТА АРХИПОВА. САРКОФАГ ЯРОСЛАВА МУДРОГО...



а б
в



1. Саркофаг Ярослава Мудрого в апсиді Володимирського вівтаря Софійського собору в Києві: а – вид із західного боку; б – вид зі східного боку; в – вигляд з північного боку (за: *Айналов*, 1899)

ІСТОРІЯ



2. Саркофаг Ярослава Мудрого: південний бік

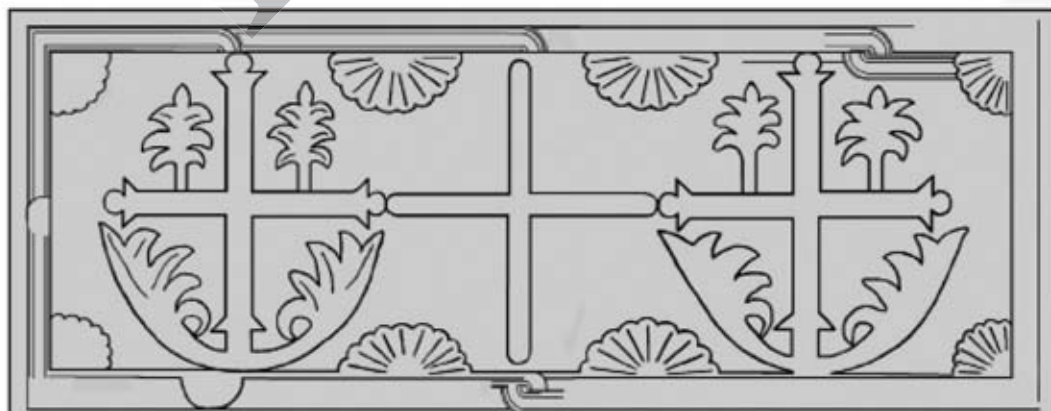
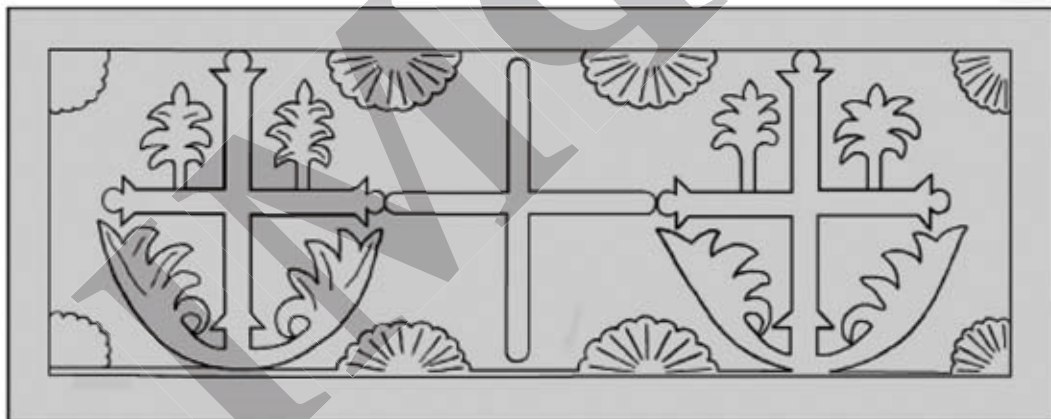


а

ЄЛИЗАВЕТА АРХИПОВА. САРКОФАГ ЯРОСЛАВА МУДРОГО...



б в
г



3. Саркофаг Ярослава Мудрого: а, б, в – стесаний і початий різьбленням рельєф на південному боці ящика, г – авторська реконструкція різьбленого декору

ІСТОРІЯ



4. Псевдосаркофаг. Салоніки. Ротонда XI ст. Мармур

► 5. Острів Мармара (раніше – Проконнес), поселення Салаяр. Незакінчене віко саркофага (за: *Asgari, 1978*)



▼ 6. Саркофаги і псевдосаркофаги, використані для господарських потреб:
а – Історико-етнографічний музей Криту в Іракліоні. XI ст.; б – саркофаг. X–XI ст. Знайдений біля бібліотеки Адріана в Афінах. Візантійський музей. Афіни (за: *Carving Marble..., 2006*)



а
б



ЄЛИЗАВЕТА АРХИПОВА. САРКОФАГ ЯРОСЛАВА МУДРОГО...

18. *Закревский Н. В.* Описание Киева : в 2 т. / Николай Васильевич Закревский. – Москва : Изд-во Московск. археологического об-ва, 1868. – Т. 1–2. – 950 с.
19. *Залеская В. Н.* Памятники средневековой греческой эпиграфики из Северного Причерноморья (новые поступления византийского отделения Эрмитажа) / Вера Николаевна Залеская // Византийский временник. – 1988. – Т. 49 (74). – С. 204–207.
20. *Івакін В. Г.* Християнські поховальні пам'ятки давньоруського Києва / Всеволод Глібович Івакін. – Київ : КИТ, 2008. – 272 с.
21. *Л(инчевський).* Тайна саркофагу Ярослава Мудрого // Львівські вісті. – Львів, 1943. – 27 листоп. – Ч. 273.
22. *Л(инчевський).* Тайна саркофагу Ярослава Мудрого // Львівські вісті. – Львів, 1943. – 15 груд. – Ч. 288.
23. *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Киевской Руси // История русского искусства : в 13 т. / Виктор Никитич Лазарев ; [под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева] / Институт истории искусств АН СССР. – Москва : Изд-во АН СССР, 1953. – Т. 1. – С. 155–232.
24. *Лев Диакон.* История / Лев Диакон ; [пер. М. М. Копыленко]. – Москва : Наука, 1988. – 239 с. – (Памятники исторической мысли).
25. *Макаренко М.* Скульптура і різьбярство Київської Русі перед монгольських часів / Микола Макаренко // Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва. – Київ, 1930. – Вип. 1. – С. 27–96.
26. *Мовчанівський Т. М.* Короткий звіт про археологічні розвідки 1935 р. на площі «Софійського» історико-культурного заповідника в Києві / Т. М. Мовчанівський, І. М. Самойловський. – Науковий архів Інституту археології НАНУ. – ІА / К, ф. 12, № 114 (94), 11 с.
27. *Мусин А.* Древняя Русь и античный мир: становление Церкви / Александр Мусин // Древнерусская культура в мировом контексте: археология и междисциплинарные исследования : материалы конф. [отв. ред. А. В. Чернецов]. – Москва : РГГУ, 1999. – С. 48–63.
28. *Нікітенко Н. М.* Під покровом Святої Софії. Некрополь Софійського собору в Києві / Надія Миколаївна Нікітенко. – Київ : «Інтерграфіка», 2000. – 96 с. – (Серія : «Некрополі України»; вип. 10).
29. *Нікітенко Н. М.* Успальня Ярослава Мудрого у Софії Київській / Н. М. Нікітенко, В. В. Корнієнко // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. – Київ : Інститут української археографії та джерелознавства, 2013. – Вип. 3 : зб. наукових праць, присвячених 150-літтю з дня народження Євора Кузьмича Редіна (1863–1908). – С. 442–471.
30. *Пименово хождение в Царьград* // Книга хоже-ний. Записки русских путешественников XI–XV вв. – Москва : Советская Россия, 1984. – 448 с.
31. *Повстенко О.* Катедра св. Софії у Києві. Аналі Української Вільної Академії наук у США / Олекса Повстенко. – New York, 1954. – Т. 3–4. – 469 с.
32. *Пуцко В. Г.* Мраморный саркофаг Ярослава Мудрого / В. Г. Пуцко // Byzantinobulgarica. – 1986. – Т. 8. – С. 287–312.
33. *Пуцко В. Г.* Херсонесские мраморы в древнем Киеве / В. Г. Пуцко // Bulgaria Pontica Medii Aevi. – Sofia, 2003. – Т. 4. – Vol. 1 / ed. V. Gjuzelev. – P. 111–121.
34. *Рохлин Д. Г.* Итоги анатомического и рентгенологического изучения скелета Ярослава Мудрого / Д. Г. Рохлин // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. – 1940. – Вып. 7. – С. 45–57.
35. *Сорочан С. Б.* Византийский Херсон (вторая половина VI – первая половина X вв.). Очерки истории и культуры / Сергей Борисович Сорочан. – Харьков : Майдан, 2005. – Ч. 1–2. – 1644 с.
36. Таємниці гробниці Ярослава Мудрого (за результатами досліджень 2009–2011 рр.) / Н. М. Нікітенко, В. В. Корнієнко, І. Є. Марголіна, Н. М. Куковальська, Б. В. Михайличенко. – Київ : Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 2013. – 174 с.
37. *Тоцька І. Ф.* До вивчення саркофага Ярослава Мудрого в Софії Київській / І. Ф. Тоцька // Наукові записки : зб. праць молодих вчених та аспірантів / Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського. – Київ, 2002. – Т. 9 : Біографічна некрополістика в контексті сучасної історичної науки. Джерела та результати досліджень. – С. 512–523.
38. *Уханова Е. В.* Мощи св. Климента Римского и становление Русской церкви в X–XI веках / Е. В. Уханова // Реликвии в искусстве и культуре восточнохристианского мира : тезисы докладов и материалы междунаrod. симпозиума / [ред.-сост. А. М. Лидов]. – Москва : Радуница, 2000. – С. 67–68.
39. *Шалина И. А.* Реликвии в восточнохристианской иконографии / Ирина Александровна Шалина. – Москва : Индрик, 2005. – 536 с.
40. *Шероцький К. В.* Київ. Путівник / Костянтин Віталійович Шероцький. – Київ : Кобза, 1995. – 376 с. (Репринтне відтворення вид. 1917 року).
41. *Янин В. Л.* Некрополь Новгородского Софийского собора. Церковная традиция и историческая критика / Валентин Лаврентьевич Янин. – Москва : Наука, 1988. – 240 с.
42. *Asgari N.* Roman and Early Byzantine marble quarriers of Proconnesus / Nursin Asgari // The Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology. – Ankara – Izmir 23–30/IX/1973. – Ankara, 1978. – Vol. 1. – P. 467–480. – Pl. 135–142.
43. *Bogyay T., von.* Über den Stuhlweißsenburger Sarkophag des hl. Stephan / Thomas von Bogyay // Ungarn-Jahrbuch. – Mainz, 1972. – Bd. 4. – S. 10–26.
44. *Carving Marble in Byzantine and Post-Byzantine Times.* Diary 2006 : Byzantine and Christian Museum. – Athens, 2006. – 63 nos.
45. *Deer J.* The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily / by Jozsef Deer ; trans. by G. A. Gillhoff Harvard U.P. – DOS. – Cambridge ; Massachusetts, 1959. – Vol. 5. – XVIII, 188 p. – 220 pl.
46. *Downey G.* The Tombs of the Byzantine Emperors at the Church of the Holy Apostles in Constantinople / Glanville Downey // The Journal of Hellenic Studies. – 1959. – Vol. 79. – P. 27–51.
47. *Dresken-Weiland J.* Sarkophagbestattungen des 4–6. Jhs. / Jutta Dresken-Weiland // Westen des Römischen Reiches. – 55. Supplementheft der Römischen Quartalschrift. – Freiburg, 2003. – 455 s., 32 taf.

ICTOPIA

48. *Dujčev I.* Une miniature byzantine méconnue avec les images de Cyrille et Méthode? / Ivan Dujčev // Byzantion. – Bruxelles, 1966. – T. 36 / 1. – P. 51–73.
49. *Feld O.* Mittelbyzantinische Sarkophage // Römische Quartal Schrift / Otto Feld. – 1970. – Bd. 65. – Hf. 3–4. – S. 158–184.
50. *Firatli N.* La sculpture byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul / Neziha Firatli // Catalogue revu et présenté en coll. avec C. Metzger et J. P. Sodini. – Paris, 1990. – 268 p., 128 pl. – (Bibliothèque de l'Institut français d'études anatoliennes d'Istanbul, vol. 30).
51. *Frolow A.* «IC XC NI KA» / Anatole Frolow // Byzantinoslavica. – T. 17. – 1956. – P. 98–113.
52. *Grabar A.* Sculptures byzantines du Moyen âge (XI^e–XIV^e siècle) / Angre Grabar. – Paris, 1976. – 167 p. – CXLIV pl.
53. *Grierson Ph.* The Tombs and Obits of the Byzantine Emperors (337–1042) / Philip Grierson [with an additional note by Mango C. and Ševčenko I.] // DOP. – 1962. – Vol. 16. – P. 1–63.
54. *Jastrzebowska E.* Der Sarkophag des Jaroslav in Kiev / Elisabeth Jastrzebowska // Akten des Symposiums «Fruhchristliche Sarkophage», Marburg, 30.6–4.7 (Deutsches Archäologisches Institut. Sarkophag-Studien. Bd. 2). – Mainz : Verlag Philipp von Zabern, 1999. – S. 129–135. – Taf. 50–51.
55. *Kautzsch R.* Die Römische Schmuckkunst in Stein vom 6 bis zum 10. Jahrhundert / Rudolf Kautzsch // Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, römische Abteilung. – 1939. – Bd. 3. – S. 1–73.
56. *Minchev A.* From Proconnesos to Odesos: Unfinished Roman marbles from Odessos and Marcianopolis (2nd – 3rd c. AD) / Alexander Minchev // Histria Antiqua. – № 21. – 2012. – P. 49–60.
57. *Moutafov E.* Typology and Semantics of Cryptograms and Acrolexa in the Orthodox East in the Byzantine and Post-Byzantine Period / Emmanuel Moutafov // Иницијал часопис за средњовековне студите. – Београд, 2013. – Књ. 1. – P. 49–74.
58. *Rhoby A.* Secret Messages? Byzantine Greek Tetragrams and Their Display / Andreas Rhoby // Art-Hist. Researches on Artistic Creation from Antiquity to Modern Times [Електронниј ресурс]. – Режим доступу : <http://art-hist.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=72>.
59. *Schaffran E.* Die Kunst der Langobarden in Italien / Emerich Schaffran. – Leipzig : Eugen Diederichs Verlag Jena, 1941. – 196 s., 67 taf.
60. *Sheppard C. D.* Byzantine carved marble slabs / Carl D. Sheppard // The Art Bulletin. – 1969. – Vol. 51,1. – P. 65–71.
61. *Sodini J.-P.* Marble and Stoneworking in Byzantium, Seventh-Fifteenth Centuries / Jean-Pierre Sodini // The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century [ed.-in-chief Angeliki E. Laiou]. – Washington : Dumbarton Oaks, 2002. – P. 129–145.
62. *Walter Ch.* IC XC NI KA. The apotropaic Function of the victorious Cross / Christopher Walter // Revue des études byzantines. – 1997. – T. 55. – P. 193–220.
63. *Ward-Perkins J. B.* Roman garland sarcophagi, from the quarries of Proconnesus (Marmara) / John Bryan Ward-Perkins // Smithsonian Report for 1957. – Washington, 1958. – P. 455–467.
64. *Μπούρας Χ.* Ελλαδική Ναοδομία κατά τον 12 αιώνα / Χαράλαμπος Μπούρας, Λασκαρίνα Μπούρα. – Αθήνα : Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 2002. – 358 σ.
65. *Παζαράς Θ.* Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιας πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα / Παζαράς Θεοχάρης. – Αθήνα, 1988. – 190 σ.

SUMMARY

The paper deals with studying the carved decoration of the marble sarcophagus of Prince Yaroslav the Wise in the St. Sophia Cathedral. It is customary to consider that the southern side of the shrine's chest had no relief decoration and its carving once commenced was not completed. The examination of the sarcophagus has shown that this opinion is wrong. In fact, a new relief was begun to be carved only after the original layer of decoration had been hewn off. The former composition could be easily reconstructed via the clearly visible contours and consisted of three blossoming crosses. The hewn-off relief, by its style and motifs, is in keeping with traditions of the Middle Byzantine times and has a numerous parallels to sarcophagi's carving and architectural decoration of Greek churches of the Xth–XIVth centuries. This fact affords ground for concluding that the sarcophagus was decorated with carvings shortly before the death of the Kyiv Prince in 1054. Apparently, for the burial of the Prince, the half-finished sarcophagus was delivered to Kyiv. The sarcophagi's workpieces of similar shape made of Proconnesian marble are still found in the quarries of Marmara Island. The sarcophagus was completely carved on-site, in Kyiv, by a Byzantine visiting sculptor. We do not know why the relief at one side of the sarcophagus was hewn off. Probably, it was done due to its damages and changes of sarcophagus' location in the cathedral.

Keywords: Prince Yaroslav the Wise, marble sarcophagus, Middle Byzantine period, Kyiv, Proconnesus.

УДК 7.046.3:27–312.8]:069.5(477.83–25)

ІКОНИ НА ПОЛОТНІ «СТРАСТІ ХРИСТОВІ» XVII СТОЛІТТЯ ЗІ ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО

Роксолана Косів

Статтю присвячено маловідомим іконам «Страсті Христові» XVII ст., намальованим на полотні, зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Проаналізовано іконографію, стилістику малярства, а також манеру письма виконавців.

Ключові слова: ікони «Страсті Христові» на полотні, іконопис XVII ст., інтер'єр храму, іконографія, стилістика, авторська манера живопису.

Статья посвящена малоизвестным иконам «Страсти Христовы» XVII в., написанным на холсте, из коллекции Национального музея во Львове имени Андрея Шептицкого. Сделан анализ их иконографии, стилистики исполнения изображения и авторской манеры живописи.

Ключевые слова: иконы «Страсти Христовы» на холсте, иконопись XVII в., интерьер храма, иконография, стилистика, авторская манера живописи.

The article is devoted to little known icons on the canvas *the Passion* of the XVIIth century from the collection of the Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv. The iconography, stylistics of the paintings are analyzed.

Keywords: icons on canvas *The Passion*, icon painting of the XVIIth century, the interior of the temple, iconography, stylistics, author manner of painting.

У творчому спадку західноукраїнських майстрів XVII – початку XVIII ст. особливе місце відведено іконам, намальованим на полотні, якими широко послуговувалися для оздоблення інтер'єрів храмів. У запропонованій розвідці увагу зосереджено на групі відповідних образів XVII ст., присвячених темі страстей Христових, що походять із західноукраїнських храмів. Більшість із цих творів сакрального малярства у фаховій літературі майже не представлена. Загалом вони, порівняно з іконами на дошці на цю саму тему, досліджені менше¹. Значною мірою причиною послугував незадовільний стан їх збереження. Через осипи і потертості фарбового шару, інколи й утрати фрагментів полотнища не всі ікони доступні для комплексного дослідження. Утім, вони становлять значну мистецьку цінність і свідчать про тогочасні тенденції розвитку українського храмового малярства.

Вивчення іконопису на тканині в українських церквах XVII ст. – один з актуальних напрямів дослідження українського сакрального мистецтва загалом, оскільки такі твори, як свідчать документи описів інтер'єру храмів та збережені артефакти, були доволі розповсюдженими й, поряд з

іншими пам'ятками, займали вагоме місце в церкві. Від XVII ст. іконопис на тканині (полотні та шовку) становить окрему ділянку праці українських майстрів-іконописців, що заслуговує на всебічне вивчення з огляду на типи пам'яток, їхнє призначення, іконографію та манеру виконання.

«Страсті Христові» XVII – початку XVIII ст. – це багатосюжетні твори великого розміру. Зазвичай полотнище формують кілька шматків тканини, зшитих між собою і покритих тонким шаром ґрунту. Характер малярства ікон дещо нагадує тогочасний стінопис у дерев'яних храмах. У композиціях майстри часто використовували світле біле або світле синьо-сіре тло, що характерно для середньовічного настінного малярства. Кольором тла об'єднано сцени, відмежовані одна від одної мальованою рамкою. Перевагу надано природним пігментам, домінують різні відтінки вохри – від світло-золотистої до цегляно-коричневої барви, чорний та сіро-синій. Зображення переважно потрактовані площинно і графічно (постаті й деталі композиції посилено чорною лінією). Золочення або сріблення не застосовано.

Ікони «Страсті Христові» XVII ст. загалом формують окремі сцени євангельської

ІСТОРИЯ

історії, починаючи від воскресіння Лазаря, подій Великого тижня і закінчуючи сценами воскресіння Христового. Їх відносять до оповідних ікон, що дослівно передають історичні події, описані в канонічних та апокрифічних євангеліях. Ці події на іконах могли передавати докладніше: великою кількістю сцен, яких на полотнах налічуємо до 30, або меншим числом композицій, яких може бути 14–15. Переважно в центрі композиції «Страстей Христових» уміщене «Розп'яття з пристоячими» вдвічі більшого розміру, аніж інші клейма. Зауважимо, що збережені українські ікони на полотні «Страсті Христові» другої половини XVII–XVIII ст. здебільшого мають видовжену по горизонталі композицію. Відомо, що такий спосіб компоновання притаманний західно-європейським творам. В українському середньовічному мистецтві ікони «Страсті Христові», як і «Страшний суд», намальовані на дошці, мали видовжений по вертикалі формат. У зазначений період в українських храмах ікони на полотнах, імовірно, мали невелике поширення. Натомість у Західній Європі, зокрема в Німеччині, уже в XV ст. відомі великого розміру полотна з мальованими зображеннями страстей Христових або страстей Христових разом з іншими подіями з Біблії, які вивішували у вівтарі храму на час Великого посту. Такі полотна могли мати композицію з домінуючою сценою «Розп'яття з пристоячими» в центрі, або всі сцени розміщували однаковими клеймами поярусно. Одне з давніших збережених таких полотен, датоване 1472 роком, знаходиться в Музеї церкви Святого Хреста в м. Зіттау (Східна Німеччина). Воно видовжене по вертикалі, має розмір 820 см × 680 см і вміщує 90 сцен – по 45 зі Старого і Нового Завіту, у тому числі 24 страчних, закомпонованих в однакові клейма в десять ярусів. Ще одне велике полотнище (840 см × 570 см; 41 сцена), намальоване 1593 року Освальдом Креселіусом, зберігається в мілштадському абатстві в Каринтії (Австрія). Сцени закомпоновані в однакові клейма; розпочато історією створення світу і завершено сценою Страшного суду. Особливу увагу відведено сімнадцятьма сценами страсного циклу. Ві-

домі також полотнища меншого розміру на подібну тематику.

В українських храмах не було звичаю вивішувати подібні полотна на час Великого посту. До винятку потрібно віднести заувагу візитатора (при опису 1760–1761 рр. церкви Різдва Богородиці в м. Зборові, що на Тернопільщині) про те, що намісні ікони в іконостасі були завішані, очевидно, на час Великого посту, сценами страстей Христових, намальованими на полотні [8, арк. 547 зв.]. Таку рідкісну локальну практику перейнято з латинської традиції. В інтер'єрі українських церков ікони на полотні «Страсті Христові» за давньою традицією розміщували на північній або південній стінах нави, інколи – на стіні притвору церкви, навіть на східній стіні нави над іконостасом. У документах унійних церковних візитацій XVIII ст. часто зафіксовано такі ікони. Полотна тематики страстей Христових (і Страшного суду) могли набивати безпосередньо на стіну (по периметру полотнища інколи окантовували дерев'яною планкою). Таким чином, вони фактично були альтернативою стінопису, адже майстрам було легше виконувати зображення на полотні, аніж на дерев'яних стінах храму, які потребували вирівнювання на стиках брусів і поверхні. Полотнище можна було перевісити на інше місце в церкві, що також мало практичне значення, або й навіть розрізати на кілька частин і змінити композицію (такі переробки практикували, що спостерігаємо на прикладі вцілілих пам'яток). Окремі «Страсті Христові» оправлені на підрамник. Напевно, саме в такий спосіб їх експонували в храмі. Є також варіант композиції «Страсті Христові» на полотні з кількох частин, кожна з яких оправлена на підрамник і має накладну раму. Кілька ікон на полотні «Страсті Христові» мають по горизонталі доволі значні виміри – до 4 м, чим відрізняються від ікон на дошці, які менші. Ні майстра, ні замовника техніка малювання на полотні в розмірах ікони не обмежувала, адже такий твір легкий і доступний для транспортування.

Наведемо кілька прикладів з описів інтер'єрів храмів Львівської та Перемишльської єпархій XVIII ст. щодо ікон на полотні

РОКСОЛАНА КОСІВ. ІКОНИ НА ПОЛОТНІ «СТРАСТІ ХРИСТОВІ»...

«Страсті Христові». Так, у церкві Архангела Михаїла в Тарнавці, що поблизу м. Ярослав (Польща), зберігалися «Страсті Христові» і «Страшний суд» на полотні [4, арк. 113]. «Страсті Христові» на полотні згадані й у церкві Святого Івана Хрестителя в м. Жовкві (Львівська обл.); у церкві Різдва Богородиці на Винниках, що в Жовкві, були «Страсті на полотні намальовані на стіні в наві»; «Страсті Христові» на полотні були на лівій стіні нави церкви Покрову Богородиці в с. Блищиводи Жовківського району Львівської області [3, арк. 19, 23, 44]. «Страсті Христові» на полотні зафіксовано і в церкві Собору архангела Михаїла у с. Стара Скварява, того самого посвячення церкви в с. Глинськ, у церкві в с. Горішне та в церкві Воздвиження Чесного Хреста в с. Пили (Львівщина), а в церкві Собору Богородиці, що в с. Нова Скварява, були і «Страсті Христові», і «Страшний суд» «на полотні намальовані в наві» [3, арк. 63, 66, 83, 99]. У церкві Благовіщення Богородиці жіночого василіянського монастиря в м. Кам'янці-Бузькій, що на Львівщині (який австрійська влада закрила 1782 р. [5]), були «Страсті Христові на колтрині полотняній намальовані» [11, арк. 109]. У церкві Воздвиження Чесного Хреста жіночого монастиря в с. Словіта (Львівщина) над вікном у наві було прибито «Страсті Христові» на полотні [10, арк. 423–423 зв.]. Зауваження про прибите полотно засвідчує спосіб експонування подібних полотен у храмах. У церкві Святого Юрія в с. Озерна (Тернопільщина), у 1760-х роках, на північній стіні нави описали «Страсті Христові», на південній – «Страшний суд» на полотні [8, арк. 542–542 зв.]. Згідно з візитацією 1760 року, у церкві Успіння Богородиці в смт Козова, що на Тернопільщині, на північній стіні нави церкви містилися ікони «Страсті Христові» і «Страшний суд» на полотні [8, арк. 129 зв.]. У церкві Архангела Михаїла в Старій Козовій (Тернопільщина) були «Страсті Христові на полотні намальовані в наві над лівим крилосом» [8, арк. 141 зв.]. У церкві Собору Богородиці в с. Бортники зліва і справа від Молитовного ярусу іконостаса висіли два полотна «з гарно намальованими Страстями Господніми»

[9, арк. 426 зв.]. Аналогічно й у церкві Вознесення Господнього в с. Надорожна (Івано-Франківщина) були «Страсті Христові» на полотні над Деїсісом [6, арк. 327 зв.]. Подібних прикладів зображень «Страстей Христових» на полотні в матеріалах візитації XVIII ст. міститься значно більше [23, с. 13–26], що є свідченням надзвичайної популярності цих ікон у тогочасних храмах. На жаль, у документах візитатори не описували ікон, однак інколи зауважували, що вони «старі», тобто, зважаючи на час візитації, могли походити із XVII ст. Загалом, як удалося спостерегти за візитаційними описами храмів XVIII ст. Львівської і Перемишльської єпархій, «Страсті Христові» на полотні згадано частіше, ніж ікони на дошці тієї самої тематики.

У музейних колекціях України, Польщі та Словаччини зберігається майже 20 намальованих на полотні ікон «Страстей Христових» XVII – початку XVIII ст. із західноукраїнських храмів. У пропонованій статті наша увага зосереджена на маловідомих творах XVII ст. зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ), яких існує дев'ять.

Загалом однією з найдавніших датованих ікон на полотні «Страстей Христових» є пам'ятка 1658 року із церкви Архангела Михаїла в с. Ясениця-Замкова (Старосамбірський р-н, Львівська обл.; НМЛ І-1663). Ікона великого розміру, майже квадратної форми (287 см × 300 см), намальована темперою на заґрунтованому полотні, унизу має вкладний текст, з якого прочитуються початок напису, традиційний для таких текстів, і дата виконання, написана кирилицею [14]. Композицію формують 27 сцен, які ледве видовжені по вертикалі й відмежовані одна від одної мальованою білою рамкою. Сцени закомпоновані в п'ять ярусів, у центрі домінує «Розп'яття з пристоячими». Зображення доволі понижене, з потертостями й осипами фарбового шару, що утруднюють прочитання окремих сцен, особливо у верхніх ярусах. У візитації церкви Архангела Михаїла в Ясениці за 1766–1793 роки про «Страсті Христові» не згадано [17, арк. 35 зв.]. Однак, як зазначено в документі, церкву збудували 1671 року на

ІСТОРИЯ

місці колишньої, для якої, імовірно, і намалювали полотно. На час візитації цієї ікони в храмі вже могло не бути, або візитатор її не зафіксував в опису. Зображення потрібно прочитувати зверху зліва направо: «Воскресіння Лазаря», «В'їзд Христа в Єрусалим», «Тайна вечеря», «Умивання ніг», «Молитва в Гетсиманському саду» (майже не збережене), «Поцілунок Юди» та «Апостол Петро відрубає вухо Малхусу». У другому ярусі зліва направо: «Суд у первосвященика Каяфи», «Суд в Ірода», «Суд у Пилата» (?), «Бичування Христа». У третьому ярусі: «Коронування терновим вінком», «Пилат умиває руки», «Се Чоловік», «Дорога на Голгофу» («Христос зустрічає Вероніку» і «Симон з Киринеї допомагає нести хрест»). У четвертому ярусі: «Юда віддає срібняки», «Смерть Юди», «Прибавання до хреста», «Відречення і жаль Петра», «Воїни кидають жереб на хітон Христа», «Зняття з хреста», «Покладення до гробу». В останньому, нижньому, ярусі: «Воскресіння Христа» («Христос встає з гробу»), «Зішестя в ад», «Ангел звіщає жінкам-мироносицям про воскресіння Христа біля порожнього гробу», «Христос являється Марії Магдалині в образі садівника», «Увірування Томи», «Христос і самаритянка». Кожну сцену супроводжено підписами, які через осипи та потертості фарбового шару здебільшого не прочитуються.

Сцени багатофігурні, вирішені в характерних для того часу тенденціях іконографії, привнесеної в українське мистецтво із західноєвропейської переважно через гравюру. Твір належить до тих ікон, які містять значну кількість страсних сцен. Страсний цикл розпочинається «Воскресінням Лазаря», що передує «В'їзду Христа в Єрусалим». Усі сцени нижнього ярусу присвячені темі Воскресіння Христа, причому дві останні належать до циклу неділі-п'ятидесятниці і не часто входять до страсного циклу. Серед нових сцен, що набували популярності в XVII ст. в українському іконопису, є зображення «Вероніка з хустиною», «Каяття і смерть Юди», «Прибавання до Хреста», «Відречення і жаль Петра», «Христос в образі садівника являється Марії Магдалині», «Христос і самаритянка». У середньовіч-

них страстях ці сцени не подавали. Наприкінці XVI ст. в українських страстях почали з'являтися сцени «Коронування терновим вінком» і «Увірування Томи». У вирішенні окремих сцен, зокрема «Поцілунок Юди», «Пилат умиває руки», «Бичування», «Коронування терновим вінком», автор ікони з Ясениці-Замкової майже без змін використав гравюри І. Вірікса, лише упустив другорядні деталі, децю їх спростивши. Деякі сцени, як-от: «Прибавання до хреста», «Жінки-мироносиці біля гробу Господнього», «Зішестя Христа в ад», мають аналоги в українських стародруках першої половини XVII ст., зокрема в «Тріоді квітній» (Київ, 1631). Подібно вирішені сцени й у стінопису нави дрогобицької церкви Святого Юрія (бл. 1659 р.), автор яких також мав за зрінець згадану «Тріодь квітну». Утім, нам невідомо аналогічного вирішення композиції та підбору сцен, які представлені на іконі з Ясениці-Замкової. Уміщення в центрі більшого «Розп'яття з пристоячими», яке з обох боків оточують два ряди сцен у клеймах, а також послідовність розміщення сюжетів верхнього ярусу мають аналоги в пізніших за часом виконання іконах на дошці, які виявляють особливості малярства риботицьких майстрів (остання чверть XVII ст.), що може свідчити про локальну іконографічну традицію. Таку подібність мають ікона 1675 року з Волі Вижньої майстра Якова з Риботич [25], на якій, однак, більша кількість сцен – 33, та ікона останньої чверті XVII ст. із с. Висоцько (НМЛ І-1977), де їх менше – 21. Обидві ікони видовженої по горизонталі форми (мальовані на дошці). Малярство пам'ятки з Ясениці-Замкової, зокрема трактування фігур, моделювання складок тканин, рисунок ликів, засвідчує високий фаховий рівень виконання, що дозволяє зарахувати автора ікони до низки кращих майстрів того часу. На сьогодні інших творів маляра не ідентифіковано.

Наступна ікона на полотні «Страсті Христові», датована серединою – другою половиною XVII ст., на що вказує стилістика малярства, походить з однієї із церков у с. Потелич (Жовківський р-н, Львівська обл.; НМЛ І-1981). Потелич на час створення ікони був активним містечком, яке славилося

РОКСОЛАНА КОСІВ. ІКОНИ НА ПОЛОТНІ «СТРАСТІ ХРИСТОВІ»...

гончарством. У місті функціонували чотири дерев'яні церкви: Святого Духа (церква гончарів, існує нині), Пресвятої Трійці (розібрана 1937 р.), Різдва Пресвятої Богородиці (розібрана в 1920-х рр.) та Святого Миколая (зруйнована шведами 1709 р.) [17, с. 74]. Оскільки в церкві Святого Духа і Пресвятої Трійці був на час створення ікони стінопис першої чверті XVII ст., зокрема в церкві Святого Духа багатосюжетні зображення страстей (25 сцен) намальовані на північній стіні нави, припускаємо, що ікона походила із церкви Різдва Пресвятої Богородиці. Також припускаємо, що ікони церкви Святого Миколая знищено разом із церквою ще на початку XVIII ст.

Ікона «Страсті Христові» з Потелича має видовжений по горизонталі формат, розміром 168 см × 398 см. 14 сцен розміщено двома ярусами, центральне «Розп'яття з пристоячими» більше, ніж інші клейма. Угорі, по ліву руку, перша сцена «Воскресіння Лазаря», далі – «Тайна вечеря», «Умивання ніг», «Молитва в Гетсиманському саду» («Молитва про чашу»; це клеймо вдвічі довше, ніж сусідні, оскільки міститься над «Розп'яттям»), «Поцілунок Юди», «Пилат умиває руки», «Юда віддає срібло першосвященикам» та «Каяття апостола Петра». У нижньому ярусі – «Бичування», «Коронування терновим вінком», «Дорога на Голгофу», «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Покладення до гробу», «Воскресіння Господнє». Сцени нижнього ярусу підписані, написи над клеймами верхнього ярусу відсутні – це засвідчує, що полотнище вгорі, можливо, дещо обрізане. Права частина ікони пошкоджена, тому зображення останніх клейм збережені частково. На іконі лише одна сцена суду над Христом – «Суд у Пилата». У цій сцені поєднано дві композиції: «Суд у Пилата», де кесар умиває руки, і «Засудження Христа юдеями», які висувають проти Господа обвинувачення, що підсилено написом слів над фігурами: «кров єго на нас и на чадах наших». Зазвичай образи юдеїв, які звинувачують Спаса, представляли в окремому клеймі «Се Чоловік», коли Пилат вивів Христа на суд після бичування (так, як представлено на іконі з Ясениці Замкової). Майстер ікони з

Потелича більшого значення надав сценам страждання Христа: окремо подано бичування та коронування терновим вінком, дорогу на Голгофу, куди Христос власноруч несе хрест. На цій іконі лише одна сцена «Воскресіння Христового» у варіанті, де Спаситель у багрянці представлений над саркофагом. Зображення пам'ятки виконано графічно, у стриманому колориті. Порівняно зі стінописом першої чверті XVII ст. на тему страстей Христових, у церкві Святого Духа в Потеличі колірна гама на іконі стриманіша: переважає охра різних відтінків (від золотистого до коричнево-червоного) і світлий синьо-сірий колір, який є тлом сцен. Рисунок підкреслений чорною лінією. Сцени подібні до гравюр, зокрема до вже згаданої «Триоді квітної». Нагадують гравюри й композиції «Тайна вечеря», «Поцілунок Юди», «Дорога Христа на Голгофу». Архітектура з арковим порталом, яку бачимо на іконі в сценах «Тайна вечеря» й «Умивання ніг», аналогічно зображена на гравюрі «Христос на суді Пилата», де спостерігаємо графічний S-подібний декор на карнизі, що його також використано в обрамленнях сцен ікони з Потелича. Той самий майстер, який виконав «Страсті Христові», написав ікону на полотні «Богородиця Одигітрія», що також походить з Потелича (НМЛ І-753; розмір 87 см × 78 см). На обох творах однаково модельовано лик Богородиці – автор має характерну манеру малювати риси обличчя. На вохристо-золотистому тлі ікони Богородиці майстер графічно намалював візерунок, що імітує гравійовані тла тогочасних ікон на дошці. У подібній манері (можливо, тим самим майстром) виконано й інші дві ікони на полотні – «Успіння Богородиці» й «Архангел Михаїл із сценами жертвоприношення Авраама та Старозавітною Трійцею» – із церкви на Жовківщині (колекція «Студіон» монахів-студитів в Уневі). Ікони також мають подібну манеру малюнка постатей, зокрема моделювання ликів та рук, складок тканини.

Ще одна ікона на полотні «Страсті Христові» походить з невеликої дерев'яної, первісно монастирської, церкви Вознесення Господнього у с. Волиця-Деревлянська (Буський р-н, Львівська обл.), збудов-

ІСТОРИЯ

ваної на початку 1660-х років (монастир закрили 1788 р.). Ікона дуже пошкоджена і збережена фрагментарно. Її полотнище, з невідомих причин, вирізане у формі фелона і в такому вигляді з 1929 року зберігається в НМЛ (НМЛ І-3646; розмір 106 см × 120 см). За аналізом малярства, ікону виконав управний майстер. Зі сцен верхнього ярусу збережено в нижній частині «Тайну вечерю» і «Молитву в Гетсиманському саду». У другому ярусі містяться дві повністю вцілілі сцени «Умивання ніг» і «Поцілунок Юди» з епізодом «Апостол Петро відрубав вухо Малхусу». У третьому, нижньому, ярусі збереглася верхня частина сцен «Христос в оточенні воїнів» (очевидно, частина сцени «Христос перед першосвященником») і «Христос перед Пилатом», де євреї в чорних капелюхах тримають згорток, висуваючи звинувачення проти Спаси. Сцени розмежовані намальованими смугами цеглисто кольору з виконаними білилом підписами до сюжетів (написи прочитуються фрагментарно). Певно, це лише невелика частина первісної композиції ікони, зокрема її лівої частини, бо сюжети сцен розгортаються за хронологією євангельських подій. Однак на іконі під сценою «Тайна вечеря» бачимо сцену «Умивання ніг», а справа від неї – сцену «Молитва в Гетсиманському саду». Таким чином, сцени прочитуються не зліва направо, а зверху вниз. Тоді знову догори, униз, а потім сцени третього ярусу розгортаються зліва направо. Очевидно, первісно зліва від «Тайної вечері» й «Умивання ніг» сцен не було. Це був край полотнища, на що вказує фрагмент полотна без зображення в лівій частині сцени «Умивання ніг». Розмірковувати щодо загальної кількості сюжетів та їх розміщення – неможливо. На нашу думку, той самий майстер намалював велику плащаницю зі сценою «Покладення Христа до гробу» із церкви Волиці-Деревлянської, яку згодом, з невідомих причин, вирізали у формі стихаря². Це одна з давніх збережених українських мальованих багатофігурних плащаниць. Її малярство більш каліграфічне, ніж на іконі. Однак на обидвох пам'ятках спостерігаємо той самий колорит, схожу манеру мо-

делювання ликів, рисунка рис, драпування складок тканини. Зважаючи на стилістику малярства й час побудови церкви, обидва твори датуємо 1670-ми роками.

Відносно невелика ікона «Страсті Христові» із церкви Преображення Господнього у с. Вороблячин (Яворівський р-н, Львівська обл.) вирізняється графічною манерою та схематичним, дещо спрощеним виконанням зображення (НМЛ І-3644; розмір 127 см × 178 см). За основу взято світле тло кольору незаґрунтованої тканини, що характерно для українських ікон на полотні XVII ст. До НМЛ пам'ятку закупили в серпні 1929 року разом із групою інших ікон на полотні із цієї самої церкви, однак більш управного виконання. На підставі авторської манери ікон з Вороблячина, які атрибуємо майстрові намісних ікон із церкви Покрову Богородиці в с. Лопушанка (Турківський р-н, Львівська обл.), їх датуємо 1680–1690-ми роками. Орієнтовно цим часом пропонуємо датувати ікону «Страсті Христові», яка, імовірно, належить іншому автору³. Полотнище ікони має видовжений по горизонталі формат. Зображення дуже пошкоджене, полотно збережене не повністю. Сцени розміщені в клеймах, відмежованих одне від одного мальованою смугою цеглясто кольору. Верхній ярус формують зліва направо три сцени: «Зняття з хреста», «Тайна вечеря», а крайня права сцена – утрачена. У центральному ярусі, зліва, – композиція «Пилат умиває руки», далі, у центрі, велика композиція «Розп'яття» займає по вертикалі два бічні клейма. Справа – сцена «Молитва Христа в Гетсиманському саду». Ліве нижнє клеймо представляє «Бичування Христа», праве нижнє – сцену «Зцілення слуги первосвященника», якому апостол Петро відрубав вухо (майже повністю втрачена через осипи шару фарби). Таким чином, сцени, відтворені на полотнищі, не мають хронологічної послідовності євангельських подій страстей Христових. Утім, характер швів (полотнище формують чотири шматки тканини) та малюнок поверх свідчать про первісну композицію твору. Найімовірніше, понизу був ще один або й два яруси зображень, оскільки немає сцен похорону й «Воскресіння Христового», якими традиційно завершували

РОКСОЛАНА КОСІВ. ІКОНИ НА ПОЛОТНІ «СТРАСТІ ХРИСТОВІ»...

ікони «Страсті Христові». На це вказує також те, що полотно обрізане на рівні нижнього обрамлення. По верху і по боках полотнища, імовірно, інших клейм не було.

Своєрідною манерою малярства вирізняється велика ікона на полотні «Страсті Христові» із церкви в с. Красів (Миколаївський р-н, Львівська обл.; НМЛ І-1980, розмір 177 см × 272 см). Вона також видовженого по горизонталі формату, сцени розміщено чотирма ярусами, у центрі зображено більшого розміру (займає два клейма) «Розп'яття з пристоячими», закомпоноване в коло, що вписане у квадрат. Іконою охоплено 20 сцен. У першому ярусі, зліва направо, представлено «В'їзд Христа до Єрусалима», «Тайну вечерю», «Умивання ніг», «Молитву в Гетсиманському саду», «Поцілунок Юди», «Воскресіння Лазаря». У другому ярусі – «Христос перед Каяфою», «Христос перед Пилатом» («Пилат умиває руки»), «Христос перед Анною», «Христос перед Іродом». У третьому ярусі – «Коронування терновим вінком», «Бичування», «Дорога на Голгофу», «Юда бере гроші в першосвящеників» та «Смерть Юди». У центрі другого і третього ярусів, як уже зауважено, зображено «Розп'яття з пристоячими». В останньому, четвертому, ярусі – сцени «Прибавання до хреста», «Зняття з хреста», «Покладення до гробу», «Жінки мироносиці біля гробу Господнього», «Воскресіння Христове», «Се Чоловік». Дві сцени («Воскресіння Лазаря», що замикає перший ярус, і «Се Чоловік», остання в четвертому ярусі) розміщено не за хронологією євангельських подій. Як правило, «Воскресіння Лазаря» розпочинає страшний цикл, оскільки Лазарева субота передує В'їзду Христа в Єрусалим, а сцену «Се Чоловік», коли Пилат вивів Спаса після бичування на суд юдеїв, уміщують перед сценою «Дороги Христа на Голгофу». Пояснити таке розміщення сцен складно, хоча в українських «Страстях Христових» інколи трапляється розміщення сцен не за хронологією євангельської історії. Наприклад, таку довільну композицію клейм має ікона «Страсті Христові» другої половини XVII ст. з м. Сколе [20, іл. 57]. В іконографії сцен, як і в інших творах того часу, убачаємо за-

хідноєвропейські впливи. Це стосується як змісту сцен, так і їх композиції. Зокрема, у сцені «Дорога на Голгофу» Христос падає під хрестом. Західноєвропейські прототипи мають і сцени «Прибавання до хреста» й «Зняття тіла Христового з хреста». Перша сцена аналогічно вирішена на іконі 1658 року з Ясениці-Замкової та в тогочасному стінопису наві (бл. 1659 р.) дрогибицької церкви Святого Юрія. У сцені «Зняття тіла Христового з хреста» зображено дві драбини, приставлені до хреста, що спостерігаємо у творчості західноєвропейських граверів Є. Вірікса, Я. Колаерта, а також на гравюрі вже згаданої «Трійді квітної». Ця деталь набувала популярності на іконах «Страсті Христові» другої половини XVII ст. Окремим клеймом виокремлено сцени «Юда бере гроші в першосвящеників» і «Смерть Юди», де його зображено повішеним на дереві. Сцена «Смерть Юди» також популярна на українських іконах страстей Христових XVII ст. (раніше її не подавали). Обов'язковими є сцени «Коронування терновим вінком» і «Се Чоловік».

Ікона вирізняється характерним авторським почерком. Колорит пам'ятки досить насичений, оскільки домінує оранжево-цегляний відтінок, яким також нанесено санкир окремих, зокрема негативних, персонажів. Упадають у вічі постаті євреїв, яких майстер зобразив дещо гротескно – з великими носами та у великих чорних капелюхах. Особливо яскраво вони представлені в сцені «Се Чоловік», де на другому плані намальовано невелику самотню постать Спаса, а на передньому – велику групу юдеїв у чорному вбранні, які судять Його. Так само колоритно вони подані в сцені «Юда бере гроші в першосвящеників»: один із суддів обіймає Юду, а зліва зображено першосвященика у чорному капелюсі й чорному плащі, підбитому горностаєм, у білих панчохах та чорних черевичках з підборами. Гротескними рисами наділені й воїни в сценах «Бичування Христа», «Коронування терновим вінком» та «Дорога на Голгофу». Помітна і різномасштабність композиції сцен. У сценах «В'їзд Христа в Єрусалим», «Прибавання до хреста», «Зняття тіла Христового з хреста» та, особливо, «Тайна

ІСТОРИЯ

вечеря» постаті здрібнені щодо загальної композиції формату. В інших клеймах фігури, навпаки, великі відносно площини клейма, що може свідчити про використання майстром різних взірців. До почерку автора цієї пам'ятки наближена ікона на дошці «Каменування св. Стефана» (НМЛ І-2633), що, очевидно, походить із церкви Архангела Михаїла в Ясениці-Замковій⁴. Малярство ікони має подібні риси, що й пам'ятки з Красова: однаковий тип облич «фарисеїв і садукеев» на іконі «Каменування св. Стефана» і воїнів на іконі «Страсті Христові». Припускаємо, що пам'ятки намальовані одним майстром. У подібній манері також виконані ікони «Святі Антоній та Теодосій Печерські» (походження невідоме; НМЛ І-2616) й «Архистратиг Михаїл з діяннями» із с. Орява на Сколівщині (НМЛ І-1412). Майстер характерно намальовував лики воїнів з великими вусами, довгими рівними носами і вузько посадженими очима, підкреслив брови, штрихами змодельював волосся. За іконографією та стилістикою малярства час виконання пам'яток визначаємо першою третиною XVIII ст. Водночас вони близькі до почерку домажирського маляра Марка Шестаковича, який працював у 1720–1730-х роках.

Серед «Страстей Христових» на полотні XVII ст. вирізняються, насамперед високим фаховим рівнем виконання, дві пам'ятки, привезені до НМЛ із церкви в Кам'янці-Бузькій. Ікони датовані 1673 і 1675 роками⁵. У Книзі вступу НМЛ занотовано, що ікона 1675 року походить із церкви Святого Миколая в Кам'янці-Бузькій. На час виконання обох ікон у місті було три церкви: дві дерев'яні міські Святого Миколая і Різдва Богородиці, а також згаданий попередньо жіночий василіанський монастир. На підставі документів візитації 1763–1764 років кам'янка-бузьких храмів довідуємося, що в церкві жіночого монастиря на стіні були «Страсті Господні на полотні намальовані» [11, арк. 109], тому, напевно, «Страсті Христові» 1673 року первісно належали цьому самому храмові.

Ікона 1673 року, єдина з нам відомих ікон на полотні «Страсті Христові» XVII – першої половини XVIII ст., має написане ім'я май-

стра – Матій Домарадський. Підпис майстра й дату вміщено внизу, біля «Розп'яття». Також зазначено, що фундаторкою пам'ятки була Анна Григорієва Черниїха: «АХОГ: W: Л: Сей образъ созданъ [єсть] [т]щанієм рави вжіа Анни Григорієви Черниїхи ради спїніа Матей Домарацкии ма[...]». М. Домарацький відомий як маляр львівський і комарненський [2; 14, с. 10–15]. З 1675 року він був придворним маляром королеви Яна III Собеського, що свідчить про його непересічний талант і обізнаність із тогочасними тенденціями західноєвропейського малярства; виконував замовлення світського характеру. Водночас М. Домарацький відомий як іконописець, оскільки, окрім «Страстей Христових» з Кам'янки-Бузької, 1679 року поновив (фактично повністю перемалював) намісні ікони «Христос» і «Богородиця» до іконостаса церкви в м. Комарні на Львівщині (Музей народної архітектури та побуту у Львові). У 1678 році для цієї самої церкви він намальовував ікону «Зішестя Христа в ад» (Львівська національна галерея мистецтв) [2, с. 53]. Ікона «Страсті Христові» 1673 року авторства М. Домарацького має видовжений по вертикалі формат і сім сцен.

На обох іконах «Страсті Христові» з Кам'янки-Бузької сцени не підписані, що притаманно західноєвропейському мистецтву. Їх ідентифіковано на підставі іконографії. Угорі, по всій ширині композиції полотнища, розміщено «Розп'яття з пристоячими». Унизу, під ним, подано по дві сцени в три яруси: «Се Чоловік», «Дорога на Голгофу», «Христос перед Каяфою», «Христос перед Пилатом», «Зняття з хреста», «Покладення до гробу». Верхня половина полотнища ікони зшита з нижньою, що свідчить про втручання – імовірно, її обрізали. Мальоване обрамлення верхніх і нижніх композицій, які прилягають до шва, утрачене. Відповідно до цього, а також до загальної іконографії твору, вважаємо, що першопочатково ікона мала інший вигляд і більшу кількість сцен. Імовірно, частину сцен було понищено, а згодом їх обрізали та зшили з тими, що краще збереглися. На нашу думку, первісно чотири нижні сцени перебували справа від «Розп'яття». Таким

РОКСОЛАНА КОСІВ. ІКОНИ НА ПОЛОТНІ «СТРАСТІ ХРИСТОВІ»...

чином, ще чотири сцени мали би бути зліва. У такий спосіб сюжети набули б логічного хронологічного розвитку. Зазвичай на українських іконах страсні цикли мають симетричний уклад правої і лівої частин композиції, часто з домінуванням «Розп'яття з пристоячими» в центрі. Не виключено також, що оригінальне полотнище з Кам'янки-Бузької – видовжене по горизонталі формату; не бачимо традиційних для страсного циклу сюжетів «Тайна вечеря», «Молитва в Гетсиманському саду» та «Воскресіння Христове».

Ікону написано мішаною технікою оліо-темпера в темному, стриманому колориті. Майстер використав тональне моделювання, просторову перспективу, складні ракурси фігур, чого не спостерігаємо на вищезгаданих іконах страстей Христових. Домінують сірі й коричневі відтінки, на яких контрастно вирізняється світла карнація тіла Христового та ликів святих. Така манера малярства загалом була мало поширеною в тогочасному українському іконопису на полотні, що засвідчують інші збережені твори. Іконографія пам'ятки також позначена західноєвропейськими впливами. Сцена «Суд над Христом» подібно вирішена в друкованій «Тріоді квітній» і Євангелію (Львів, 1636) [20, іл. 525, 527, 529, 530], що були популярним джерелом для тогочасних іконописців. Загалом джерела інспірації обидвох зображень спостерігаємо у творчості Пітера де Йоде, що були включені до Біблії Піскатора, відомої серед українських митців того часу. У сцені «Розп'яття» «Страстей Христових» М. Домарацького виразнено індивідуальні портретні риси сотника Лонгина, який подібний з Яном III Собеським. Таке представлення Лонгина трапляється у творчості тогочасних українських митців, які мали дотичність до цього мецената. Зокрема, з портретними рисами Я. Собеського і з подібними парадними обладунками Лонгина представлено в сцені «Розп'яття з пристоячими» на завершенні іконостаса 1697–1699 років церкви Різдва Христового в Жовкві відомого майстра Івана Рутковича [13, с. 86–87].

Другу ікону «Страсті Христові» з Кам'янки-Бузької (1675) становлять чотири

окремі частини, кожна з яких оправлена на підрамник. Загальна кількість сцен – 14. На двох підрамниках розміщено по три сцени – одна над одною. На першому – «Тайна вечеря», «Христос на суді в Пилата», «Дорога на Голгофу», на другому – «Моління в Гетсиманському саду», «Христос на суді в Ірода», «Піднесення хреста». Два інші полотнища майже вдвічі ширші. На одному вміщено великого розміру видовжене по вертикалі «Розп'яття з пристоячими», під ним менше – «Воскресіння Христове». На іншому полотнищі закомпоновано шість сцен – по дві в три яруси: «Поцілунок Юди», «Христос перед Каяфою», «Коронування терновим вінком», «Христос перед Пилатом» («Пилат умиває руки»), «Зняття з хреста», «Покладення Христа до гробу». Знову ж таки, як свідчить іконографія і послідовність розміщення сцен, ікона вціліла не повністю. Її фрагментарно збережений вкладний текст починається під сценою «Христос на суді у Пилата»: «[з] а *Вп'ященіє грѣховъ своихъ. Р. Б. АХОВ*» і продовжується під сценою «Розп'яття» на іншому підрамнику: «*мѣца маръта дня є*». Якщо реконструювати первісне розміщення збережених полотен на підрамниках, то першим зліва було полотнище, що вміщує сцену «Тайна вечеря» і на якому подано початковий фрагмент напису. За ним – полотнище зі сценою «Розп'яття», де напис продовжено. І далі, справа за ним, – два інші полотнища. Таким чином, зрозуміло, що відсутня ліва частина композиції ікони, яка б мала вміщувати початок вкладного тексту і ще шість страсних сцен за аналогією з полотнищем, що замикає композицію справа. Така реконструкція підтверджується також і порядком розміщення сцен, якщо зіставити частини композиції в такій послідовності – за розвитком євангельських подій. Логічно, що сцена «Розп'яття з пристоячими» більшого розміру мала би бути в центрі загальної композиції ікони. Бракує сюжетів «Воскресіння Лазаря», «В'їзд Господній у Єрусалим», «Умивання ніг», «Христос на суді першосвященника Анни», «Бичування», «Се Чоловік», що, відповідно до послідовності євангельських подій, мали б бути зображені в лівій частині ікони, яка втрачена.

ІСТОРИЯ

Малярство ікони професійне; переважає тональне моделювання, сцени багатофігурні. Іконографія має прототипи в західноєвропейських гравюрах. У сценах «Молитва в Гетсиманському саду», «Поцілунок Юди» маляр майстерно передав події, що відбувалися вночі при місячному світлі. У сцені «Розп'яття» так само показано затемнення Сонця, яке прийшлося на момент смерті Спаси.

На час створення пам'ятки в Кам'янці-Бузькій і Жовкві активно діяли та розвивалися малярські осередки. За архівними документами, у Кам'янці-Бузькій працював маляр Роман Могильницький, у якого жив і навчався Іван Руткович [див.: 2, с. 372–378]. При зіставленні авторського почерку ікон «Страсті Христові» 1675 року з постатями «Апостолів», «Богородиці» та «Св. Івана Предтечі» з «Молитовного ярусу» іконостаса церкви Святого Миколая в Кам'янці-Бузькій, що зберігалися в церкві до 1980-х років ⁶ [5, с. 190–192], помітна між ними спільна манера зображення, а саме: присадкуваті постаті з відносно великими головами, характерні жести рук та ракурси фігур. Припускаємо, що тим самим майстром також було намальовано страсний ярус, ярус неділі-п'ятидесятниці та, можливо, празниковий ярус цього іконостаса. Із цим автором, припускаємо, варто пов'язати ікону «Св. Василій» (НМЛ) ⁷, очевидно, з одвірків царських врат цього іконостаса. Авторство цієї частини іконостаса і, відповідно, «Страстей Христових» 1675 року залишається невідомим. Однак на підставі датованої ікони можна визначити приблизний час її створення. Гіпотетично ансамбль пов'язуємо з кам'янка-бузьким майстром Р. Могильницьким ⁸, проте, як нам відомо, підписаних робіт згаданого маляра не збереглося, тому його авторський почерк нині встановити неможливо. Зауважимо, що Р. Могильницький ⁹ був прихожанином церкви Святого Миколая в Кам'янці-Бузькій, як і молодий І. Руткович на час свого проживання в цьому місті [1, с. 374, 377–378], тому логічно, що Р. Могильницькому могли доручити створення ікон до іконостаса церкви після її перебудови 1667 року.

Вирішення сцен ікони 1675 року з Кам'янки-Бузької наближене до того, яке спостерігаємо у страсних сюжетах на завершених іконостасах 1697–1699 років, написаних І. Рутковичем для церкви Різдва Христового в Жовкві ¹⁰. На обох творах за спільним взірцем – гравюрою Е. ван Пандерена [13, с. 83] – виконано динамічну, багатофігурну сцену «Зняття тіла Христового з хреста», у сцені «Коронування терновим вінком» подібні рисунки Христа і молодого воїна біля Його ніг. У композиціях «Страстей Христових» з Кам'янки-Бузької вбачаємо характерну для сюжетних сцен І. Рутковича (наприклад, цокольних ікон іконостаса 1680–1682 рр. із церкви Волиці-Деревлянської) манеру малювати постаті з відносно великими головами та вкороченими пропорціями фігур. Однак в обидвох майстрів анатомія передана правильно, рисунок ліків виразний, складні ракурси представлені майстерно. Ракурси фігур, рисунок ліків, колорит передають напругу подій. На іконі «Страсті Христові» особливою динамікою наділена сцена «Воскресіння Господнього». Фігуру Христа подано у складному ракурсі – з піднятими і розведеними руками, біля Нього – п'ять переляканих воїнів в динамічних поставах. Такою самою динамікою і напругою позначені сцени «Коронування терновим вінком», «Дорога Христа на Голгофу» і «Поставлення хреста», де також воїни зображені у складних, динамічних ракурсах. Таким чином, використання спільних взірців може свідчити про певну залежність молодшого майстра, І. Рутковича, від автора «Страстей Христових» 1675 року, який міг бути його вчителем. Відтак ікону «Страсті Христові» можна віднести до робіт Р. Могильницького. Інші ікони, з різних музейних колекцій, пов'язуємо з автором ікони «Страсті Христові» 1675 року, зокрема ікони апостолів з Молитовного ярусу іконостаса церкви в с. Зіболки (Жовківський р-н, Львівська обл.) (Львівська національна галерея мистецтв) та ікони апостолів з іконостаса церкви в с. Старий Яричів (Кам'янка-Бузький р-н, Львівська обл.) (Музей народної архітектури та побуту у Львові).

Наступні дві ікони «Страсті Христові» XVII ст. мають значні втрати зображення,

РОКСОЛАНА КОСІВ. ІКОНИ НА ПОЛОТНІ «СТРАСТІ ХРИСТОВІ»...

через що складно точно відтворити їх первісну іконографію. Одна з них походить із церкви в смт Войнилів¹¹ (Калуський р-н, Івано-Франківська обл.; НМЛ І-3243, розмір 163 см × 395 см). Ікона містить 27 сцен, закомпонованих у чотири яруси навколо більшого за розміром «Розп'яття з пристоячими», поданого в центрі; її полотнище видовженого горизонтального формату. Сцени вміщено в прямокутні клейма, розділені мальованою цеглястою кольору смугою з темними ромбами на перетинах, у які вписано стилізовані розети. На смугах – підписи до сцен, виконані білилом. Перший ярус охоплює такі сцени: «В'їзд Христа в Єрусалим», «Тайна вечеря», «Умивання ніг», «Молитва в Гетсиманському саду», «Поцілунок Юди», «Христос перед Пилатом» («Пилат умиває руки»), «Христос перед Іродом» (?). Другий – «Бичування», «Коронування терновим вінком», «Дорога на Голгофу», «Розп'яття з пристоячими» (займає два клейма по вертикалі; ширше, аніж інші сцени), «Воїни знімають одягу з Христа», «Се Чоловік», «Христос перед першосвященником Каяфою» (?). Третій – «Поставлення хреста», «Зняття з хреста», «Покладення до гробу», «Христос із учнями по дорозі в Еммаус» (?), «Христос являється Марії Магдалині», «Йосиф Ариimateйський просить у Пилата тіло Христове» (?). У нижньому, четвертому, ярусі перші дві сцени майже повністю втрачені. Припускаємо, що там було «Воскресіння Христа» («Воскреслий Христос над саркофагом»), за нею, у лівій частині клейма, – жіноча постать у мафорії, повернута направо, – це сюжет «Жінки-мироносиці біля гробу Господнього», або «Христос являється жінкам-мироносицям». Наступна сцена – «Увірення Томи» – також майже повністю втрачена. Далі, під «Розп'яттям», уміщене «Зішестя Христа в ад», яке по ширині більше, аніж інші клейма (так само, як і сцена «Молитва в Гетсиманському саду», що над «Розп'яттям»). В іншій сцені прочитуються силуети трьох чоловіків, які сидять (один – посередині, два інших – з боків композиції) перед тканиною червоно-цеглястою відтінку, що може бути зображенням сюжету «Воїни розіграли хітон Христа». За нею,

імовірно, – «Юда віддає срібняки першосвященникам». В останній сцені ярусу намальовано три постаті, які стоять фронтально. Перед двома, зліва, – столик, накритий світлою тканиною. Правий кут полотнища обірваний, тому частина зображення втрачена. У Картотеці НМЛ, під знаком питання, цю сцену ідентифіковано як ктиторський портрет, що не зовсім так. Однак достовірно визначити цей сюжет не вдалося.

Малярство ікони подано у світлому колориті, переважають різні відтінки охри – світлий сіро-синій та оливково-зеленавий. Теплим насиченим оливково-зеленавим кольором виконано тло в сцені «Розп'яття», що доволі незвично. В інших сценах тло світле. За манерою малярства і колоритом ікона «Страсті Христові» нагадує тогочасні настінні розписи. Якщо зауважити на деталях зображення, то помічаємо, що маляр доволі вправно намальював постаті, передав ракурси, світлими тонкими лініями змодельював складки тканини. На аналізованій іконі, на відміну від ікон з Кам'янки-Бузької, глибокого тонального моделювання немає. Світлий колорит, відносно лаконічні, небагатофігурні композиції, доволі статичні постаті надають іконі спокійного, урочистого настрою. У творі не відчувається внутрішньої напруги та драми, як на згаданих кам'янка-бузьких «Страстях Христових», що орієнтовані на західноєвропейські взірці.

З Войнилова походять також дві ікони св. влкм. Параскеви і св. Івана Золотоустого, намальовані на полотні одним майстром (НМЛ І-3239, розмір 109,5 см × 83 см; НМЛ І-3240, розмір 112 см × 79 см). За манерою малярства обидві ікони святих нагадують манеру виконання автора войниловських «Страстей Христових». За стилістикою виконання зображення ікони з Войнилова датуємо другою половиною XVII ст.

Інша великоформатна ікона на полотні «Страсті Христові» походить із церкви в с. Заболотці¹² (НМЛ І-144; розмір 144 см × 262 см). Полотнище ікони подібне до однойменного твору з Войнилова – видовжене по горизонталі. Кількість страстних сцен менша – 15, сцени розміщені трьома ярусами. Розпочинаються вгорі зліва

ІСТОРИЯ

«Тайною вечерею», далі – «Умивання ніг апостолам», «Молитва в Гетсиманському саду», «Поцілунок Юди». У другому ярусі – «Христос перед Каяфою» (?), «Христос перед Пилатом», «Христос перед Анною» (?), «Глузування над Христом» (?). В обидвох останніх сценах Христос зображений у багрянці, падаючи на позем. Його на ланцюзі тримає воїн. справа зображений або першосвященик, або Пилат (постать майже втрачена через осипи фарбового шару). У третьому ярусі – «Бичування», «Коронування терновим вінком», «Дорога на Голгофу», «Зняття з хреста», «Покладення до гробу», «Воскресіння Господнє» (остання сцена майже втрачена). Сцени розділені мальованою цеглястою кольору смугою, на якій розміщено підписи до зображень (подекуди цілком знищені). Ікона має значні втрати малярства, проте помітні незвична композиція та іконографія її центральної частини, де на висоту і ширину двох клейм закомпоновані «Розп'яття з пристоячими» та постаті пророків навколо (окрім верхньої частини). Сама сцена «Розп'яття» видовжена по вертикалі і закомпонована у восьмигранник. Обабіч, в овалах, намальовані цілофігурно пророк Захарія (зліва) і цар Давид (справа) з текстами своїх пророцтв про страсті Христові. У пророка Захарії на згортку читаємо: «И възратчъ нанъ, егоже проводоша» (Зах. 12:10). У царя Давида: «Раздѣлиша ризы моя себѣ, и ѡ [дежи] мою меташа жревіа» (Пс. 21:19). У кутах, у медальйонах, – півфігури пророків, також із текстами своїх пророцтв про страсті Христові. Унизу, ліворуч, зображений Ісайя з написом «Ако овча на заколеніе вѣдеса и аки» (Іс. 53:7). Угорі, ліворуч, – постать пророка, яку, через утрату фарбового шару, ідентифікувати неможливо. справа угорі, імовірно, – пророк Мойсей. Із фрагментів напису на його згортку можна розпізнати текст євангеліста Івана щодо пророцтва про піднесення Сина Божого на хресті: «І як Мойсей підніс змія в пустині, так мусить бути піднесений і Син Людський, щоб кожний, хто вірує в Нього, мав вічне життя» (Ів. 3:14). Унизу, праворуч, постать пророка ідентифікувати складно, оскільки текст на його згортку не прочитати, як і напис його

імені. Він зображений у такому самому головному уборі, як і Захарія, тому, можливо, це першосвященик Арон.

Варто зауважити, що в українському мистецтві зображення пророків з текстами їхніх провіщень про страсті Христові бачимо в пророчому ярусі іконостаса 1640-х років П'ятницької церкви у Львові, де в центрі вміщене «Воскресіння Христове». З ікон «Страстей Христових» подібний принцип розміщення центральної частини «Розп'яття» у восьмиграннику має ікона на дошці, намальована 1659 року, із церкви Святого Миколая, що в с. Кожухівці (Словаччина) [22, s. 40–43]. На цій іконі, обабіч центральної сцени, зображено також чотирьох пророків у видовжених овальних картушах – Авакума, Захарія, Єзекиїля й Давида. Тому можна припустити, що дві постаті пророків, які ми не змогли ідентифікувати на іконі із Заболотців, – це Єзекиїль та Авакум. Окрім того, на іконі з Кожухівців над і під «Розп'яттям» зображено шість старозавітних сцен, чотири з яких стосуються історії Мойсея. На іконі по периметру вміщено 22 сцени страстей навколо центрального зображення, яке домінує. Ця ікона є свідченням існування спільного взірця такого відтворення центральної частини. Датування ікони з Кожухівців 1659 роком¹³ уможливорює приблизне, у межах середини – другої половини XVII ст., визначення часу створення пам'ятки із Заболотців. Її малярство доволі високого фахового рівня, про що свідчать рисунок та моделювання ликів, трактування пропорцій постатей, загальна композиція сцен. На обох іконах іконографія центральної сцени «Розп'яття з пристоячими» подібна зі сценою, де воїни розіграли хитон Спаси під хрестом. Обабіч розп'ятого Христа – також два розбійники, прив'язані до хрестів, із закиненими за поперечки руками. Подібно потрактоване й тіло Спаси, однак на іконі із Заболотців руки Христа провисають (на західноєвропейський взорець), а на іконі з Кожухівців вони випростані, що має риси давнішої іконографії. Іншим є розміщення Богородиці та жінок-мироносиць. На іконі з Кожухівців вони підтримують Богородицю обабіч, на іконі із Заболотців – стоять

РОКСОЛАНА КОСІВ. ІКОНИ НА ПОЛОТНІ «СТРАСТІ ХРИСТОВІ»...

позаду неї, а Марію зображено з розведеними руками. На іконі із Заболотців помітні відносно темна карнація та специфічне активне моделювання рис ликів. Цим вона подібна до манери автора ікони «Страстей Христових» 1675 року з Кам'янки-Бузької, що загалом вирізняє твори професійних майстрів, які більше орієнтувалися на прийоми зображення західноєвропейського мистецтва. Подібність її авторської манери до згаданої ікони може свідчити про виконання ікони в осередку майстрів, які працювали в околицях кам'янка-бузького та бродівського районів. Таким чином, припускаємо, що пам'ятка походить із Заболотців, що на Бродівщині. Однак не завжди походження ікони співпадає з місцем праці маляра або розміщенням однієї майстерні. Відомо, що ікони того самого майстра іноді походять з віддалених один від одного регіонів.

Отже, окремі сцени, як-от: «Прибавання до хреста», «Поставлення хреста», «Христос на суді», окремо – у Каяфи, Анни, Пилата (часто двічі) та Ірода стали поширеними на іконах «Страстей Христові» XVII ст. Як зауважила А. Гронек, великий вплив на розвиток цих сюжетів мало «Учительне євангеліє» Кирила Транквіліона Ставровцького 1619 року, у якому автор описав усі ці події [23, s. 59–60]. Однак у канонічних євангеліях про прибавання до хреста і поставлення хреста інформації немає. Загалом, у другій половині XVII ст. все більше уваги спрямовували на епізоди страждання Христового і менше – на сцени Його воскресіння, що також демонструють розглянуті ікони на полотні «Страстей Христові» зі збірки НМЛ, які за стилістикою малярства та іконографією датуємо серединою – другою половиною XVII ст. Ця тенденція зумовлена впливами латинської традиції на український іконопис і богословську думку. Певну адаптацію популярних у Західній Європі тем та образів спостерігаємо і в літературі й сакральному мистецтві, особливо від середини XVII ст. – часу, коли іконопис на полотні в західноукраїнських храмах набував усе більшого поширення. Також зазначимо, що XVII ст. – це період активного розвитку на українських землях

обряду виносу плащаниці. В українських храмах, починаючи із XVII ст., плащаниці з мальованим зображенням на шовку чи полотні дедалі популяризували, що також могло вплинути на розвиток іконопису на полотні, зокрема й композицій страстей Христових. Варто зауважити, що більшість збережених ікон цієї тематики мають своєрідну манеру виконання, притаманну іншим іконам на полотні того часу, коли майстри застосовували світлий колорит та обмежену гаму барв. На більшості ікон на полотні «Страстей Христові» XVII – початку XVIII ст. зображення, попри те, що сцен багато і вони багатофігурні, мають «монументальний» характер, композиції сприймаються доволі чітко. Цьому сприяють використання локальних кольорів, графічної лінії та відносно незначне тональне моделювання. Певну ритміку в загальне сприйняття композиції вносять активні мальовані рамки, що розмежовують сцени клейм, часто з декором у вигляді «бігунця», та написами, виконаними білою або чорною фарбою. Нові для українського іконопису на полотні малярські тенденції виявляють дві розглянуті ікони з Кам'янки-Бузької (особливо пам'ятка 1673 р. авторства М. Домарацького), які наслідують манеру західноєвропейських майстрів. Як свідчать збережені твори, ці тенденції малярства стають панівними в українській іконі на полотні з другої третини XVIII ст. Також наголосимо, що в усіх іконах на полотні XVII ст., що мали поширення в українських храмах в іконографії страстей Христових, найбільш відчутні впливи західноєвропейської традиції, які проникали в український іконопис в основному через гравюри стародруків місцевих і закордонних друкарень. Представлені ікони додають нових відомостей про працю окремих західноукраїнських майстрів XVII ст., у деяких випадках – доповнюють уже відомий їхній доробок, а також накреслюють перспективи подальших студій над установами атрибуцій та пошуку аналогій авторського почерку. Сподіваємося, що введення цих пам'яток у науковий обіг стане ще одним кроком у дослідженні українського іконопису зазначеного періоду.

ІСТОРИЯ

Примітки

¹ На сьогодні найбільш повне дослідження українських ікон «Страсті Христові» здійснила А. Гронек [23]. Однак пам'ятки з Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ), намальовані на полотні, з огляду на їх стан збереження, авторці були недоступні. Упродовж 2011–2013 років, у межах виставкового проекту «Іконопис на тканині в українських храмах XVII – першої половини XVIII ст.», що був представлений у залах НМЛ (березень–травень 2013 р.; куратор – Р. Косів), художники-реставратори музею комплексно відреставрували чотири великоформатні ікони «Страсті Христові». Нині триває реставрація ще одного твору.

² Плащаницю зшито з фрагментом ікони на полотні «Страшний суд» також з Волиці-Деревлянської (обидві – у НМЛ: І-3645/а і І-3645/б). Плащаниця репродукована [16].

³ Інкони в багатожуретних композиціях малярі виконували зображення спрощено, більш схематично. Проте стан збереження «Страстей Христових» з Вороблячина внаслідок достовірного проведення атрибуції.

⁴ До НМЛ ікона надійшла 1954 року з Музею «Бойківщина» (м. Самбір) без зазначення місця походження. Однак вгорі пам'ятки, на обрамленні, – вкладний текст, де написано, що вона створена «за приводом отця Григорія пресвітера Ясениці».

⁵ НМЛ І-3588, розмір 235 см × 115 см; НМЛ І-1498/1, розмір 211,5 см × 120,5 см; І-1498/2, розмір 211 см × 63 см; І-1498/3, розмір 204,5 см × 90,5 см; І-1498/4, розмір 208 см × 57 см. Обидві ікони привезені з експедиції 1913 року директора Музею І. Свенціцького. Про інші ікони з Кам'янки-Бузької, що зберігаються в НМЛ, див. дослідження О. Сидора [19] і Р. Зілінка [12].

⁶ У 1970–1980-х роках більшість ікон із церкви викрали. Дві ікони апостолів із цього Моління експонували 2014 року на виставці «Українське сакральне мистецтво XVI–XIX століть у “Софії Київській” (з приватних колекцій)». Невеликі ікони циклу неділь-п'ятидесятниць, а також ще дві із цього ярусу, які мають вигляд значно видовженого по горизонталі овалу, збереглися на своєму місці в конструкції іконостаса в храмі. Первісний вигляд іконостаса відомий за фотографіями 1920-х років дослідника Я. Константиновича, де, однак, немає окремих світлин празникових ікон та ікон страсного ярусу. Окремо подано ікону «Тайна вечеря» – центральну у страсному ярусі, яка також має риси почерку автора ікон апостолів з іконостаса та ікони «Страсті Христові» 1675 року. Відтак припускаємо, що ікони страсного ярусу в іконостасі були виконані саме цим майстром. Намісні ікони «Христос» і «Богородиця», датовані 1618 роком, і центральна ікона чину «Моління» (у церкві) у цьому іконостасі були виконані іншим автором [24, іл. 1–15].

⁷ У найновіших дослідженнях ікону «Св. Василія» з Кам'янки-Бузької гіпотетично віднесено до спадщини маляра Івана, автора ікони «Спас» (1629) з Кам'янки-Бузької [12, с. 252]. Однак, на нашу думку, вона пізнішого часу, можливо, пензля майстра «Страстей

Христових» 1675 року і, відповідно, «Апостолів» приблизно того самого часу виконання з іконостаса 1670-х років церкви Святого Миколая в Кам'янці-Бузькій. Церкву перебудували 1667 року, очевидно, після цього спорудили до неї новий іконостас, у якому залишилися окремі ікони з давнього ансамблю («Христос» і «Богородиця» 1618 р. в намісному ярусі (обидві втрачені) та центральна ікона «Спас на престолі з ангелами» із чину Моління). Можливо, первісно до цього ансамблю також належали дяконські врата з образами архистратига Михаїла і Мелхиседека (обидві ікони – у НМЛ) і дві ікони «Богородиця» та «Св. Іван Хреститель» першої половини XVII ст. з Молитовного ярусу іконостаса (НМЛ). На жаль, дослідження комплексу ікон кінця 1660-х – початку 1670-х років апостольського, празникового, страсного та пророчого ярусів цього іконостаса, що був одним із краєвих мистецьких ансамблів регіону, ускладнене і, зрештою, неможливе через утрату пам'яток.

⁸ Таке припущення зробив В. Александрович, який виявив архівні судові документи зі згадками про пов'язання Р. Могильницького з І. Рутковичем [1, с. 375], однак досліднику не була відома аналізована нами ікона «Страсті Христові».

⁹ У документі 1692 року Р. Могильницького згадано вже як покійного [1, с. 377–378].

¹⁰ У XVIII ст. іконостас перенесли до церкви в Новій Скваряві. Нині він зберігається в НМЛ.

¹¹ У Войнилові було три церкви: Святого Миколая, побудована 1602 року, та дочірні – Різдва Христового й Різдва Богородиці. Невідомо, з якої саме церкви походить аналізована ікона [7, арк. 2–3].

¹² У Книзі вступу НМЛ немає інформації, з яких Заболотців надійшла ікона. Давнє с. Заболотці із церквою Стрітення Господнього нині ввійшло в межі с. Нижанковичі Старосамбірського району Львівської області. Одноименне с. Заболотці із церквою Собору Пресвятої Богородиці існує також у Бродівському районі Львівської області.

¹³ Дослідниця А. Гронек пов'язала ікону з Кожухівців з монограмістом S. Z. – автором ікони «Страшний суд» із церкви в Богларці, що зберігається в Словацькій національній галереї в Братиславі [23, с. 207–208].

Джерела та література

1. Александрович В. Два документи до початків біографії Івана Рутковича / Володимир Александрович // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Секції мистецтвознавства. – Львів, 1994. – Т. 227. – С. 372–378.

2. Александрович В. Матвій Домарацький, маляр львівський і комарненський / Володимир Александрович // Пам'ятки України : історія та культура. – Київ, 2005. – Чис. 1. – С. 40–65.

3. Візитація Жовківського деканату 1792–1793 рр. – Державний архів у Перемишлі. Архів Греко-Католицької єпархії (ABGK), № 327, 126 арк.

4. Візитація Ярославського деканату 1777 р. – Державний архів у Перемишлі. Архів Греко-Католицької єпархії (ABGK), № 25, 126 арк.

РОКСОЛАНА КОСІВ. ІКОНИ НА ПОЛОТНІ «СТРАСТІ ХРИСТОВІ»...



Ікона «Страсті Христові». Друга половина XVII ст. із церкви с. Потелич Жовківського р-ну Львівської обл. Полотно, темпера

ІСТОРІЯ



▲ Ікона «Страсті Христові» (фрагмент).
1670-ті рр. Із церкви с. Волиця-Деревлянська
Буського р-ну Львівської обл. Полотно,
темпера



Могильницький Р. (?).
Ікона «Страсті Христові». 1675 р. Із церкви
м. Кам'янки-Бузької Львівської обл.
Полотно, темпера, олія

РОКСОЛАНА КОСІВ. ІКОНИ НА ПОЛОТНІ «СТРАСТІ ХРИСТОВІ»...



Домарацький М. Ікона «Страсті Христові». 1673 р.
Із церкви м. Кам'янки-Бузької Львівської обл. Полотно, темпера, олія



Ікона «Страсті Христові». Кінець XVII – перша третина XVIII ст. Із церкви с. Красів Миколаївського р-ну Львівської обл. Полотно, темпера

РОКСОЛАНА КОСІВ. ІКОНИ НА ПОЛОТНІ «СТРАСТІ ХРИСТОВІ»...

5. Вуйцик В. Церкви Кам'янки-Бузької / Володимир Вуйцик // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». – Львів : Інститут «Укрзахідпроектреставрація», 2004. – Чис. 14 : Володимир Вуйцик. Вибрані праці: до 70-річчя від дня народження. – С. 190–193.
6. Генеральна візитація Галицького деканату 1753 р. – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Відділ рукописів і стародруків, ркл. 18, 590 арк.
7. Генеральна візитація Львівської Галицької і Кам'янецької дієцезій 1726–1733 рр. – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Відділ рукописів та стародруків, ркл. 11, 514 арк.
8. Генеральна візитація Львівської єпархії 1760–1761 рр. – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Відділ рукописів і стародруків, ркл. 21, 780 арк.
9. Генеральна візитація Львівської єпархії 1761–1762 рр. – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Відділ рукописів і стародруків, ркл. 22, 633 арк.
10. Генеральна візитація Львівської єпархії 1762–1763 рр. – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Відділ рукописів і стародруків, ркл. 23, 530 арк.
11. Генеральна візитація Львівської єпархії 1763–1764 рр. – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Відділ рукописів і стародруків, ркл. 24, 976 арк.
12. Зілінко Р. Іван маляр – автор ікони Спаса 1629 р. з Кам'янки-Бузької: до питання про творчу спадщину художника / Роман Зілінко // Збереження й дослідження історико-культурної спадщини в музейних зібраннях: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності : доповіді та повідомлення Міжнар. наукової конф., Львів, 25–27 верес. 2013 р. / Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2013. – С. 246–253.
13. Зілінко Р. «Розп'яття з пристоячими» зі сценами «Страстей Господніх» із завершення Жовківського іконостаса (1697–1699) Івана Рутковича / Роман Зілінко // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2012. – № 9 (14). – С. 80–89.
14. Косів Р. Ікона «Страстей Христових» 1658 р. з церкви у Ясениці Замкової на Львівщині / Роксолана Косів // Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. Богословський збірник Львівської духовної академії : мат-ли III Міжнар. наукової конф., м. Львів, 24–25 листоп. 2011 р. – Львів, 2011. – № 29. – С. 124–132.
15. Косів Р. Ікона «Страсті Христові» 1673 р. з Кам'янки-Бузької на Львівщині авторства Матея Домарацького / Роксолана Косів // Пам'ятки України. – Київ, 2013. – № 8. – С. 10–15.
16. Косів Р. «Επιτάφιος τρεπός»: українські багатофігурні воздухи та плащаниці XVII–XVIII ст. у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Роксолана Косів // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії. – Львів, 2009. – С. 122–129.
17. Міляєва Л. Стінопис Потелича. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. / Людмила Міляєва. – Київ : Мистецтво, 1969. – 245 с.
18. Опис церков і парохій деканату Старосамбірського і Височанського в 1766–1793 рр. – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Відділ рукописів і стародруків, ркл. 496, 43 арк.
19. Сидор О. Ікони з Кам'янки-Бузької в колекції Національного музею у Львові / Олег Сидор // Галицька брама. – 1998. – № 8 (44). – С. 8.
20. Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кирилических книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу / Володимир Стасенко. – Київ : Друк, 2003. – 334 с.
21. Українське народне малярство XIII–XX століть. Світ очима народних митців : альбом / авт.-упоряд. : В. І. Свенціцька, В. П. Откович. – Київ : Мистецтво, 1991. – 302 с.
22. Grešlik V. Ikony 17 storočia na Východnom Slovensku / Vladislav Grešlik. – Prešov, 2002. – 99 s.
23. Gronek A. Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym Ukraińsko-Polskiego pogranicza / Agnieszka Gronek. – Kraków : Collegium Columbinum, 2007. – 426 s.
24. Konstantynowicz J.-B. Ikonostasy wieku XVII na zachodnio-ukraińskim terytorium etnograficznym w granicach dawnej Rzeczypospolitej Polskiej. T. 1. Część 2 : 1929 r. [Машинопис] / Jarosław Konstantynowicz ; Інститут дослідження бібліотечного мистецького ресурсу Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника. – Табл. XXII.
25. Nowacka J. Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach / Janina Nowacka // Polska sztuka ludowa. – Warszawa, 1962. – Nr 1. – S. 27–43.

SUMMARY

The multi-plot icons of the Passion painted on canvas gain greater popularity in Ukrainian temples of the late XVIIth century. It is confirmed with the descriptions of church interiors of the XVIIIth century. However not a large number of the icons themselves has been preserved until nowadays. Nine icons of the Passion painted on canvas in the XVIIth century from the collection of the Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv are analyzed in the article. Considering the conditions of the monuments preservation, attention is paid to the scenes identification and, in the case of fragmentarily preserved canvas, to the reconstruction of the original composition. Priority is given to iconography sources and finding of the other works of the same artists, and accordingly the determination of the time of monuments creation. It is ascertained that the majority of the preserved icons on the canvas of the Passion of the XVIIth century are similar to contemporary wall paintings in the interiors of wooden temples. That's why such icons have been an original alternative to wall painting. There are seven icons of such type from the collection of NML, dated to the late of the XVIIth century on the grounds of the stylistics and iconography. They are painted in light colours, with the use of dark graphic line which outlines the image; the scenes are separated with the painted frames with the inscriptions. The monument from the church in Yasenytsia-Zamkova in Starosambirshchyna dated to 1658 is one of the most ancient among them. Its shape is close to the square and contains 27 scenes of the Passion. The canvases of the other icons are lengthened horizontally that starts to prevail in Ukrainian Passion of the late XVIIth century. Two icons of the Passion, painted in 1670s by professional artists in the traditions of West-European painting represent the other style of icon painting. The works are executed in dark restrained colours, with tonal modelling, the inscriptions to the scenes are absent. The represented works will supplement the conception about the development of Ukrainian icon painting on the canvas of the XVIIth century, characterized by particular features, defining national artistic tradition of that time.

Keywords: icons on canvas *The Passion*, icon painting of the XVIIth century, the interior of the temple, iconography, stylistics, author manner of painting.

УДК 72.04(477–25)"1900/1910"

ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ АРХІТЕКТУРНИХ СПОРУД КИЄВА 1900–1910-х РОКІВ *

Тетяна Скібіцька

У статті проаналізовано причини виникнення та розвиток стильового розмаїття архітектурних споруд Києва останнього десятиліття XIX – початку XX ст. На прикладах творчості найвідоміших тогочасних київських архітекторів розглянуто різновиди прояву історичних стилів еkleктики й модерну в будівництві та оздобленні житлових і громадських будівель.

Ключові слова: історизм, еkleктика, неоромантизм, модерн, декоративізм, раціоналістичний модерн, класицистичний модерн, архітектура Києва кінця XIX – початку XX ст., декорування фасадів, рельєфні композиції та панно на фасадах, декор інтер'єру.

В статье проанализированы причины возникновения и развитие стиливого разнообразия архитектурных сооружений Киева последнего десятилетия XIX – начала XX в. На примерах творчества наиболее известных киевских архитекторов того времени рассмотрены разновидности проявления исторических стилей еkleктики и модерна в строительстве и отделке жилых и гражданских зданий.

Ключевые слова: историзм, еkleктика, неоромантизм, модерн, декоративизм, рационалистический модерн, классицистический модерн, архитектура Киева конца XIX – начала XX в., декорирование фасадов, рельефные композиции и панно на фасадах, декор интерьера.

The article analyses the origins and development of stylistic variety of Kyiv architectural structures through the last decade of the XIXth – early XXth centuries. By way of examples of the work of well-known Kyiv architects of that time, the authoress considers the varieties of manifestations of historical styles, Eclecticism and Art Nouveau in constructing and adorning the housing and public buildings.

Keywords: Historicism, Eclecticism, Neo-romanticism, Art Nouveau, Decorativism, rationalistic method, classicistic Art Nouveau, Kyiv architecture through the late XIXth – early XXth centuries, façade decoration, relief compositions and panels on façade, interior décor.

Передумовою сприйняття стильових новацій модерну стало кардинальне оновлення архітектурного середовища Києва протягом 1880–1890-х років і створення, внаслідок цього, міської «тканини» нового європейського зразка. Швидкі темпи пореформеного капіталістичного піднесення Києва в останній чверті XIX ст. обумовили гарячкову активізацію прибуткового домобудування, призвели до кардинальних змін його об'ємно-просторової структури. Практично повне оновлення рядової забудови було пов'язане зі структурними змінами в парцеляції ділянок, переходом до невеликих за площею садиб, об'єднаних за жорсткою периметральною системою зі щільним приляганням будівель. Таким чином, у результаті надзвичайно швидкої ре-

конструкції рядової забудови та утворення нових ансамблів інтер'єрного типу за період останньої чверті XIX ст., за висловом сучасників, виникло «ціле нове місто».

У стильовому плані архітектурний Київ останнього десятиріччя XIX ст. розвивався цілком у руслі формотворення історизму, виявляючи суттєве запізнення, порівняно з хронологією поширення модерну на європейських теренах. Завершальні десятиліття розвитку історизму кінця 1890-х – початку 1900-х років, які збіглися в Києві з раннім етапом модерну, у стильовому відношенні виявилися особливо суперечливими. У цей час значно посилюлися еkleктичні тенденції, які певною мірою проникали в різні стильові напрями і раніше. Власне, цей короткий період пізнього історизму і можна

* Цю та наступну статті було написано для розділу «Архітектурний декор України першої половини XX століття» п'ятого тому «Історії декоративного мистецтва України XX століття» (ІДМУ), який готували до друку співробітники відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України впродовж 2011–2015 років. Проте у зв'язку з довготривалим недофінансуванням Інституту, браком коштів для друку фундаментальних видань і пов'язаним із цим обмеженням обсягу зазначеного тому, цей розділ, на жаль, не ввійшов до нього. – З. Чегусова, відповідальний секретар п'ятого тому ІДМУ.

ІСТОРІЯ

назвати еклектикою у строгому розумінні цього терміна. Її характерні прояви – переобтяжений, «тортовий» фасадний декор з одночасним механічним використанням кількох неостилів – призводили до утворення одного усередненого «стилю». Виявляючи рідкісну адаптивність, еклектика початку ХХ ст. використовувала навіть окремі форми раннього модерну як одне з джерел запозичення. Цей, здебільшого неоренесансний, архітектурний фон став міцно «зцементованою» основою міських ансамблів, яка сприйняла архітектурний модерн як новий незворотний етап послідовного розвитку забудови міста.

Поряд з еклектичними тенденціями пізнього історизму в архітектурі міста окреслилася неоромантична течія, пов'язана із загальноєвропейським рухом «національного романтизму», яку можна умовно віднести до виявів протомодерну. У Києві вона була позначена здебільшого «інтернаціональним» характером, орієнтуючись на стилізацію зразків класичних стилів, і лише в окремих наслідуваннях неоруської традиції мала прояви «національного романтизму». Формуючись цілковито в руслі стильових запозичень, архітектурний неоромантизм дещо змінив характер стилізації, очистивши її від еклектичних включень і прямого цитування, спрямував до створення більшої образності, свободи використання і трактовки першоджерел. Ще далекі від новітніх стилізацій модерну, твори неоромантизму привносили в архітектурний сюжет певні риси героїзації та ностальгічного зачарування, а в низці випадків – свідомої іронії та інтелектуальної гри. У цьому відношенні можна провести паралель з ідейної платформою художнього об'єднання «Мир искусства», його пасеїзмом та пафосом краси.

Неоромантичні тенденції кінця 1890-х – початку 1900-х років виявилися в архітектурі Києва насамперед яскравими готизмами. Це пам'ятки, які стали знаковими для міста і своєрідно акцентували його містобудівний ландшафт: прибутковий будинок Д. Орлова, відомий під назвою «Замок Річарда» (Андріївський узвіз, 15; 1902–1904 рр., вторинно використаний проект петербурзького

архітектора Р. Марфельда, автор прив'язки та будівельник не встановлені), та прибутковий будинок Подгорського (вул. Ярославів Вал, 1; 1896–1898 рр., архітектор М. Добачевський). В останньому стилізований образ замку має більш світський характер, відзначається вільною трактовкою неоготичних форм, поєднаних з мотивами французького Ренесансу. Більша стильова «розкутість» виявлена тут в авторських скульптурних деталях – фігурах химер на консолях баштового еркера з людськими постатями, крилами кажанів та головами собак. Сильною неоготичною домінантою став у забудові міста також Миколаївський костел, зведений протягом 1899–1909 років, за премійованим конкурсним проектом студента Петербурзького інституту цивільних інженерів С. Воловського, під керівництвом архітектора В. Городецького (вул. Велика Васильківська, 75).

До групи київських будівель неоромантичної течії пізнього історизму належить Музей старожитностей та мистецтв (1897–1901 рр., архітектори П. Бойцов, В. Городецький, В. Ніколаєв, скульптор Е. Саля). Вирішений у стилі «неоґрек» з монументальним шестиколонним доричним портиком, він являє собою строгу неокласичну стилізацію. Саме на будівництві Музею старожитностей та мистецтв, з ініціативи В. Городецького, розпочалася діяльність у Києві італійських митців – братів Саля (Сала) [21, с. 524; 30]. За участю майстерні братів Саля виконані декоративно-оздоблювальні роботи для таких значних громадських будівель міста, як Миколаївський костел (1899–1909 рр., архітектор В. Городецький, за конкурсним проектом С. Воловського), Міський театр (1901 р., архітектор В. Шретер), Державний банк (1902–1905 рр., інженери О. Вербицький, О. Кобелев), Політехнічний інститут (1901 р., архітектор І. Кітнер). Монументальна пластика цих споруд виконана в руслі стилістики пізнього історизму, у манері, близькій до оповідного реалізму другої половини ХІХ ст., з використанням канонізованих образів, міфологічних та алегоричних фігур, модельованих здебільшого в техніці високих рельєфів та горельєфів. Характерною ознакою часу є

ТЕТЯНА СКІБІЦЬКА. ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ АРХІТЕКТУРНИХ СПОРУД КИЄВА...

використання майстернею для архітектурної пластики нового для Києва матеріалу – бетону. У доробку майстерні Саля також неомавританська караїмська кенаса (вул. Ярославів Вал, 7; 1900 р., архітектор В. Городецький), яка яскраво виявила ту нову образність, що почала з'являтися в інтернаціональних стилізаціях межі XIX–XX ст. Прагнення до створення загального враження від архітектури, насамперед як від мистецького твору, позначилося в унікальному прямого цитування першоджерел, створенні синтетичного образу будівлі. Виразна пластика кенаси, змодельована на цементному розчині, ніби суцільно вкриває її компактний базилікальний об'єм. Масивність вінцевої частини з важким карнизом, обтяженим рядом вертикальних «сталактитів», доповнена атиками, які посилюють силуетну виразність будівлі. У цій артистичній стилізації відчутне захоплення свободою відтворення та аранжування культурних зразків. В окремих конструктивних і декоративних деталях фасадів та інтер'єрів будівлі виявлена певна стильова деформація першоджерел. Це особливо помітно у складній багатомовності арабесок та геометричних килимових малюнках «суцвіть» в інтер'єрі, окремих мотивах оздоблення фасадів. Екзотика стилю мореск на зламі століть привернула увагу також інженера М. Яскевича. Оригінальні, забарвлені східною фантазійністю скульптурні деталі вводились ним в усталену схему декорування фасадів споруд рядової забудови. Рельєфні зображення цих химерних істот, а також неканонічних, схожих на дитячу іграшку, драконів у консолях кутового еркера використані М. Яскевичем і в прибутковому будинку Фурмана на вул. Рейтарській, 31 / 16 (1900) [3; 4].

Поширення неоруських стилізацій виявилось в київському архітектурному неоромантизмі дещо менше і було обумовлено функцією будівлі або ж уподобаннями замовника. Оригінальним прикладом цього напрямку, з огляду на пластичну виразність, є виконаний за проектом архітектора М. Артинова Лук'янівський народний будинок (вул. Дегтярівська, 5; 1900–1902 рр.). Пошук новітньої стилізації, з певною де-

формацією архаїчних форм допетровського російського зодчества, створює дещо «іграшково-ярмарковий» образ терема. Цей спосіб стилізації використаний Артиновим і в прибутковому будинку купців Снежків (вул. Пушкінська, 45 / 2; 1901 р.), де відхід від прямого цитування особливо виявлений у вишукано стилізованих рельєфах з мотивами московсько-ярославської архітектури XVI–XVII ст.

Вищезгадані приклади свідчать про формування на пізньому етапі історизму нового розуміння принципу інтерпретації історичних форм, про зародження стилізації нового типу – не як простого копіювання першоджерел, а як способу їх переосмислення задля відтворення образної цілісності того чи того стилю.

Перші приклади будівель у стилі модерн з'явилися в Києві в умовах спаду домобудівної активності початку 1900-х років. Невеликий часовий проміжок 1900–1906 років відразу ознаменувався появою яскравих, знакових об'єктів Нового стилю. «Ефектним, сильним, хоча не солідним і ні на чому не ґрунтованим струменем улився стиль модерн і одразу завоював собі в Києві симпатії», – відзначив відомий критик Г. Лукомський [19, с. 538]. На початковому етапі формування новий стильовий лексикон ішов через прямі запозичення західноєвропейських стильових зразків, насамперед, віденської сецесії, та варіював їх на вітчизняному ґрунті. Першими будівлями модерну в Києві стали павільйон панорами «Голгофа» на Володимирській гірці (1901 р., інженер В. Римський-Корсаков; споруда не збереглася) та цирк антрепренера П. Крутикова на вул. Архітектора Городецького, 5 (1903 р., архітектор Е. Брадтман; зруйнований 1941 р.).

Безперечним лідером київського архітектурного модерну був Е. Брадтман. Використана ним у цирку Крутикова тема крупної арки, розсіченої двома вертикалями, повторена і в особняку С. Аршавського на вул. Лютеранській, 23 (1907). Тут форма арки-щипця композиційно домінує, підкреслена акцентом крупного жіночого маскарона та широкого балкона. Пластично виразне наріжжя відкритого в забудові лівого

ІСТОРИЯ

торця з крупним рустуванням та невисоким металевим парапетом має ефектний вигин, нагадуючи високу хвилю (знакову стильову «лінію Орта», «лінію життя») або ж фактурно – величезну рептилію, яка сягає вікон другого поверху. Знакові теми раннього модерну використані архітектором у прибутковому будинку В. Гессельбейна на вул. Архітектора Городецького, 15 (1900-ті рр.)¹. Його відрізняє виразна пластика центральної та вінцевої частин з м'якими, «оплавленими» формами та принципово новий, без історичних запозичень, декор. Звична чіткість членувань фасаду деформована і водночас збагачена півциркульною аркою portalу та kwasoleвидною нішею над ним, декоративними фронтонами, що створюють характерний для раннього модерну хвилеподібний малюнок звершення. Усі ці прояви нової стилістики доповнені рельєфами геометричного малюнка (стилізовані семисвіччя квіткових букетів з диском, типові потрійні тяги, кулясті елементи в наличниках тощо), рослинними композиціями в міжповерховому фризі та фільонках, фантазійними маскаронами. Особливу увагу на фасаді привертає невеликий горельєфний жіночий маскарон над аркою portalу з яскраво виявленими портретними рисами.

Найвеличнішою пам'яткою київського архітектурного модерну традиційно вважається прибутковий будинок архітектора В. Городецького, відомий під назвою «Будинок з химерами» (вул. Банкова, 10; 1901–1903 рр.). Він став проривом до нової архітектурно-пластичної образності насамперед завдяки нетрадиційному вибору форм та способів декорування [13; 28]. В образі, створеному В. Городецьким, поєднані теми будинку-фортеці, що височіє над панорамою Хрещатика, та розкішного особняка, відкритого парадними сходами до вулиці. Основні теми і сюжети екстер'єру та інтер'єру відобразили екзотичні мисливські враження архітектора, які надзвичайно розширили іконографічну палітру архітектурного декору. У скульптурному бестіарії дому представлені слони і носороги, пантера і орел, риби та ящірки, осідлані русалками дельфіни, крокодили, жаби та пітони, а в інтер'єрах – безліч ліп-

лених мисливських трофеїв, тематичних та орнаментальних стінових розписів тощо. Образотворча основа біо- та зооморфного декору виявила очевидний вплив ірраціоналізму раннього модерну з його тяжінням до осмислення краси природних форм. Насиченість фасадів скульптурним декором, виконаним на основі нового тоді матеріалу – цементу – скульптором Еліо Саля, надала споруді надзвичайної пластичності. Фігури наяд з рибальськими сітями на дельфінах, що акцентують кути над рівнем карнизу, голови оленів у частині антаблемента та ряди жаб в атиках утворюють оригінальне вінчання будинку. Самостійним художнім твором з автографом Е. Саля є кругла скульптура «Двобій орла з пантерою», включена в загальну композицію дому в частині балюстради з вул. Банкової. Монументально-декоративна пластика, у цілому виконана в реалістично-експресивній манері, виразно контрастує з глухими площинами стін і чіткими формами кубічного об'єму та архітектурних деталей.

Вражаюче оригінальний, підкреслено атрактивний «Будинок з химерами» є прикладом перехідної стилістики. Витвором модернізованої еклектики справедливо назвав його дослідник архітектури вітчизняного модерну В. Чепелик [31]. Застосування вільно трактованого ордера як активного елементу формотворення в нижньому ярусі головного фасаду, масивних класицистичних наличників вікон і portalу, надзвичайна еклектичність всіх інтер'єрів дому – усе це ознаки стильової двоїстості, засвоєння ознак модерну на початковому рівні. Загальне вирішення інтер'єрів будинку демонструє один з основних принципів естетики еклектизму – ототожнення красивого і багато оздобленого. Риси модерну виявлені тут у центричності самої планово-просторової структури дому з функціонально обумовленим гнучким плануванням приміщень і почасти – у зооморфній іконографії окремих декоративних елементів в інтер'єрах: спіралеподібному скульптурному світильнику-торшері парадних сходів у вигляді перевитих хвостами величезних рибин, зооморфній балюстраді сходів, ліпленні склепіння вестибюлю із зображеннями

ТЕТЯНА СКІБІЦЬКА. ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ АРХІТЕКТУРНИХ СПОРУД КИЄВА...

химерно переплетених спрутів, живописних фільонках з рибами і птахами під ліпним плафоном їдальні тощо. В оформленні приміщень брали участь численні вітчизняні та зарубіжні фірми [20, с. 118–119], серед яких окремо слід назвати відомий київський завод Й. Андржейовського з виготовлення декоративної кераміки для фасадів та інтер'єрів будівель, що виконав для будинку декілька кахельних печей за ескізами скульптора Е. Куликовської [32].

Авторський підхід архітектора О. Вербицького до осмислення форм і прийомів європейського модерну був відпрацьований ним як у будівлях транспортної сфери (Товарна контора Київської станції Південно-Західної залізниці на вул. Івана Федорова, 32; 1901–1902 рр.), так і в низці проектів міського багатоквартирного житла. Відкриті стінові площини фасадів Товарної контори лаконічно декоровані широкою рельєфною фризовою смугою з поширеним у творах раннього модерну килимовим малюнком з каштанових листків. У декорі використано також інші лексиконні мотиви стилю – потрійні тяги з диском, вишукану модерністську каліграфіку на фронтонах.

Показовим у відношенні засвоєння стилістики модерну є зведений за проектом О. Вербицького прибутковий будинок В. Демченка (вул. Заньковецької, 7; 1904 р.) [5; 6]. Традиційно рівномірне членування віконних прорізів фасаду збагачують форми принципово позастильового декору (плоскорельєфний фриз у третьому поверсі, численні варіації потрійних тяг). Лаконічна пластика фасаду, своєрідна графічність деталей, у поєднанні з раціоналізмом конструктивного вирішення, доповнені характерним рядом незвично крупних жіночих маскаронів у простінках вікон шостого поверху, імовірно, виконаних за малюнками архітектора. Очевидно, саме вони спонукали Г. Лукомського до критичного випадку на адресу новонародженого модерну, де він згадує «страшні маскарони саженої величини, незграбні гірлянди і скульптури» [19, с. 537]. Існування єдиного європейського стильового поля інтернаціонального модерну обумовлює окремі ремінісценції та прямі запозичення, які можна віднайти в

багатьох київських будівлях на початковому етапі адаптації стилю 1900-х років.

Пошуки нових засобів виразності в напрямі подолання еклектичної традиції та освоєння нової стилістики відзначили проектну діяльність техніка-будівничого М. Клуга. Так, прибутковий будинок М. Харичкова (вул. Олеся Гончара, 50 / 1; 1906 р.) ілюструє формотворення перехідного етапу: еклектичне багатослів'я модельованого із цегли фасадного декору створює ефект пластичного напруження. Подібний «цегляний модерн», що поширився в масовій забудові міста з 1900-х років, був характерним стильовим симбіозом, недорогим, технічно простим та ефектним способом декорування житлових та цивільних споруд [33]. Окрім М. Клуга, він представлений у київській забудові роботами А. Трахтенберга, М. Яскевича, К. Шурупова. Іноді в такі фасади включали фігуративні рельєфні вставки, тонка вишуканість яких ще більше підкреслювала характерну «рублену» пластику, окремі спрощені історичні деталі. Прикладом перехідної стилістики першої половини 1900-х років є також прибутковий будинок Жилинського (вул. Шота Руставелі, 9; 1902–1903 рр.), близький до творчої манери М. Клуга. Цей еклектичний за своєю суттю об'єкт характерний тим, що декоративний ряд модерну використаний у ньому як один зі стилів запозичення. Окремі трафаретні мотиви нового позастильового лексикону (потрійні вертикальні тяги з колом у декоруванні лопаток і малюнка балконних решіток, оплавлені гнучкі лінії ліпної орнаменталії) включені у площинний «килимовий» еклектичний декор. Оригінальною деталлю будівлі, цілковито в дусі модерну, є рельєфне вертикальне панно із зображеннями переплетених сомів та квіток латаття на тонких вигнутих стеблах.

Виразні архітектурні рішення у формах початкового (інтернаціонального) варіанта стилю представлені подальшими роботами М. Клуга (прибуткові будинки на вул. Бульварно-Кудрявській, 19 (1909); вул. Назарівській, 17 (1907)) та цивільного інженера Ф. Олтаржевського (прибуткові будинки на вул. Володимирській, 92 / 39 (1908); вул. Алли Тарасової, 4 (1909); вул. Люте-

ІСТОРИЯ

ранській, 32 (1909)). Відкритість загальноєвропейського культурного простору зумовила поширення в київському будівництві 1900-х – початку 1910-х років численних запозичень, прямого цитування форм і прийомів, декоративних деталей європейських об'єктів та мотивів альбомно-журнальної стильової атрибутики. Це насамперед жіночі маскарони, оповиті стилізованим змієподібним волоссям і пересічені колом потрійні тяги, площинний суцільний малюнок з листків у рельєфах фризів, хвилеподібний, «оплавлений» лінійний орнамент. Така вторинність у використанні усталеної стильової лексики пояснюється розбіжностями в періодах становлення і розвитку європейського та вітчизняного модерну: якщо 1900-ті роки на теренах Центральної та Східної України і, зокрема, Києва були лише початком поширення Нового стилю, то в Західній Європі вони стали часом його повнокровного розквіту.

Більшість київських будівель стилю модерн у частині скульптурного оздоблення не атрибутовані. До поодиноких прикладів атрибутованої авторської пластики належить декорування ряду громадських будівель (Бессарабський ринок, Педагогічний музей, павільйон іподрому) та окремих житлових. Серед останніх – згаданий прибутковий будинок В. Городецького на вул. Банковій, 10, також прибуткові будинки на вул. Костельній, 7, вул. Хрещатик, 15, у Музейному провулку, 4, особняки на вул. Олесея Гончара, 33, вул. Пилипа Орлика, 1 / 15, 3, вул. Липській, 16.

Рідкісним нині прикладом стильової єдності екстер'єру та інтер'єру в стилі модерн є особняк П. Качковського (вул. Олесея Гончара, 33; 1907 р., архітектор І. Ледоховський, скульптор Ф. Соколов). У деталях фасаду, що презентує напрям флорального (раннього декоративного, інтернаціонального) модерну, переважають органічні мотиви світу живої природи, доповнені образами міфічних створінь. У загальному смисловому наповненні образотворчого декору прочитується містичний ірраціоналізм готичної традиції, введення теми захисту домашнього вогнища (скульптури сирен у фронтоні та лева на куті тераси).

У реалістичній манері модельовані рельєфи водяних лілей, з м'ясистих стебел яких ніби звиті балюстради вікон другого поверху, квіткові плоскорельєфні панно із зображенням каштанових гілок. Відтворення органічних структур в особняку Качковського виявило численні запозичення з практики європейського архітектурного модерну. Так, оформлення дворового проїзду з однією колонкою у вигляді оголеної кістки та малюнок ажурних ґрат є парфразом входу відомого паризького *Castel Berange* архітектора Г. Гімара. Композиційне ядро дому – центральні гвинтові сходи з об'ємною балюстрадою, пластичний рух якої, завершений нижнім торшером, варіює знакову лінію стилю. Ця текучість і свобода планово-просторової структури є загалом характерною ознакою організації архітектурної форми доби модерну [15]. Автентичні стильові елементи в інтер'єрі особняка Качковського: торшер у вигляді трьох тонких покручених стовбурів, художній метал балюстради бічних сходів, камін кабінету тощо.

На відміну від попереднього, у створенні ансамблю інтер'єрів прибуткового будинку Л. Родзянка (вул. Ярославів Вал, 14-а; 1910–1911 рр., технік-будівничий М. Круг) використаний багатостильовий принцип. Полістилізм досить поширений в ансамблях інтер'єрів багатьох елітних київських жител 1900–1910-х років (особняки на вул. Пилипа Орлика, 1 / 15 та вул. Липській, 16). Започаткована ще в добу історизму, традиція декорування окремих кімнат «у стилях», відповідно до функції кожного приміщення, давала можливість урізноманітнення житлового середовища. Так, у квартирі Родзянка (другий поверх) лише декілька зал вирішені в загальній тональності модерну. Це насамперед два парадних салони з домінуючим використанням у них темних дерев'яних панелей в обшивці стін та елементах плафонів. У центральному полі плафона «Мисливської» зали (названа умовно, відповідно до тематики декору) використано хрестоподібний, модельований тонкими дерев'яними панелями малюнок з оригінальними стилізованими елементами флорального характеру у фрагментах,

ТЕТЯНА СКІБІЦЬКА. ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ АРХІТЕКТУРНИХ СПОРУД КИЄВА...

що імітують балки перекриття. Периметр плафона доповнений рядом виконаних у реалістичній манері живописних панно зі сценами полювання, що зображують елегантних вершників та вершниць на фоні пейзажу. Другий салон має подібний плафон, основу якого складає прямокутний малюнок з темних дерев'яних панелей, що імітують балки перекриття з мотивами кіл у місцях перетину, тлом для яких слугує контрастний світлий живопис із фігурами путті та квітів.

На головному фасаді дому Родзянка новації виявлені в потужному наростанні мас високих еркерів, що посилюють динаміку фронту забудови, перерозподілі пластичних акцентів, введенні крупних фігурних віконних прорізів та крупномасштабних деталей декору, що ускладнюють загальну ритміку. Його вертикалізм підкреслений рухом поданих в ефектному ракурсі двох центральних каріатид обабіч парадного входу. Тонкі високі дівочі постаті з тугими хвилями довгого волосся спрямовують погляд до розгорнутих вище фантазійних скульптурних композицій. Жіночий образ є домінуючим у пластиці фасаду будинку Родзянка і представляє характерний для модерну тип *femme fatale* – загадкової незнайомки з витонченими і досить сучасними рисами обличчя. Він розвинений не лише у фігурах каріатид, але й у маскаронах другого і шостого поверхів, багатофігурному фризі над вікнами п'ятого поверху з жіночими фігурами в шарфах-палантинах, які об'єднані стилізованими вертикальними квітками. Ця композиція майже точно повторює рельєфний фриз прибуткового будинку Г. Шлейфера (вул. Інститутська, 13 / 4; 1909–1910 рр., інженер Г. Шлейфер).

Напрямок флорального модерну був досить популярним у Києві, виявивши свою життєздатність і на початку 1910-х років, коли його форми вже набули певного присмаку манерної солодкуватості. До групи споруд флорального модерну належить прибутковий будинок Гусєва (вул. Пушкінська, 41; 1908–1910 рр., автор не встановлений). Його головний фасад ніби затканий дрібним мереживом плоских рослинних рельєфів зі сплетеного гілля над балконом

та фронтом лівого флангу, у фільонках та фризи третього поверху, що «перетікає» в міжвіконні простінки. Флоральні мотиви використано також в інтер'єрах будівлі: звивистий площинний рельєф однієї з кімнат стилізує дерево яблуні, яка своєю кроною та плодами тягнеться по стінах і сягає стелі [24, с. 38]. Цю саму лінію формотворення представляють, зокрема, особняки Грабаря (вул. Мельникова, 8; 1910–1911 рр., інженер В. Безсмертний) та Козаровського (вул. Багговутівська, 14; 1910 р., автор не встановлений), прибутковий будинок С. Чоколової (вул. Велика Житомирська, 32; 1911–1912 рр., архітектор І. Ледоховський (?)). В останньому багате скульптурне декорування фасаду, очевидно, виконане за авторськими ескізами, складається з площинної рослинної орнаментики конструктивних частин, фігурних горельєфних композицій та сюжетних багатофігурних композицій. У пластиці еркера подано символи стихій. Відкриті корені каштана та стовбур дерева з листям, яке ніби проросло з основи еркера, оповиті вигнутими, на зразок живих волют, двома міцними зміїними тілами. Символом людського плану буття є розміщений у підвіконні другого поверху горельєф із зображенням хлопчика на гусаку. Верхня частина еркера на рівні балкона декорована двома горельєфними фігурами на повний зріст сирен з розгорнутими крилами. Жіноче начало, яким пронизана вся іконографія декоративної пластики будинку Чоколової, підкреслене й у скульптурній групі на бічній площині вхідного ризаліту (збереглася частково внаслідок надбудови четвертого поверху), де, ймовірно, зображене ритуальне дійство. Теми фасадної пластики продовжені та розширені в оздобленні інтер'єрів (фризи та плафони), де, поряд з мотивами рослинного і тваринного світу, використані багатофігурні фризові композиції із зображенням вакхічних процесій та сцен полювання.

Оригінально поєднані форми декоративного та класицистичного модерну, своєрідно забарвлені незвичним для архітектури міста експресіонізмом монументальної пластики, виконаної скульптором Ф. Соколовим, виявилися в розробці фасаду

ІСТОРИЯ

прибуткового будинку А. Червінського на вул. Костельній, 7 (1913). На відміну від більшості будівель модерну, іконографія декору яких базується переважно на варіюванні теми жіночого образу, тут авторами і замовником була обрана інша тема. Експресивне напруження та екзальтована динаміка скульптурних форм втілена в чоловічих образах. Високе фризове поле центральної частини фасаду з горищними вікнами декороване парами горельєфних фігур оголених хлопчиків-атлантів у динамічних ракурсах граничного напруження, у яких обіграна класична тема путті. Виразним композиційним вузлом фасаду є горельєфна композиція з трьох кремезних фігур атлантів на повний зріст зі щитом, що є алюзією на відомий сюжет «Трьох грацій».

Окремо слід виділити єдине в сучасній забудові міста авторське фігуративне майолікове панно житлового будинку на вул. Лютеранській, 15 (1908 р., виконане за малюнками автора проекту – архітектора О. Вербицького та художника А. Козлова в Абрамцевській керамічній майстерні). Розміщена в полі високого щипця поліхромна композиція представляє характерний для пасеїстичних устремлінь часу сюжет – неокласичну сцену з Паном, який грає на сопілці, та двома дріадами під кронами дерев. Світлі синьо-білі кольори пейзажу, з насиченими акцентами зеленого та охристого, підтримані синьо-зеленою глазурованою плиткою в підвіконних площинах та фризі зі стрічкою геометризovanого рослинного орнаменту. Фактурний і кольоровий контраст складають сірий штучний камінь з колотою поверхнею в цоколі, світлі тиньковані площини стін та кольорова глазурована плитка декоративних деталей [31].

Програмним твором київського архітектурного модерну зрілого етапу є Бессарабський критий ринок (1908–1912 рр., архітектор Г. Гай, інженер М. Бобрусів), який засвідчив розвиток стилю в напрямі художнього осмислення конструктивної форми, нових можливостей будівельних матеріалів. На відміну від раціоналістичного вирішення фасадів та інтер'єру будівлі, декоративна скульптура і художній метал побутового та анімалістичного жанру в деталях

фасадів відрізняються реалістичною, а почасти і натуралістичною манерою виконання. Їх автори – О. Теремець і Т. Руденко, тодішні учні скульптурної майстерні Ф. Бавленського в Київському художньому училищі. У парних горельєфах головного фасаду «Молочниця» (скульптор Т. Руденко) і «Селянин з волами» (скульптор О. Теремець) втілені характерні типи українських селян. Художню самодостатність мають також окремі декоративні композиції, як зокрема, «Гуси в леті» О. Теремця та «Риби у сітях». Вдалим є введення в декорування фасадів модельованої із цегли геометричної орнаменталізації та полив'яної кераміки, що настановує на асоціації з вишитими народними рушниками.

Наростання раціоналістичних рис у стилевій палітрі модерну початку 1910-х років виявилось в композиціях фасадів рядової забудови певним спрощенням, геометризцією малюнка конструктивних і почасти декоративних деталей. Прикладом цього є творчість архітектора Е. Брадтмана, який включив до свого лексикону також поширені неокласичні новації, що на рівні декору знайшли органічне поєднання з раціоналізмом пізнього модерну, зокрема: прибуткові будинки Л. Гінзбурга (бульв. Тараса Шевченка, 5; 1909–1910 рр.) [1], Т. Крамської (вул. Велика Васильківська, 46; 1911–1912 рр.) та власний особняк архітектора (вул. Герцена, 6; 1914 р.). Для головного фасаду розвинутого у двір семиповерхового об'єму на бульв. Тараса Шевченка, 5 архітектор використав традиційну симетричну триосьову композицію, сформовану незначним заглибленням вертикалей бічних балконних вікон, центральним еркером і плавними дугами трьох півциркульних фронтонів². Раціоналізм тектонічної основи поєднаний з виразними стилевими формами модерну в частині скульптурного декору. Очевидним авторським елементом є вишукані за малюнком рельєфи двох жіночих фігур на повний зріст, що утворюють композиційний вузол обрамлення вікна-люнету, яке виступає десюдепортом парадного входу. Своєрідна алюзія каріатид – напівоголені стрункі жіночі постаті з граційно піднятими руками, повторюючи вигин

ТЕТЯНА СКІБІЦЬКА. ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ АРХІТЕКТУРНИХ СПОРУД КИЄВА...

круглого вікна, складають оригінальну аверсно-реверсну композицію. Над нею, обабіч центрального балконного вікна, у вигляді флагштоків розміщені рельєфи павичевих пір'їн. Декоративний ряд ліпного декору та елементів художнього металу будинку Гінзбурга має подвійну стильову орієнтацію, включаючи і суто неокласичні мотиви (обрамлені гірляндами картуші, пальмети тощо). Первісно центральний фронтон будинку містив композицію з двох алегоричних чоловічих фігур.

Подібними за стилістикою до згаданих вище є елементи декорування житлового будинку Я. Белаківського на вул. Саксаганського, 99 (1911–1912), де вирізняються барельєфні напівоголені фігури каріатид на повний зріст, розташовані в дзеркальній симетрії одна до одної обабіч балконних вікон центрального еркера.

На межі 1900–1910-х років, поряд із творами флорального напрямку модерну, у забудові міста намітилося одночасне наростання раціоналістичних і ретроспективних тенденцій. Яскравими представниками раціоналістичного модерну в архітектурі міста були інженер Й. Зекцер, архітектори Д. Торів, Ф. Троупянський та А. Мінкус.

Авторський тандем Й. Зекцера і Д. Торова початку 1910-х років вирізнявся насамперед складними планувальними композиціями багатоквартирних житлових прибуткових споруд з розвиненою системою дворів. Саме так запроектований Зекцером прибутковий будинок К. Баксанта (вул. Пушкінська, 21; 1909–1910 рр.) та Б. Мороза (вул. Володимирська, 61 / 11; 1910 р., спільно з Д. Торівим). Перший з них засвідчує посилення стильової виразності завдяки рафінованому відбору засобів, подальше очищення архітектурної мови від історичних стилізацій. Раціоналістична в основі, структура головного фасаду ґрунтується тут на контрасті форм великих стінових площин, вона збагачена м'якою пластикою крупних конструктивних деталей та прекрасно модельованими декоративними деталями раннього модерну, поєднанням різних за фактурою та кольором матеріалів – натурального колотого граніту в цоколі, полив'яних кобальтових

керамічних плиток у вставках, орнаментальних рельєфів. Рівновага площини і деталі та самостійна виразність, самодостатність конструктивної площини як такої свідчить про зрілість у розумінні стилю. Подібне вирішення багатоквартирного житла способом блокування секцій має прибутковий будинок Б. Мороза (вул. Володимирська, 61 / 11; 1910–1912 рр., спільно з Д. Торівим). Складність розташування в забудові масивного семиповерхового наріжного об'єму та безпосередня близькість до головного університетського корпусу в комплексі класицистичних споруд так званого академічного кварталу вимагала особливого контекстного підходу. В осмислених через естетику раціонального модерну строго-лаконічних формах будівлі виразно «завзвучали» високі бездекоративні площини стін та еркерів, вузькі ніші лоджій. Рівноправність площини і деталі, як одна з принципових характеристик формотворення архітектурного модерну, виявилися тут у самодостатності невеликих, підпорядкованих загальному ритму членувань великоформатних рельєфних вставок та фриза. Інтер'єр парадного вестибюлю та сходів у частині дорогих квартир на вул. Льва Толстого виконаний з палацовим розмахом. Різноманітність та багатство його ансамблю створюють мармурові сходи, декоративна скульптура, оригінальні світильники та решітки сходів, різьблені дерев'яні двері, ліплення стін та стель. Доробку Й. Зекцера і Д. Торова належить також прибутковий будинок І. Закса (вул. Хрещатик, 6; 1911–1912 рр.). Великий Т-подібний за планом семиповерховий односекційний будинок дав поштовх незворотнім змінам до нового, європейського масштабу забудови центральної київської магістралі. Зведені в наступні роки два сусідні банки на Хрещатику, 8 і 10 масштабно і стилістично підтримали заданий містобудівний камертон початкового кварталу вулиці. Прибутковий будинок Закса, перейменований після реконструкції 1927–1928 років на «Будинок трестів», являв собою розвинений тип прибуткової поліфункціональної нерухомості. Сильне, чисте звучання раціонального модерну, виявлене строгою тектонікою

ІСТОРИЯ

площин симетрично організованого фасаду з рівномірним ритмом різновеликих вікон, сюжетно доповнене, «одухотворене» фігуративною пластикою. У центральному з трьох щипців розміщена вільна копія відомого твору бельгійського скульптора і живописця натуралістичного спрямування К. Менье «Тріумф праці» – рідкісний для Києва сюжет, яким у репрезентативне буржуазне докільля міського центру була введена тема праці. Водночас в орнаментальних вставках фільонки, фризових смуг, лопаток, декоруванні балконів використана вишукана неокласична лексика з пальмет, гірлянд, фігур грифонів.

Декоративна пластика будівель раціоналістичного модерну відрізнялася полістилізмом, використовуючи як теми декоративного, ретроспективного модерну, так і наближені до власної естетики мотиви цегляного декору й геометризовані орнаментальні рельєфи. Досить рідкісними для цього стильового напрямку є багатофігурні скульптурні панно, що використовують здебільшого новітні сюжети. Окрім «Будинку трестів» на вул. Хрещатик, 6, прикладом введення в декорування сюжету позаісторичної тематики є прибутковий будинок Л. Кеніна (вул. Сакаганського, 26/26; 1911 р., автор проекту та скульптор не встановлені). Це – двосекційна семиповерхова споруда, обидва фасади якої мають підкреслені вертикальні членування, утворені різновеликими еркерами та кутовим вузьким баштоподібним еркером. Декоративні фронти фасаду оздоблені скульптурними панно на теми алегорії землеробства. На головному фасаді композиція вирішена у формі триптиха: у бічних частинах розміщені фігури сівача та косаря на повний зріст, у центральному полі зображена сцена з мандрівниками, які прямують до обсаджених деревами міських мурів. У центрі композиції – дівчина в профільному ракурсі, яка вказує на місто молодому чоловікові з посохом та схиленому на його плече старцю. Дещо еклектичний, модельований у цеглі та ліплений накладний декор стін представляє геометричні та рослинні рельєфні вставки (квіткові букети, надвіконні щити, тяги, жіночі маскарони, монограма власника тощо).

Поширення набули також поліхромні орнаментальні майолікові панно (вул. Олеса Гончара, 74), монохромні фризи (вул. Бульварно-Кудрявська, 19; вул. Спаська, 6; вул. Студентська, 3) та окремі фігуративні вставки з глазурованої кераміки (бульв. Тараса Шевченка, 23; вул. Тургенєвська, 81).

Серед пам'яток, що належать до напряму народно-стильової архітектури, тобто «українського модерну», у цілому аскетичних щодо використання декоративних елементів опорядження, слід виділити Міське училище ім. С. Ф. Грушевського (вул. Антоновича, 164; 1908–1911 рр., архітектори В. Кричевський, Е. Брадтман). Оригінальний фриз між другим і третім поверхами трьох відкритих у забудові фасадів училища утворюють викладені поліхромною керамікою зелено-помаранчево-білих кольорів трикутні фільонки – своєрідні архітектурні метафори, що асоціативно нагадують квіткові суцвіття.

Осмислення модерну в ретроспективному контексті призвело до наростання різного роду стилізацій і включення їх до загального руху стилеутворення. Поворот до ретроспективізму на межі 1900–1910-х років відзначив розвиток як вітчизняного, так і європейського модерну та за своїм ідейно-смісловим наповненням поєднувався з початковими національно-романтичними пошуками протомодерну 1890-х років. Однак тут слід розрізнити два протилежні явища – власне архітектурний ретроспективізм як багаторівневе відтворення образної цілісності історичного стилю в поєднанні планово-просторових структур та художньо-декоративних елементів і раціоналістичний модерн, який використовує стильові деталі «для чисто второстепенных, декоративных целей как средство фактурного и пластического обогащения стены» [16, с. 121]. У більшості прикладів київських будівель ідеться саме про останній, раціоналістичний (або конструктивістський) модерн із включенням ремінісценцій історичних стилів на рівні декору.

Романо-готичні стилізації представлені в декоративній пластичній прибуткових будинків на вул. Гоголівській, 23 (1909 р., інженер В. Безсмертний), вул. Великій

ТЕТЯНА СКІБІЦЬКА. ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ АРХІТЕКТУРНИХ СПОРУД КИЄВА...

Житомирській, 8-а (1912 р., інженер М. Бобрусов), вул. Костельній, 9 (1912–1913 рр., технік-будівничий А. Трахтенберг). Особливе місце в ретроспективному напрямі київського модерну займає особняк М. Ковалевського (вул. Пилипа Орлика, 1/15; 1912 р., архітектор П. Альошин, скульптори Л. Дитріх, В. Козлов) [10, с. 198–211; 11]. Можливості стилізації, пропущеної через естетику модерну, виявилися в одухотвореному втіленні тем і образів доби раннього середньовіччя, у віднайденні співзвучного новітньому часу архітектурно-пластичного еквівалента – образу феодального замку. Монументальна пластика органічно вписана в «тіло» фасадних стін. Одним з поширених мотивів декоративних рельєфів є стилізовані під архаїку різноманітні фризи з мотивом «вісімки» та вплетеними в неї зображеннями голубки і зооморфних елементів. Це також химерні маскарони та «шишки» в кронштейнах карниза, вишукана орнаментация капітелей і архівольтів. Особливою деталлю особняка є маскарон-автошарж архітектора у вигляді kota в імпорті вікна-біфорія на фасаді по вул. Шовковичній. Ансамбль інтер'єрів розроблений за ескізами П. Альошина і відповідає принципу «розумного вибору» стилю відповідно до функції приміщення. У спільних з екстер'єром неороманських формах виконані лише парадні сходи, вестибюль та кабінет з восьмигранним склепінням, окрасою якого є авторський майоліковий камін. Особливою розкішшю та витонченістю відзначається біла дзеркальна зала з хорами, декорована у формах неокласицизму.

Класифікаційно до ретроспективізму 1910-х років належить так званий північний модерн, досить рідкісний у забудові Києва. Його верхня хронологічна межа – 1910-ті роки – припадає на поширення «північного модерну» в петербурзькій архітектурній школі [14], яка мала суттєвий вплив на архітектуру Києва. Лідер петербурзького «північного модерну», швед за походженням, Ф. Лідваль збагатив звучання цього напрямку включенням класицистичних та неоренесансних форм. За проектом Ф. Лідваля в Києві зведений один з перших взірців цього стильового напрямку – київське відділення Російського банку для зовнішньої торгівлі

(вул. Хрещатик, 32; 1911–1913 рр.). Цей єдиний твір Ф. Лідваля в Києві, вирізняючись на фоні місцевого будівництва особливою монументальністю, рівновагою мас, лаконічною пластикою та використанням фактурного багатства природних матеріалів, викликав численні схвальні характеристики тогочасної критики. Поширений у Києві наприкінці XIX ст. неоренесанс у трактуванні Ф. Лідваля зазвучав потужно і максимально наближено до першоджерел, будучи водночас, «попри всі свої ренесансні пропорції, мабуть, не позбавлений якогось модерн-берлінського присмаку» [19, с. 539]. Імітація у формах головного фасаду образу ренесансного палаццо виконана напрочуд артистично, вивірена в пропорціях та стилістично точна. Поділ на цоколю, основну та вінцеву частини забезпечує композиційну єдність і лаконізм фасадної площини, у якій, завдяки своїй виразній скульптурності, вирізняється центральне поле. На рустованому тлі в міжвіконних простінках другого-третього поверхів розміщені вертикальні плоско-рельєфні орнаментальні смуги, завершені на рівні четвертого окремими композиціями з парних груп хлопчиків, які спираються на вази (скульптор В. Кузнецов). Пластичний і фактурний контраст гранітного облицювання, рустування і рельєфів доповнений у першому поверсі та в частині антаблемента контрастом барельєфних деталей та гладкої площини мурування. У загальному образно-смысловому контексті архітектурної пластики банку подані символи торгівлі та мореплавства (фігури декоративного фронтона), образи римських комерсантів у маскаронах першого поверху. Вони відрізняються особливо вражаючим наближенням до реалістичного стилю римського портрета, рідкісним у таких абстрактно-узагальнених фігурних елементах, як маскарони. Тенденція до сприйняття форм «північного модерну» в Києві була досить слабкою і виявилася лише в поодиноких будівлях. Серед існуючих нині слід виділити прибутковий будинок І. Слінка (вул. Велика Васильківська, 14; 1910–1912 рр., архітектор П. Сватковський) [22]. Монументально трактовані форми «північного модерну» із сильним раціоналістичним компонентом відносять

ІСТОРІЯ

проект П. Сватковського до характерних зразків петербурзької архітектурної школи. Виразність великих стінових площин фасаду доповнена лаконічним декоруванням у вигляді орнаменталізації балконних балюстрад та двома реалістично трактованими маскаронами над порталами головних входів (сучасники вважали їх портретами подружжя домовласників) [18].

Домінуючим напрямом стилеутворення в рамках ретроспективного модерну 1910-х років у Києві став неокласицизм, виявивши себе як у поєднанні з раціоналістичним модерном, так і як самостійне стильове явище. У першому випадку неокласичні деталі використовувались на рівні декору, виявляючи органічну цілісність із лаконічними формами конструктивних елементів та відкритих стінових площин будівель раціоналістичного модерну. Їх вводили в раціоналістичну основу споруд пізнього модерну не лише через суто декоративну функцію, але й для більш точного й емоційного прочитання архітектурного образу. Неокласичні скульптурні деталі «словно пропущені через опыт модерна: они видоизменены. В них есть элемент стилизации, какие-то детали здесь опущены, а какие-то, напротив, акцентированы, преувеличены» [23, с. 186]. Прикладами нового прочитання класицизму в руслі модерну є, зокрема, прибуткові будинки на вул. Рейтарській, 20 / 22 (1912 р., інженер О. Вербицький), вул. Саксаганського, 78 (1911 р., інженер М. Шехонін), вул. Великій Житомирській, 40 / 1 (1912 р., інженер М. Шехонін (?)), пров. Михайлівському, 9 (1913 р., архітектор В. Риков), вул. Шовковичній, 16 (1914 р., архітектор В. Риков), вул. Архітектора Городецького, 17 / 1 (1909–1910 рр., архітектор І. Беляєв), особняки на вул. Пилипа Орлика, 3 (1911 р., архітектор І. Беляєв), вул. Липській, 16 (архітектор П. Голландський), вул. Володимирській, 49 (1910-ті рр.).

Неокласицизм доби модерну дав поширення багатофігурним сюжетним скульптурним композиціям (рельєфним фризам, панно, вставкам) алегоричного характеру, здебільшого на міфологічні теми, якими ніби прописувався «сюжет» архітектурного твору. Серед громадських будівель у цьому

ряду вирізняються Волзько-Камський банк (вул. Хрещатик, 10; 1912–1913 рр., архітектор П. Андреев, скульптор В. Кузнецов) і Педагогічний музей ім. Цесаревича Олексія (вул. Володимирська, 57; 1911–1912 рр., архітектор П. Альошин, скульптори Л. Дитрих, В. Козлов). Вибір стильових форм для музею обумовило історичне архітектурне оточення, у якому домінували пам'ятки пізнього класицизму. Триповерхова, розташована з відступом від червоної лінії забудови, монументальна споруда музею має симетричну об'ємно-просторову композицію із центральним, перекритим скляним куполом, півциркульним ризалітом та двома бічними ризалітами головного фасаду. Його пропорції та малюнок деталей відзначаються тонкою прорисовкою і вишуканістю. Бічні портали фасаду акцентовані маскаронами, один з яких, над лівим порталом, зображує давньогрецького філософа Сократа. Пластичною домінантою будинку є багатофігурний (майже на 200 постатей) рельєфний фриз по всій довжині фасаду на рівні третього поверху. У міфологічних античних образах і сюжетах він представляє тему уславлення просвітництва на Русі. Фігурні групи, композиційно та сюжетно поєднані між собою, відрізняються чистотою неокласичної стилізації і майстерністю моделювання. Розроблені за ескізами П. Альошина, вони переведені в матеріал (інкерманський вапняк) трьома різчиками із Санкт-Петербурга³. З листування Л. Дітриха та В. Козлова з П. Альошином відомо, що скульптори ставили за мету імітувати у фризі античні мармурові рельєфи [7].

Все на вівтар просвітництва – так можна визначити тему цілого фризу та його частин. Головною постаттю над центральним порталом є бог Сонця Аполлон на троні – з палаючими факелами, з розгорнутою на колінах «книгою знань». У загальному фризовому потоці, між численних рядових фігур, вирізняються окремі образи та сюжети. Так, ліворуч трону подана фігура бога лікування Ескулапа зі змією біля ніг, за ним – Меркурія з кадуцеем, у крилатому шоломі. Меркурій – друга важлива постать у смисловому наповненні фризу, яка символізує обмін, перехід з одного стану в інший, а отже, процес навчання і росту

ТЕТЯНА СКІБІЦЬКА. ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ АРХІТЕКТУРНИХ СПОРУД КИЄВА...

взагалі, – є богом гімназій та педагогіки. За ним – розгорнута сцена будівництва човна аргонавтів, який має відправитися в пошуках знань і за золотим руном. Досить виразна за композицією та символічним змістом сцена вчителя з палаючим світильником та зверненого до нього в шанобі учня зі стосом книг. За півциркульною площиною центрального ризаліту ліворуч вирізняються фігури бога війни Марса та група із чотирьох воїнів у шоломах біля палаючого вівтаря. Образно-сміслова насиченість фриза поступово спадає на периферійних ділянках головного та на бічних фасадах. На зміну легко впізнаваним, яскравим античним сюжетам і образам, так чи так пов'язаним з темою педагогіки, приходять узагальнені стилізовані типи. Фризний рельєф планували розмістити також на дворовому фасаді [27]. Біографічні відомості про постійних співавторів П. Альошина, скульпторів Л. Дітріха та В. Козлова, вкрай обмежені, що пояснюється епізодичністю їх діяльності в Україні. Леопольд Августович Дітріх (08.12.1877 – ?) у період роботи над фризом був студентом Петербурзької академії мистецтв, яку закінчив 1912 року. Для Києва ним, спільно з В. Козловим, був виконаний також проект надгробка на могилі М. Лисенка (1913) [29, с. 127]. Про В. Козлова відомо лише, що він займався викладацькою діяльністю [29, с. 187].

Майстерність неокласичної стилізації та загальна пропорційність вирізняє інтер'єри музею, зокрема парадний вестибюль, бічні сходи та зал на 500 місць із балконом, вирішений у вигляді амфітеатру. Численні елементи їх декорування, зокрема решітки парадних сходів строгого вишуканого малюнка, виконані за авторськими кресленнями П. Альошина. Як свідчать проектні креслення, в інтер'єрі архітектором були первісно намічені монументальні розписи на тему історії України; їх виконання брали на себе художники Б. Кустодієв та О. Мурашко (не реалізовані). Тогочасна критика належно оцінила загальний архітектурно-художній рівень Педагогічного музею, підкресливши, що «общее впечатление от здания проникнуто простотой благородного стиля, невиданного Киевом со времени

постройки киевского университета и здания первой гимназии» [17]. Серед неокласичних громадських будівель стилістичною єдністю екстер'єру та інтер'єру вирізняється також бібліотека Київського імператорського університету Святого Володимира (1913–1917 рр., інженер В. Осьмак; побудована у 1929–1930 рр. за участю П. Альошина). У декоруванні парадного вестибюлю, виконаному за ескізами В. Осьмака, використані бронзові фігурні світильники і скульптура, вазони з природного каменю, художнє ліплення тощо.

В архітектурно-мистецькому середовищі Києва початку 1910-х років намітилися сталі творчі тандеми архітекторів та скульпторів. Окрім вже згаданих, це співдружність архітектора В. Рикова і скульптора Ф. Балавенського, петербурзьких архітекторів П. Андреева і Ф. Лідваля зі скульптором, ймовірно, також петербуржцем, В. Кузнецовим.

Співпраця В. Рикова і Ф. Балавенського базувалася на єдності розуміння стильової цілісності архітектурного твору. Їхньому київському доробку належать прибутковий будинок Іссерліса з барельєфним панно «Тріумф Фріни» (Музейний пров., 4; 1909 р.), будинок Маріїнської громади Червоного хреста (вул. Саксаганського, 75; 1912–1913 рр.), павільйон іподрому з трибунами (вул. Суворова, 9; 1915–1916 рр.) [8]. У будинку Іссерліса композиція із семи фігурних груп у міжвіконних простінках другого поверху була намічена в проекті самим архітектором [2]. В основі сюжету – популярний у мистецтві межі ХІХ–ХХ ст. сюжет з античної історії про афінську гетеру. У багатофігурній композиції барельєфу показано епізод всенародного уславлення вічної краси в образі Фріни. Її оголена, з піднятими руками, постать на повний зріст композиційно варіює зображення Фріни з картини Г. Семирадського «Фріна на святі Посейдона в Елевзисі» (1899). До неї, як композиційного центру, спрямований рух фігурних груп лівої, із зображенням жінок різного віку, і правої, із групою чоловіків, частин фриза. Реалістично трактовані форми неокласичної тематики органічно доповнюють симетрію раціоналістично трактованих конструктивних деталей фасаду і підтримані у вінце-

ІСТОРИЯ

вій частині центрального еркера високими рельєфними фігурами двох путті з гірляндю. Приклад різноманітної класицистичної пластики в декоруванні фасадів дає також особняк Н. Уварової (вул. Липська, 16; 1912 р., архітектор П. Голландський). У бічному ризаліті головного фасаду, оформленому чотириколонним пристінним портиком, використано широкий багатофігурний фриз, також численні акцентні деталі (маскарони, геральдичні орнаменти, вінки та гірлянди), а на дворовому фасаді знаходиться скульптура Діани-мисливиці в ніші двоколонного пристінного портика на другому поверсі. Особняк Уварової є ще одним прикладом полістилізму архітектури 1900–1910-х років з контрастом неокласичного екстер'єру будинку та програмно різностильними інтер'єрами його окремих приміщень, декорованими відповідно до естетики доби історизму [26].

Особливістю монументальної пластики 1910-х років стало використання в декорі статуарної скульптури символіко-алегоричного характеру. Так, чотири узагальнені постаті сестер-жалібниць між вікнами-люнетами центрального аттика будинку Громади Червоного хреста органічно поєднані В. Риковим та Ф. Балавенським з неопалладіанським строєм його монументально трактованих класицистичних форм. Аналогічний прийом використано цими самими авторами в ренесансно-класицистичному двоповерховому павільйоні іподрому, де виразний силует вінчання центральної частини створюють фігури на повний зріст юнаків-візничих з фанфарами та дівчат з вінками.

На формування забудови міста 1910-х років суттєвий вплив мали представники петербурзької архітектурної школи, що виявилось в широті та масштабності вираження ними стильових ідей, застосуванні сучасних містобудівних принципів та оригінальних об'ємно-планувальних структур, авторської скульптури і дорогих матеріалів опорядження. Яскравим прикладом цього є етапний для архітектури Києва прибутковий будинок-пасаж Страхового товариства «Росія» (вул. Хрещатик, 15 – вул. Заньковецької, 4; 1910–1913 рр., архітектор П. Андреєв, скульптор В. Кузнецов).

Виконаний у формах неокласицизму, пасаж представляє різновид будинку-кварталу з відкритим внутрішнім двором-коридором, що імітує вуличну забудову. Внутрішні фасади виразно акцентовані рельєфними маскаронами, гірляндами, фігурними композиціями, у яких стилізована класицистична іконографія. Цементні рельєфи пасажу досконало поєднані з архітектурними формами, водночас окремі композиції мають і самостійну мистецьку цінність. З розмаїття тем античної міфології вибрані сцени діонісійських процесій з купідонами та маленьким Діонісом на леві, окремі універсальні символи – орел (символ Зевса), амури та сови (символ богині мудрості Афіни), роги достатку тощо⁴. Особливою художньою довершеністю вирізняються чотири рельєфні композиції – «Венера і Вулкан», «Амур і Психея», «Нептун з німфою Амфітритою», «Прометей», які представляють сучасні інтерпретації античних сюжетів. М'яка, «текуча» манера моделювання форм відображає вплив імпресіоністичних та символіко-експресіоністичних прийомів пластики доби модерну. Доробку П. Андреєва належать також Волзько-Камський банк з декоративним неокласичним рельєфним панно (вул. Хрещатик, 10; 1912–1913 рр.) та прибутковий будинок Б. та В. Ханенків (вул. Терещенківська, 13; 1913–1914 рр.). В останньому активну декоративну роль у композиції головного фасаду відіграє ряд скульптурних чоловічих фігур на повний зріст крупного масштабу, з масивними гірляндами яблук та виноградних грон у міжвіконних простінках сьомого поверху, які представляють стилізований античний образ Бахуса.

Багатофігурні монументально-декоративні панно неокласичної тематики використані в декоруванні прибуткових будинків Пальчевського (вул. Мала Житомирська, 12; 1909 р.) і Паїна (вул. Саксаганського, 12; 1910–1913 рр., архітектор Ф. Олтаржевський). В останньому сюжетні рельєфи на античні теми сприймаються як самостійні накладні монументальні панно. Їхня м'яка пластика з детальним моделюванням фігур, доповнена неокласичною орнаменталією, виразно контрастує з відкритими стіновими площинами еркерів,

ТЕТЯНА СКІБІЦЬКА. ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ АРХІТЕКТУРНИХ СПОРУД КИЄВА...

ритмом розкріповок і декоративних фронтонів. Характерним для житла є вибір тематики рельєфів. Уславлення родинного затишку, добробуту і злагоди подане тут через алегоричні образи богині Гестії з голубом у руці та вигнаного нею войовничого Марса, відтворення сцен домашнього побуту, окремі постаті яких запозичені з вілли Містерій у Помпеях [12].

У монументальній фасадній пластиці неокласицизм 1910-х років дав поширення крупномасштабним символіко-алегоричним фігурам (Фортуна, каріатиди, атланти, грифони), стилізованим античним маскаронам (Афіна, Марс, Венера, Меркурій, Вакх та ін.), орнаментам з характерною стильовою атрибутикою. Так, пластичними акцентами головного порталу прибуткового будинку Грецького монастиря на Контрактовій площі, 2 є рельєфні зображення двох крупних напівголених фігур богині Ніки (Слави або Фортуни) з вінком (1912 р., архітектор В. Ейсер). Ці фланкуючі люкарну алегоричні постаті представлені на повний зріст у діагональному ракурсі ширяння, у вільно спадаючих драпіровках античних хітонів. Антична символіка продовжена в антаблементі порталу, метопи якого декоровані композицією з атрибутикою Марса (щит із шоломом, пересічений навхрест мечами). Фігури Фортуни з трубами перемоги використані також у декоруванні фронтону будинку Вищих жіночих курсів (вул. Олеса Гончара, 55-а; 1912–1914 рр., архітектор О. Кобелев).

Показовим щодо розвитку неокласичного напрямку модерну є творчий доробок київського архітектора І. Бєляєва. Новітнє, пропущене через культуру модерну прочитання історичного класицизму створене ним завдяки зміні композиційних пропорцій і ритму, змістовному наповненню рельєфних вставок, які підкреслено трактовані як накладний декор, живописний стильовий знак. Прикладом вільного трактування першоджерел є декоративні рельєфні оздоби прибуткового будинку В. Демченка (вул. Городецького, 17 / 1; 1909–1910 рр.), у якому лаконічні форми конструктивістського модерну надзвичайно гармонійно «одухотворені» історичними ремінісценціями. Це стилізовані парні фігури жриць на

рівні шостого поверху, а у міжповерховому фризі над ними – дрібнофігурний рельєф із зображеннями чапель та виноградних кущів. Фігуративні рельєфи введені І. Бєляєвим в особняку Демченка (вул. Пилипа Орлика, 3; 1911 р.). Основна тема його фасаду – класичний ордер – розроблена в різних модифікаціях надзвичайно виразно і водночас стримано-благородно. Центр симетрії підкреслений сильним «акордом» двох іонічних пілястр на висоту верхніх поверхів та двома горельєфними фігурами каріатид обабіч центрального вікна; ордерна тема продовжена в першому поверсі тосканськими півколонками в міжвіконних простінках. У високій фризовій частині антаблемента використані плоскорельєфні вставки з античною атрибутикою [25].

Архітектурно оформлений внутрішній простір прибуткового будинку, починаючи від парадного сходового вузла, представляв певну художню цілісність, відображаючи прагнення до індивідуалізації життєвого середовища. В оформленні інтер'єрів багатоквартирного житла початку ХХ ст., яке в цілому виконувалося за усталеною схемою розміщення основних декоративних і опоряджувальних елементів (плафони стель, бордюри і фільонки стін, печі та каміни, декоративний метал у балюстрадах сходів, різьблення по дереву в частині дверних заповнень та стінових панелей), слід розрізняти житлові інтер'єри в будинках різного майнового статусу.

У прибуткових будинках особнякового типу з так званими барськими апартаментами (площею 100–330 м²), окрім основних приміщень житлової зони, передбачалися додаткові – бібліотека, більярдна та музична зали, кімнати для гостей та паління, гардеробні, численні приміщення в господарській зоні (вул. Архітектора Городецького, 10; вул. Ярославів Вал, 14-а; вул. Велика Житомирська, 32 та ін.). Вестибюль і сходові клітини в такому дорогому житлі за декоративним оформленням іноді перевершували навіть самі помешкання, поєднуючи монументальний розпис, авторські рельєфи та круглу скульптуру, вишукані прибори освітлення, художній метал. Кімнати квартир декорували, як правило, у різних неостілях

ІСТОРИЯ

історизму та почасти модерну, залежно від функції кожної (це стосується і практики декорування інтер'єрів особняків): для кабінетів обирали здебільшого неоренесанс та неоготику, для їдалень – «російський» стиль, для віталень – ренесансно-барокові стилізації, будуарів – рокайльні. Нерідкими були і авторські інтер'єри, виконані за ескізами проєктувальників будинку. Особливо ця практика поширилася в період модерну, що відповідало програмному прагненню стилю до поєднання мистецтва і життя. Покажемо у цьому плані є будинок В. Городецького на вул. Банковій, 10, декорування якого, розроблене ескізно самим автором і власником, виконав цілий колектив за участю різноманітних фірм-постачальників опорядження та обладнання. До авторських можна віднести також інтер'єри згаданих вище прибуткових будинків на вул. Володимирській, 61/11 і вул. Ярославів Вал, 4 (архітектор Й. Зекцер), вул. Ярославів Вал, 14-а (архітектор М. Клуг), вул. Великий Житомирській, 32 (архітектор І. Лєдоховський (?)) [24].

Оздоблення інтер'єрів квартир рядового 4–6-кімнатного житла (площею 50–80 м²) зі стандартним набором приміщень мало стриманий, виконаний за масовими зразками, декор та елементи опорядження серійного виробництва вітчизняних фірм (гіпсові рельєфи для плафонів та стін, кахельні печі, кований метал, паркет тощо). У дешевих, так званих економічних, квартирах на дві–три кімнати (30–40 м²) інтер'єрні роботи зводилися до мінімуму [34, с. 110–111]. Масову продукцію для декорування житлових інтер'єрів виготовляли дрібні фірми та окремі майстри здебільшого за типовими зразками. З найвідоміших вітчизняних виробників інтер'єрної та фасадної кераміки початку ХХ ст. слід назвати київські заводи Й. Анджейовського та А. Верозуба і Д. Хургіна.

Короткий проміжок розвитку стилю модерн у Києві 1900–1914 років був відзначений надзвичайною спресованістю стилетворення і став фактично єдиним цілісним періодом, у рамках якого реалізувалися основні стильові модифікації – ранній флоральний (декоративний), раціоналістичний, українська народно-стильова архітектура («український модерн») та ретро-

спективний. Відпрацювання стилістики монументальної пластики та живопису цієї доби йшло паралельно з архітектурним формотворенням загалом у рамках завоювання європейської стильової традиції. Характерними ознаками монументально-декоративної пластики та живопису доби модерну стало посилення їх ролі у смислового наповненні архітектурного образу та водночас естетизація образотворчої форми як такої і як наслідок цього – певна самодостатність декоративних елементів. Особливо ця тенденція виявилася в будівлях раціоналістичного і класицистичного модерну, де композиційна підлеглість декору конструктивній основі поєднувалася з трактуванням деталі (вставки, маскарону, панно, фриза тощо) як окремого художнього твору. Посилилася тенденція до вирішення будинку як цілісного архітектурного твору зі взаємним доповненням екстер'єру та інтер'єру за принципом як стильової подібності, так і контрастності полістилізму. Пізній етап розвитку модерну (кінець 1900-х – початок 1910-х рр.) особливо відзначений оригінальними, синтетичними художніми рішеннями, закладеними в архітектурному проєкті та реалізованими спільно зі скульпторами та декораторами, виробниками різноманітної опоряджувальної продукції (архітектурна кераміка, художній метал, дерев'яні вироби, живописні та скульптурні роботи). У київських будівлях, особливо громадського призначення та в елітному житлі, намітилася тенденція до посилення культури деталі, підвищення її ролі у створенні цілісного, синтетичного образу архітектурного твору, що відповідало програмному спрямуванню модерну до естетизації довкілля, наближення мистецтва і життя. Модерн надзвичайно розширив іконографію образотворчого декору за рахунок включення широкого кола мотивів неакадемічного характеру, особливо світу природи та фантазійних, надав нового трактування поширеним темам. Монументальна пластика доби модерну зазнала різноманітних впливів – суто реалістичної манери, також академічної, імпресіоністичної та символіко-експресіоністичної, почасти традицій народного мистецтва.

ТЕТЯНА СКІБІЦЬКА. ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ АРХІТЕКТУРНИХ СПОРУД КИЄВА...

Більшість збережених елементів декору в частині фасадів та інтер'єрів нині залишаються неатрибутованими. Серед відомих київських скульпторів, які працювали в галузі монументальної архітектурної пластики, слід назвати насамперед скульптурну майстерню братів Саля, скульпторів Ф. Балавенського, Ф. Соколова, Т. Руденко, О. Теремця, Е. Куликовську, а також петербуржців В. Кузнецова, Л. Дітриха та В. Козлова. Нерідкими були скульптурні та інші деталі опорядження, виконані за ескізами самих архітекторів. Водночас протягом усього періоду поширилося варіювання типових деталей (для рельєфів, різьблення, художнього металу, кахель тощо), запозичених з альбомів та безпосередньо перенесених із західноєвропейської практики будівництва на вітчизняний ґрунт, які виготовлялися місцевими майстрами та фірмами.

Примітки

¹ Будинок атрибутований істориком О. Друг як спільна робота Е. Брадтмана і Г. Шлейфера [див.: 9].

² Будинок реконструйований у 1947–1952 роках з об'єднанням в один готельний комплекс із сусіднім № 7 (готель «Палас»). У 1999–2001 роках здійснена надбудова двох поверхів зі зміною конфігурації вінцевої частини.

³ Автор посилається на джерело з архіву Науково-дослідного інституту теорії, історії архітектури та містобудування (од. зб. Г-2991/1-105, графічна частина фонду П. Ф. Альошина). Нині це посилення не є актуальним, оскільки архів розформований, а його фонди, включно з графічними матеріалами, передано до Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки імені В. Г. Заболотного. – *Ред.*

⁴ Частина рельєфів демонтована в 1983–1984 роках у зв'язку з аварійним станом, без подальшого відновлення.

Джерела та література

1. Державний архів м. Києва (далі – ДАК), ф. 100, оп. 1, спр. 645.
2. ДАК, ф. 100, оп. 1, спр. 1080.
3. ДАК, ф. 100, оп. 1, спр. 2558.
4. ДАК, ф. 163, оп. 41, спр. 5943.
5. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі – ЦДАЛМ України), ф. 11, оп. 1, спр. 24.
6. ЦДАЛМ України, ф. 11, оп. 1, спр. 134.
7. ЦДАЛМ України, ф. 11, оп. 1, спр. 404, арк. 17.

8. *Богданович Г. А.* Федір Петрович Балавенський / Г. А. Богданович. – Київ, 1963. – 48 с.

9. *Друг О.* Родина Шлейферів у Києві / Ольга Друг // *Київський альбом. Исторический альманах.* – 2004. – Вып. 3. – С. 14–23.

10. *Друг О.* Особняки Києва / Ольга Друг, Дмитро Малаков. – Київ, 2004. – 824 с. : іл.

11. *Кадомская М. А.* Как поссорились Николай Викторович с Павлом Федотовичем или штрихи к истории «Замка вздохов» на улице Шелковичной / Мария Абрамовна Кадомская // *Київський альбом. Исторический альманах.* – 2007. – Вып. 5. – С. 93–99.

12. *Кальницький М.* Рельєфні композиції на київських фасадах / Михайло Кальницький // *Янус. Нерухомість.* – 1999. – № 23 (груд.). – С. 19.

13. *Киевская газета.* – 1903. – 4 дек.

14. *Кириллов В. В.* Архитектура «северного модерна» / Василий Владимирович Кириллов. – Москва, 2001. – 110 с. : ил.

15. *Кириченко Е. И.* Интерьер русского модерна / Евгения Ивановна Кириченко // *Декоративное искусство СССР.* – 1971. – № 10. – С. 46.

16. *Кириченко Е.* Федор Шехтель / Евгения Кириченко. – Москва, 1973. – 141 с. : ил.

17. *Кузьмин Е.* Письмо из Киева / Е. Кузьмин // *Аполлон. Русская художественная летопись.* – 1912. – № 1. – С. 12–13.

18. *Леонтович В.* Архитекторы, инженеры-строители и скульпторы, работавшие в Киеве в период с 1855–1925 гг. [Электронный ресурс] / В. Леонтович. – Киев, 1961. – Режим доступа : http://www.alyoshin.ru/Files/arhiv/leon_pre.html.

19. *Лукомський Г. К.* Про новий і старий Київ / Георгій Крискентійович Лукомський // *Хроніка* – 2000. *Український культурологічний альманах.* – 2005. – Вип. 63–64. – С. 537–539.

20. *Малаков Д. В.* Архітектор Городецький / Дмитро Васильович Малаков. – Київ, 1999. – 240 с.

21. *Мистецтво України. Біографічний довідник / упоряд. : А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський ; за ред. А. В. Кудрицького.* – Київ, 1997. – 700 с.

22. *Мокроусова О. Г.* Рідкісна пам'ятка «північного модерна» в Києві по вул. Червоноармійській, 14 (у контексті історії формування забудови садиби 1858–1912 рр.) / Олена Георгіївна Мокроусова, Тетяна Василівна Скібіцька // *Праці Науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень.* – 2007. – Вип. 3. – С. 77–87.

23. *Сарабьянов Д. В.* Модерн: история стиля / Дмитрий Владимирович Сарабьянов. – Москва, 2001. – 343 с.

24. *Сердюк О.* Модерн в інтер'єрі київського прибуткового будинку / Олена Сердюк, Ірина Рутян, Інна Шулешко // *Родовід.* – 1995. – № 12. – С. 30–42.

25. *Скібіцька Т. В.* Архітектор Іван Іванович Беляєв (1872–1913). Біографічний нарис / Тетяна Василівна Скібіцька // *Праці Науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень.* – 2007. – Вип. 3. – С. 176–185.

26. *Скібіцька Т. В.* Стильова поліфонія в розвитку архітектури України середини ХІХ – початку ХХ століть / Тетяна Василівна Скібіцька // *Архітектурна*

спадщина України. – 1997. – Вип. 4 : Проблеми стильового розвитку архітектури України. – С. 178–185.

27. *Скібіцька Т. В.* Навколо музею / Тетяна Василівна Скібіцька, Олена Георгіївна Мокроусова // Київський альбом. Исторический альманах. – 2002. – Вип. 2. – С. 26–31.

28. Строитель. – 1900. – № 17–20. – С. 701.

29. *Тимофієнко В. І.* Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть : біографічний довідник / Володимир Іванович Тимофієнко. – Київ, 1999. – 475 с.

30. *Трипольський Д.* Про безпритульні пам'ятки / Д. Трипольський // Образотворче мистецтво. – 1940. – № 10. – Зворот обкладинки.

31. *Чепелик В. В.* А. М. Вербицкий – мастер рационалистического модерна / Виктор Васильевич Чепелик // Строительство и архитектура. – 1975. – № 9. – С. 34.

32. *Шулешко И. В.* «Изящный» бизнес Иозефата Анджеиовского / Инна Владимировна Шулешко // Капитал. – 1995. – № 5. – С. 42–43.

33. *Шулешко І.* Прагматичний романтик Мартін Клуг / Інна Шулешко // Київський альбом. Исторический альманах. – 2001. – Вип. 1. – С. 71–78.

34. *Ясевич В. Е.* Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков // Владимир Евгеньевич Ясевич. – Киев, 1988. – 184 с. : ил.

SUMMARY

The authoress exposes the causes of origin and dissemination, in the Kyiv development through the last decade of the XIXth – early XXth centuries, of various architectural styles and trends, such as Historicism, Neo-romanticism, Gothic Revival, Eclecticism, and Art Nouveau. Shown is also the transformation of Art Nouveau style through the 1900s–1910s along the lines from Decorativism to Rationalism and classicistic Art Nouveau.

The article performs analysis of decorative adornments of architectural structures of various destinations with attracting a great deal of facts, archival and literary sources. It discovers the types of buildings' façade adornments pursuant to a construction time and an architectural stylistic trend.

The authoress shows the creation of the then well-known Kyiv architects, sculptors and artists, who were operating in the field of architecture, and brings to light the features of creative style of each of them exemplified by some emblematic buildings.

The article displays employment of new constructional materials and application of novel approaches in the structures' exterior and interior decoration in the period of Art Nouveau style expansion within the Kyiv architecture.

Keywords: Historicism, Eclecticism, Neo-romanticism, Art Nouveau, Decorativism, rationalistic method, classicistic Art Nouveau, Kyiv architecture through the late XIXth – early XXth centuries, façade decoration, relief compositions and panels on façade, interior décor.

УДК 72.04(477.53–25)“1900/1910”

ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ БУДІВЕЛЬ ПОЛТАВИ 1900–1910-х РОКІВ

Тетяна Скібіцька, Інна Шулешко

На прикладах найвиразніших громадських і житлових будівель у статті показано особливості декорування фасадів та інтер'єрів забудови Полтави початку ХХ ст. в контексті розвитку стильових напрямів архітектури. Детально охарактеризовано архітектурно-художнє оздоблення будівлі Полтавського губернського земства – знакового об'єкта українського архітектурного модерну.

Ключові слова: забудова Полтави початку ХХ ст., історизм, еклектика, модерн, український архітектурний модерн, ретроспективний модерн, класицистичний модерн, Василь Кричевський, будинок Полтавського губернського земства, архітектурно-художній декор фасадів та інтер'єрів.

На примерах наиболее выразительных общественных и жилых зданий в статье показаны особенности декорирования фасадов и интерьеров застройки Полтавы начала ХХ в. в контексте развития стилевых направлений архитектуры. Дана детальная характеристика архитектурно-художественному оформлению здания Полтавского губернского земства – знакового объекта украинского архитектурного модерна.

Ключевые слова: застройка Полтавы начала ХХ в., историзм, эклектика, модерн, украинский архитектурный модерн, ретроспективный модерн, классицистический модерн, Василий Кричевский, здание Полтавского губернского земства, архитектурно-художественный декор фасадов и интерьеров.

By way of examples of the most expressive public and housing buildings, the article shows the features of decoration of façades and interiors of the Poltava development in the early XXth century in the context of progress of architecture's stylistic trends. There is also a detailed description of architectural and artistic adornments of the Poltava Governmental Zemstvo's edifice – an emblematic object of Ukrainian architectural Art Nouveau.

Keywords: Poltava development in the early XXth century, Historicism, Eclecticism, Art Nouveau, Ukrainian architectural Art Nouveau, retrospective Art Nouveau, classicistic Art Nouveau, Vasyl Krychevskiy, Poltava Governmental Zemstvo's edifice, architectural and artistic décor of façades and interiors.

Архітектурно-мистецький розвиток Полтави 1900–1910-х років проходив у єдиному річищі процесів стилютворення та формування міського середовища цієї доби на українських теренах, відповідаючи водночас загальноєвропейським тенденціям.

Основою для формування архітектурно-містобудівних комплексів доби історизму і модерну стала планово-просторова структура центру Полтави, сформована на початку ХІХ ст., у період масштабної розбудови міста доби класицизму. План міста 1803 року заклав основу трасування його головних вулиць і площ, утворену центральною віссю проспекту від колишньої фортеці з трьома площами на його протягу, системою вулиць і основних архітектурних доміант [2, с. 267, 272]. Потужний акорд ансамблю Круглої площі із системою радіальних вулиць, одного з визначних архітектурно-містобудівних творів вітчизняного класицизму, багато в чому визначив композиційно-масштабні та стилістичні орієнтири наступних періодів розвитку Полтави.

Стилістичний аналіз забудови міста загалом свідчить про суттєве запізнення у сприйнятті стильових новацій як у період історизму другої половини ХІХ ст., так і в роки модерну початку ХХ ст. Домінуючі в забудові кінця ХІХ ст. класицистичні та неоренесансні стилізації, форми «цегляного стилю» мали стійке продовження в декоруванні громадських і житлових будівель і в 1900–1910-х роках. Вибір усталених форм системи історизму на початку ХХ ст. обумовлювався, насамперед, функцією будівлі. Так, неоренесансні форми декорування обирали переважно для громадських будівель. Прикладами цьому є Земельний банк (пр-т Першотравневий, 10; 1901 р., архітектор О. Ширшов), будинок Земської бібліотеки та музею (вул. Пушкіна, 18/24; 1901 р., архітектор О. Зинов'єв), будинок просвітництва (вул. Гоголя, 22; 1901 р., архітектор О. Трабницький). Неоренесансні стилізації давали можливість створювати репрезентативний образ громадської будівлі завдяки широкому введенню декоративних деталей, у тому

ІСТОРИЯ

числі статуарної скульптури і рельєфів. Так, монументальний об'єм симетричного за планово-просторовою побудовою Земельного банку по центру ризаліту головного фасаду акцентований на рівні другого поверху спареними іонічними колонами та завершений трикутним фронтоном із двома фігурами грифонів-акротеріїв. У декоруванні широко використано маскарони, рослинну рельєфну орнаментацию (вінцевий фронтон, стінові фільонки другого поверху, замкові камені тощо). Форми неоренесансу представляють також фасади Земської бібліотеки і музею на вул. Пушкіна, 18/24 (спрощення форм будівлі зумовлене частковими втратами конструктивних і декоративних елементів). Цей симетричний об'єм з композиційним ядром півциркульної наріжної частини зі стрічковим балконом, увінчаної дахом купольної форми з круглими вікнами-люкарнами, вирішений на ордерній основі із застосуванням пілястр та арочних вікон.

Модернізовані неоренесансні форми представляють фасади військового шпиталю (вул. Пилипа Орлика, 18), притулку (вул. Шевченка, 3), низки житлових будинків (вул. Соборності, 30, вул. Стрітенська, 43, вул. Європейська, 22). Раціоналістичні форми «цегляного стилю», що використовували декоративні якості відкритого мурування та окремі стилізовані історичні деталі, варійовані в житловому будинку на вул. Шевченка, 44 (1900) та будинку товариства «Ромашка» на вул. Пушкіна, 16 (1901 р., архітектор О. Ширшов).

На цьому досить традиційному з огляду стилеутворення архітектурному фоні яскравою подією культурного життя стало конкурсне проектування і спорудження будинку Полтавського губернського земства (вул. Конституції, 2; 1903–1908 рр., архітектор В. Кричевський, художники О. Сластіон, С. Васильківський, М. Самокиш, М. Беркос, М. Уваров), що відбувалося в атмосфері активних дискусій за участю відомих зодчих та видатних діячів української культури. Будівельну історію Полтавського земства в контексті творчості його автора, архітектора В. Кричевського, та в цілому формування національного архітектурного стилю в Україні на початку ХХ ст. широко

висвітлено в спеціальній літературі [3; 5; 7, с. 75–77]. Архітектурно-мистецький феномен Полтавського земства як найяскравішого взірця стилю українського модерну був унікальним для нового стильового руху не лише на українських, а й загалом на європейських теренах, оскільки виявився цілковито зрілим та завершеним стильовим явищем, не маючи при цьому очевидного стильового родоvodu. Серед найяскравіших «ровесників» земства в Києві досить назвати прибутковий будинок В. Городецького, приклад так званого еклектичного модерну (1902–1903 рр., архітектор В. Городецький), та цирк Крутикова, цілковито орієнтований на європейські взірці раннього модерну (1903 р., архітектор Е. Брадтман). На відміну від них, будинок Полтавського земства засвідчив зрілість нового українського стилю, відкривши оригінальний творчий напрям у трактовці форм національної архітектури та мистецтва.

Перший проект Полтавського губернського земства 1903 року, виконаний місцевим архітектором О. Ширшовим і доопрацьований київським архітектором В. Ніколаєвим, був відхилений як еклектичний, що не відображає багатих народних мистецьких традицій регіону. У проведеному того самого року конкурсі на проект будинку земства взяли участь вісім архітекторів, з-поміж пропозицій яких кращою було визнано ідею молодого харківського архітектора і художника В. Кричевського, який на той час не мав вищої фахової освіти та жодного твору, збудованого за власним проектом. Яскрава оригінальність цього проекту утруднювала сучасникам визначення його стилю, який спершу назвали «псевдомавританським», потім «южноруським» та «малоруським», а врешті-решт, «опинилося, що у дійсності – первісток українського архітектурного та ще й народного стилю» [7, с. 77].

В основу планово-просторової структури цегляної триповерхової з першим цокольним поверхом будівлі був покладений проект О. Ширшова та В. Ніколаєва, оскільки за ним вже почали зводити підмурки. Він являв собою поширений для громадської багатофункціональної будівлі Ш-подібний варіант плану з одностороннім коридорним

ТЕТЯНА СКІБІЦЬКА, ІННА ШУЛЕШКО. ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ БУДІВЕЛЬ ПОЛТАВИ...

розташуванням приміщень, центральним холлом і парадними сходами. Саме тому створений В. Кричевським образ будівлі базувався, головним чином, на новітньому осмисленні її декоративного опорядження. Вишуканий силует тридільного симетричного головного фасаду утворили стилізовані форми високих чотиривальмових, хатнього типу дахів над ризалітами: центрального, із двома вежами під двозаломними дашками, та бічних, двозаломних, вкритих полив'яною черепицею блакитно-зеленого кольору. Концепція декорування фасадів та інтер'єрів земства, реалізована під авторським наглядом, демонструє стилізацію традиційних форм народного мистецтва. «Кричевський прекрасно розумів, що всі найкращі народні селянські узори ні матеріалом, ні технікою, ні особливостями свого стилю й фактури не придатні в натуральному їх вигляді для оформлення багатопверхової мурованої сучасної міської будівлі. В цьому пункті він різко розійшовся з С. Васильківським, який опинився в цілковитому полоні барвистих українських пам'яток мистецтва і вважав за можливе перенести на стіну мурованої будівлі, напр., елементи вишиванок, не порушуючи їх тональності, рисунку, композиції й цілого їх мистецького характеру» [6, с. 175]. Органічність поєднання відкритого мурування стінової площини з викладеними на ній у цеглі контрастними поліхромними стилізованими мотивами народних орнаментів полягала в досягненні масштабного-пропорційного балансу тектоніки об'єму будівлі та міри стилізації окремої деталі.

Декорування фасадів будинку земства, засноване на новітньому прочитанні традиційних форм народного мистецтва, відрізняється широким використанням натуральних будівельно-оздоблювальних матеріалів. Рожевий граніт в облицюванні цоколю, полив'яна черепиця даху, різнокольорова плитка стін, накладні майолікові рельєфи гербів, керамічні орнаментальні кахлі-вставки на дворовому фасаді в поєднанні із загальною об'ємно-просторовою формою будівлі створюють її багатий, тематично насичений образний стрій. Обрамлені плоскими нішами вікна з різною формою

перемичок фланковані в другому поверсі крученими колонками в поєднанні яскравих білого, синього та жовтого кольорів. Класичні елементи декорування – віконні сандрики, фризи, тимпани – виконані у вигляді площинних орнаментальних або фігурних вставок, своєрідних міні-панно, що стилізують мотиви українського декоративного мистецтва. Так, центральне вікно-трифорій над головним входом у надвіконній частині акцентоване зображеннями герба Полтави та композиції на теми «вазона з квітом» і «дерева життя». Вони варійовані й у стилізованих півциркульних архівольтах вікон обабіч головного входу, у ритмічних членуваннях зображень фризової площини під вінцевим карнизом, а у вертикальній компоновці – у центральному порталі та міжвіконних простінках другого поверху. Різьблення дерев'яних дверей portalу також відтворює характерний народний малюнок «дерева життя» із завитками гілок та солярними знаками квітів. Високі, вирішені у вигляді фільонок, трикутні сандрики вікон другого поверху мають керамічними вставками зі стилізованими в етнографічній манері зображеннями квітів та птахів. Надзвичайно виразно прочитуються на тлі мурування бічних частин головного фасаду герби повітових міст Полтавської губернії, що утворюють своєрідний міжповерховий фриз, – за висловом В. Чепелика, «то зі стін Полтавського земства ніби промовляє сама історія краю» [7, с. 82]. У вирішенні дворового фасаду з розпашними центральними сходами домінує раціоналістична «цегляна стилістика», доповнена орнаментальними вставками кольорової цегли та двома панно з квадратних орнаментальних поліхромних кахель.

Стилістика декорування фасаду продовжена та розвинена в інтер'єрі, оздобленому поліхромним декоративним і монументальним живописом за ескізами В. Кричевського й М. Самокиша. Опосередкований вплив естетики стилю модерн виявився тут насамперед у створенні цілісного, насиченого мистецького простору як середовища буття. Синтетична природа ансамблю інтер'єру поєднала вітраж і декоративний розпис, різьблення по дереву і художній

ІСТОРИЯ

метал, кераміку і монументальний стінопис. В окремих елементах декоративного розпису вестибюлю, зокрема, прочитуються формальні стильові прийоми модерну, виявлені в символізації декору, лаконічній інтерпретації позастильових народних першоджерел, використанні відкритих кольорів, знакових для модерну лінійних орнаментів, сплосчених «килимових» композицій. Простір парадного вестибюлю з-під арки вхідного тамбуру розкритий широкими маршами мармурових сходів до відкритої галереї другого поверху. Головна зала прикрашена трьома великими тематичними картинами: «Вибори полтавського полковника Мартина Пушкаря», «Козак Голота і татарин», «Чумаки на Ромоданівському шляху» [4, с. 282] ¹. Ці виконані в реалістичній манері малярські твори на теми історії України підсилювали й деталізували загальний образний зміст і пафос громадської будівлі.

Будинок Полтавського земства склав епоху в українському архітектурно-мистецькому житті початку ХХ ст. «Дім, як грім!» – цей відомий вислів художника С. Васильківського відобразив оцінку сучасниками унікального твору, що став первістком українського національного архітектурного стилю. Давши поштовх розвитку нового українського архітектурного стилю для інших регіональних шкіл, будинок Полтавського земства так і залишився для забудови самої Полтави початку ХХ ст. неперевершеним взірцем.

Безумовний вплив творчого кредо В. Кричевського відображений у будинку Російського дворянського і селянського банку (вул. Соборності, 39; 1906–1909 рр.), зведеного майже одночасно із земством за проектом київського цивільного інженера О. Кобелева та інженера С. Носова [8, с. 70–71]. Проте наріжний двоповерховий Г-подібний за планом об'єм банку вирішений досить еkleктично. В основу трактовки його форм покладено раціоналізм «цегляного стилю», доповнений неоруськими стилізаціями та почасти деталями раннього європейського модерну. Однією з архітектурних тем фасадів є неороманський (неоруський) ордер, варіюваний у фланкуючих вікна колонках, пілястрах балконних вікон, у коротких навісних колонках під

кутовим фронтоном та «диньках» portalу. Активно декороване наріжжя виділено високим кілеподібним фронтоном і масивним цегляним піддашком portalу головного входу. Декоративний ряд кутової частини доповнено монументальними скульптурними зображеннями двох міфічних птахів-сиринів (дів-сирен) на капітелях кутових навісних колонок. Подібним кілеподібним фронтоном у скаті даху над розірваною лінією антаблементу акцентовано бічний фасад. В оздобленні деталей широко використано рослинні орнаментальні плоско модельовані рельєфи (кронштейни, колони, підвіконні фільонки вікон другого поверху, карниз). Елементи мозаїчних панно та монументального поліхромного розпису із зображенням павичів у центральному та герба міста в бічному тимпані фронтонів деталізують образну символіку та посилюють загальне декоративне насичення будівлі.

У забудові Полтави кінця 1900-х – середини 1910-х років реалізовано всі основні модифікації стилю модерн – декоративний, раціоналістичний та ретроспективний. Однак ступінь виявлення в них стильових ознак характеризується вторинністю запозичень об'ємно-планувальних і декоративних рішень, а також певною скутістю формальної декоративної лексики.

До інтернаціональної версії раннього модерну тяжіють, головним чином, багатоквартирні прибуткові будинки: Самойловича (вул. Європейська, 12/26; 1913 р., архітектор П. Клейн), Зеккеля (вул. Гоголя, 19/24; 1906 р., архітектор В. Весселі), також будівлі на вул. Гагаріна, 3 і вул. Стрітенській, 49. Ознаки нового стилю виявлені в них формою конструктивних деталей, використанням плоских, «оплавленого» малюнку наличників та вільного від історичних ремінісценцій модельованого із цегли декору, представленого, в основному, знаковими елементами – пересіченими колом потрійними тягами, плоскими фігурами дисків, рослинними рельєфними вставками спрощеного малюнку тощо. Характерним прикладом житла часу раннього модерну є особняк на вул. Гоголя, 9 (1906). Вхідний ризаліт завершений тут плавним дугоподібно вигнутим фронтоном зі стилізованими консолями.

ТЕТЯНА СКІБІЦЬКА, ІННА ШУЛЕШКО. ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ БУДІВЕЛЬ ПОЛТАВИ...

Раціоналістичний напрям стилю з акцентом на лаконічно-бездекоративному, конструктивістському вирішенні об'єму будівлі представляють особняки лікаря Б. Гуревича (вул. Стрітенська, 35; 1906 р., архітектор П. Клейн), генерала Петраша (вул. Стрітенська, 20), будинок пивоварного заводу (вул. Спаська, 10/8), особняк на вул. Короленка, 2.

Найбільш широко, з огляду на домінуючу стильову традицію забудови Полтави, представлений неокласицизм як прояв ретроспективного модерну. У громадському типі будівель його презентує Державний банк (вул. Соборності, 17; 1910 р.). Основною темою його монументального асиметричного об'єму виступає півциркульна арка, варійована в трьох високих дворівневих сходових вікнах, членованих по вертикалі пілястрами і лопатками (поліхромні вітражі вікон сучасні), і продовжена рядом вікон другого поверху головного фасаду. Оригінальну стилізацію класичної теми подано в зигзагоподібному декоративному карнизі з крупномасштабними подвійними консолями під атиковою стінкою та розірваному карнизі високого головного фронтона. Контрастними за масштабом і пластикою є рельєфні деталі декору (заповнення тимпану над парадним входом, гірлянди, гурти з овів), що відтіняють конструктивні елементи стінової площини.

У житлових будівлях неокласичні форми мають більш камерну трактовку. Прибуткове багатоквартирне житло неокласичного напрямку репрезентують будинки на вул. Гоголя, 18/14, вул. Небесної сотні, 4, вул. Котляревського, 30, вул. Пушкіна, 6. Особливою довершеністю архітектурного рішення та містобудівного розташування в комплексі забудови навколо невеликого круглого за планом скверу вирізняється житловий будинок купця Я. Сатановського (вул. Пушкіна, 6; 1912 р.). Його пропорційно вивіреним головним фасадом акцентований пристінним портиком головного входу з двох колон модифікованого іонічного ордеру, завершених трикутним фронтоном. Форму двоколонних портиків мають також наличники вікон другого поверху. У декоративній пластичності деталей виконані тради-

ційні класицистичні мотиви. Цікаве поєднання мотивів раннього модерну в окремих елементах декоративної пластики (форми наличників, геометрична орнаментация) та загальної неокласичної основи головного фасаду демонструє прибутковий будинок купця С. Когана (вул. Котляревського, 30; 1905 р.), який первісно мав на головному фасаді кольорове вітражне засклення сходових вікон [1, с. 63].

Серед особняків чистотою класицистичної стилізації на рівні наближення до першоджерел не лише декоративному, а й планово-просторовому вирізняється особняк колекціонера Болюбаша (вул. Спаська, 11; 1912 р.). Вільно розташований на ділянці з окремою лівосторонньою брамою-портиком, він має пластичне акцентування центру півциркульним ризалітом з маршем парадних сходів. Ризаліт, що імітує півротонду, членований напівколонками іонічного ордеру. На тлі відкритих бездекоративних бічних площин фасаду виразно окреслений рельєфний фриз із гірляндами та масивний карниз із модильйонами.

Водночас життєздатною у другій половині 1900-х – 1910-х роках залишилася традиція формотворення історизму, що в забудові Полтави виявила себе в поодиноких стилізаціях ренесансу, готики, мавританського стилю, композиціях «цегляного стилю». Пізнім прикладом неоренесансу є будинок Музичного училища Д. Ахшарумова Полтавського відділення Російського імператорського музичного товариства (вул. Пушкіна, 30; 1914 р., архітектор Т. Гардасевич). Цей симетричний П-подібний за планом, із глибоким парадним курдонером триповерховий об'єм імітує риси палацової архітектури. У загальному пластичному вирішенні об'єму вирізняється вінцева частина з високою цегляною балюстрадою, акцентованою стовпчиками та обелісками, а в частині курдонеру – фігурним фронтоном з бічними волютами, левовими маскаронами та гербовою композицією. Пластика фасаду збагачена симетричними членуваннями масивних балконів з консолями, вставками жіночих маскаронів у замкових каменях першого поверху, півциркульними сандриками-архівольтами вікон третього поверху.

ІСТОРІЯ

Неоготика представлена, головним чином, доробком полтавського архітектора В. Весселі – у власному особняку (вул. Котляревського, 8; 1906 р.) та житловому будинку адвоката П. Перцовича (вул. Пушкіна, 40; 1910 р.) [1, с. 60]. Характерну геометризовану пластику фасадів формують тут модельовані із цегли стилізовані деталі фортечної архітектури: навісні напівколонки з гострокутними башточками, ступінчасті декоративні фронтони, зубці-машикулі тощо.

Химерна витонченість стилю мореск імітована в декоруванні особняка на вул. Пилипа Орлика, 15 (1909). Асиметричний за планово-просторовою побудовою, із трьома виділеними в композиції головного фасаду стрільчастими вікнами, він має розвинену вінцеву частину. Вона сформована прямокутним атиком із трьома баштоподібними елементами, один з яких імітує форму мінарету. Головний портал у неглибокій ніші з круглим верхнім вікном оформлений двоколонним портиком та фігурною орнаментальною аркою. Цікавими прикладами рядової забудови у формах «цегляного стилю» з елементами історичних стилізацій є школа на вул. В'ячеслава Чорновола, 20, житлові будинки на вул. Пушкіна, 1/12 (1901), Гоголя, 15/24 (1900), Шевченка, 41 (1900) та ін.

Таким чином, декоративне оформлення будівель Полтави 1900–1910-х років слідує основним стильовим тенденціям цієї доби, відрізняючись загалом певним запізненням у сприйнятті новацій та співіснуванням на етапі розвитку декоративних форм модерну з традицією неостилів історизму. У скульптурному декорі фасадів громадських та житлових споруд повсюдним є використання усталених зразків іконографічного ряду, виконаних способом формовки та ліплення; цілісні фрагменти оздоблення в інтер'єрах не збереглися. Яскравим ви-

нятком із загального архітектурного фону забудови міста є будинок Полтавського земства, який став етапним твором для становлення національної модифікації стилю модерн в Україні. Художня унікальність та стильова новизна цього твору В. Кричевського так і залишилися неперевершеними на етапі розвитку стилю модерн і дали лише поодинокі приклади ґенези стильових форм цього національного напрямку модерну на українських теренах.

Примітка

¹ Оригінали не збереглися, роботи відновлено під час реставрації будинку (завершено 1964 р.) за проектом архітекторів П. Костирка, В. Крачмера, Н. Квітки, Д. Гольдінова та ін.

Джерела та література

1. *Гладыш К. В.* Полтава. Памятники еврейской культуры (историко-архитектурный очерк) / Клавдий Васильевич Гладыш, Ефим Зиновьевич Циркульник. – Полтава, 1996. – 88 с.
2. Історія української архітектури / Ю. С. Асєєв [та ін.] ; ред. В. І. Тимофієнко ; Українська академія архітектури. – Київ : Техніка, 2003. – 472 с. : іл.
3. *Павловський В.* Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість / Вадим Павловський. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1974. – 350 с. : іл.
4. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: иллюстрированный справочник-каталог : в 4 т. Т. 3 : Львовская область. Николаевская область. Одесская область. Полтавская область. Ровенская область / редкол. : Г. Н. Логвин [и др.]. – Киев : Будівельник, 1985. – 337 с.
5. *Рубан-Кравченко В. В.* Кричевські і українська художня культура ХХ століття : монографія : у 3 ч. Ч. 1 : Василь Кричевський / Валентина Василівна Рубан-Кравченко. – Київ, 2004. – 704 с.
6. *Таранушенко С.* Василь Кричевський / Стефан Таранушенко // Життя і революція. – 1929. – № 1. – С. 175.
7. *Чепелик В.* Український архітектурний модерн / Віктор Чепелик. – Київ, 2000. – 196 с. : іл.
8. *Ясєєвич В. Е.* Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков / Владимир Евгеньевич Ясєєвич. – Київ, 1988. – 184 с. : ил.

ТЕТЯНА СКІБІЦЬКА, ІННА ШУЛЕШКО. ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ БУДІВЕЛЬ ПОЛТАВИ...

SUMMARY

The article demonstrates the coexistence, in the early-XXth century Poltava architecture, of retro styles and their modernized modifications, which featured the period in question. The decoration of buildings, on the whole, conformed to ascertained patterns and artistic models as well.

Stylistic innovations, particularly – Art Nouveau, were apprehended and introduced into a local architectural environment behind time, with being substantially based upon decorative style manifestations. As a display of retrospective Art Nouveau, Neoclassicism was most widely presented in the Poltava architecture.

By way of example of the features of decorative adornments of the Poltava Governmental Zemstvo's edifice, the article covers some points of formation of national architectural style – Ukrainian Art Nouveau. It draws a conclusion on the uniqueness of the building against the general architectural background of the town.

Keywords: Poltava development in the early XXth century, Historicism, Eclecticism, Art Nouveau, Ukrainian architectural Art Nouveau, retrospective Art Nouveau, classicistic Art Nouveau, Vasyl Krychevskiy, Poltava Governmental Zemstvo's edifice, architectural and artistic décor of façades and interiors.

СЛОВО ПРО КОЛЕГУ



Тетяна Скiбiцька (1959–2013) ввiйшла до архiтектурно-наукової спiльноти на початку 1980-х рокiв. По закiнченнi мистецтвознавчого факультету Киiвського дер-

жавного художнього iнституту працювала в Науково-дослiдному iнститутi теорiї та iсторiї архiтектури i мiстобудування, вивчаючи архiтектурну спадщину мiст України. З 1998 року обiймала посаду заступника генерального директора Киiвського науково-методичного центру з охорони, реставрацiї та використання пам'яток iсторiї, культури i заповiдних територiй, а з 2010 року – наукового спiвробiтника Нацiонального заповiдника «Софiя Киiвська».

Де б не працювала Т. Скiбiцька, вона нiколи не полишала дослiдницьких пошукiв. Її працi, незалежно вiд того, була це стаття чи допис до науково-популярного видання, завжди вирiзнялися глибиною знання фактичного матерiалу, вираженiстю й системнiстю пiдходiв до теми, широтою поглядiв, умiнням бачити як деталi, так i масштабнiсть предмета дослiдження.

Т. Скiбiцька – авторка численних статей в архiтектурних, мистецьких, культурологiчних, енциклопедичних виданнях, спiв-авторка низки монографiй. До кола її iнтересiв входили питання iсторiї архiтектури та мистецького життя кiнця ХІХ – початку ХХ ст., зокрема формування типу прибут-

ІСТОРІЯ

кового будинку, процеси стилеутворення доби історизму та модерну.

Особливе місце в наукових і творчих пошуках Т. Скібіцької займав Київ – рідне місто, яке для неї важило більше, ніж просто місце народження, і якому присвячено значну частину її доробку.

Найвищим досягненням Т. Скібіцької стала монографія «Київський архітектурний модерн (1900–1910-і роки)», що вийшла друком 2011 року. Ця праця, заснована на ґрунтовному знанні джерельної бази та багаторічному власному досвіді авторки, на сьогодні є найвагомішою науковою роботою серед досліджень модерну в архітектурі Києва.

Усім, хто спілкувався з Т. Скібіцькою, вона запам'яталася не лише своєю діяль-

ністю та здобутками. Надзвичайно інтелегентна, із загостреним почуттям самоповаги, вона так само шанобливо ставилася до оточуючих. Тактовність, стриманість і водночас щирість та відвертість, розуміння співрозмовника, уміння перейматися турботами інших – ось якості, що вирізняли Тетяну Василівну. До неї можна було звернутися як за науковою консультацією, так і за порадою й дружньою підтримкою. А у творчій співпраці вона ділилася не лише знаннями, а й теплом душі.

Інтелектуалка з оригінальним світобаченням, багатогранна самодостатня особистість, Т. Скібіцька глибоко відчувала життя, сприймаючи його в усіх проявах.

Інна Шулешко

УДК 7.036:792.01(477)

SCENIC TRANSFORMATION AND THE UKRAINIAN AVANT-GARDE

John E. Bowlf

У статті висвітлено радикальні зміни в сценічному й образотворчому мистецтві Києва, Харкова та Одеси наприкінці 1910-х і впродовж 20-х років ХХ ст., що знаменували собою становлення і розвиток українського авангарду.

Ключові слова: театр, сценічне та образотворче мистецтво, авангард, художні групи, Україна.

В статье освещены радикальные изменения в сценическом и изобразительном искусстве Киева, Харькова и Одессы в конце 1910-х и на протяжении 20-х годов ХХ в., которые знаменовали собой становление и развитие украинского авангарда.

Ключові слова: театр, сценическое и изобразительное искусство, авангард, художественные группы, Украина.

The article casts light upon radical shifts within the theatrics and fine arts of Kyiv, Kharkiv, and Odesa in the late 1910s through 1920s, which signified the formation and progress of the Ukrainian avant-garde.

Keywords: theatre, theatrics and fine arts, avant-garde, artistic groups, Ukraine.

In the wake of the October Revolution, Ukraine of the late 1910s and 1920s was a site of political turmoil, demographic shift, and physical change. But it was also a cauldron of cultural inventiveness and renewal in the literary, visual, and performing arts, witness to which was the elaboration of radical poetical groups such as the League of Seven, the flurry of new art exhibitions in Kyiv, Kharkiv, and Odesa, and the impressive number of talented painters and sculptors who, if later on were often recognized for their achievements more readily abroad, nevertheless, were born and nurtured in Ukraine: Mykola Akimov, Natan Altman, Mykhaylo Andriyenko, Borys Aronson, Volodymyr Baranov-Rossiné, Davyd and Volodymyr Burliuks, Sonia Delaunay, Marko Epshtein, Vasyl Yermilov, Oleksandra Ekster, Fedir Fedorovskyi, Petro Haladzhev, Oleksandr Khvostenko-Khvostov, Borys Kosarev, Mykhaylo Larionov, Simon Lissim, Kazymyr Malevych, Semeon Mandel, Vadym Meller, Solomon Nikritin, Anatol Petrytskyi, Isaak Rabynovych, Nisson Shyfryn, Yosyp Shkolnyk, Illia Shlepianov, and Oleksandr Tyshler. Particularly, the works of Ekster, Khvostenko-Khvostov, Meller, Petrytskyi, and Kosarev indicate the richness and diversity of Ukraine's visual and theatrical advancement during the 1910s and 1920s.

Often studio painters by training, many of these artists also tried their hand at stage design, transferring the new concepts of Neo-Primitivism, Cubo-Futurism, Suprematism, and

Constructivism to sets and costumes and, thereby, reinforcing the efforts of innovative impresarios, directors, and actors to refresh the traditions of the Ukrainian theater and at the same time to place it within an international context. Of course, to some it might have seemed inappropriate to be fostering a new, Ukrainian theatre just as national boundaries were being undermined by the move towards a global Communism. Even if Ukrainian language and history continued to play primary roles in the cultural effervescence, when all is said and done, it is the international and not ethnical nature of the form and content or, rather, of the visual devices which distinguish Ukraine's theatrical renaissance: Constructivist reduction to spare geometrical figures (cf. Mylytsia Symashkevych's costumes for *Gas* of 1923 and Kostiantyn Yeleva's for *The Rapids Pound* of 1927) and syncopated, jazzy colors (cf. Epshtein's for *Aristocrats* of 1927–1928 and Petrytskyi's for *Viy* of 1925), not to mention, of course, the proletarian appeal of didactic plays with their common ideological denominators such as *Sky on Fire* and *Hello on Radiowave 477!*.

Primary witnesses to this "transnational" renaissance were the Franko Theater, the First State Shevchenko Theater, the Hnat Mykhaylychenko Theater, and the Opera and Ballet Theater in Kyiv; the Theater of Opera and Ballet and the State Red Factory Theater in Kharkiv; and, of course, the Berezhil Theater operating in Kyiv and then Kharkiv respectively.

ІСТОPIЯ

Their combined activities constituted a rich and versatile repertoire which encompassed not only new and provocative plays such as *Jim-mie Higgins* (designed by Symashkevych) and *Mazepa* (Meller), but also the classics such as Friedrich Schiller's *Fiesco's Conspiracy at Ge-noa* (Shyfryn) and Puccini's *Princess Turandot* (Petrytskyi). Within a wider perspective, artists were often commissioned to use more public "performance spaces" such as walls, fences, hoardings, and parades to illustrate or dramatize political dicta, i. e., to explore a theatrical genre whereby the "drama" was acted out in word and image on the streets and squares. Petrytskyi's mural projects for the House of Interludes of 1917 and 1920 seem to be a part of this "monumental propaganda"; Oleksandr Bohomazov helped decorate agit-transport, including trains; Yermilov, of course, with his visual stenography for UKROSTA (Ukrainian Telegraph News Agency), was perhaps the leading contributor to the new kind of politicized artistic projection [9, c. 100; 14, in. 216; 16].

Clearly, many aspiring artists, young and reformative, viewed this kind of theatrical engagement not only as an instrument of experimentation, but also, in those inclement times, as a source of income inasmuch as the political commissions generating the monumental propaganda ensured considerable artistic license as well as welcome honoraria thanks to government subvention. Not surprisingly, then, we find that the most diverse factions of the Ukrainian avant-garde, from Matviy Drak to Yeleva, from Epshtein to Petrytskyi, from Favst Lopatynskyi to Symashkevych, from Oleksandra Ekster to Vasyl Krychevskyi, were involved in "theatrical design" in its broadest sense, including the agit-art of the street and square, flags and banners, parades and clothing, placards and posters. For some, even the book as a narrative set within a narrow space, dependent upon both listener and viewer, and progressing sequentially via a narrative, was an extension of theatre. Not surprisingly, some of Ukraine's foremost stage designers, not least, Andriyenko and Ekster, also turned their attention to covers, illustrations and vignettes for publications [10].

In many ways, theatrical initiatives in Kyiv, Kharkiv, and Odesa paralleled similar actions

in Moscow – for example, if Meller designed the production of George Kaiser's *Gas* at the Berezil in 1923, Yuriy Annenkov had done the same the year before in Petrograd, and if Petrytskyi was designing *Princess Turandot* for the State Theater in Kharkiv in 1928, Ihnatiy Nivinskyi had done the same for the Vakhtangov Theater in Moscow in 1923. *Red Poppy*, *Love of Three Oranges*, *Machine Wreckers*, and *Prince Ihor (Igor)* were among many other dynamic projects or productions which graced both northern and southern stages during the same decade, although, as the Berezil productions of *Machine Wreckers* (designed by Lopatynskyi and Symashkevych), *Sadie* (Meller), and *They Made Fools of Themselves* (Shklyiaiev and Symashkevych) demonstrate, the Ukrainian artists often reimagined contemporary styles in unusual and unsettling ways.

Les Kurbas's transference of his Berezil Theater to Kharkiv in 1926 was indicative of the remarkable upsurge of avant-garde activity there in the mid- and late 1920s. While Moscow and Leningrad were coming under increasing pressure to adapt their cultures to a more conservative taste, Kharkiv still held out as a progressive center, providing a forum for the Association of Contemporary Artists of Ukraine, organizing exhibitions of the new art, and publishing important journals such as *Nova Generatsiia* (1927–1930) and *Avanhard* (1929) ¹. In particular, the Berezil Theater won acclaim not only for its bold and often shocking visual resolutions, but also for its emotional, if not, physical, assaults on the audience. As Ihor Ciszkewycz has noted: "Kurbas felt the actor should create a memorable transformation on the stage in order that the audience be shocked and in the end, profoundly influenced by it. This transformation technique could be abstract, psychological, stylized, rhythmical, symbolic, metaphysical and numerous other types. These transformations even occurred in music, drama and stage decor" [19; for information on the artistic environment of the Berezil Theater, see: 6; 7; 21].

The Berezil Theater can be regarded at once as performance workshop, technical laboratory, and art studio which attracted radical actors and designers such as Khvostenko-Khvostov, Lopatynskyi, Meller, Petrytskyi, Shyfryn, Valen-

JOHN E. BOWLT. SCENIC TRANSFORMATION AND THE UKRAINIAN AVANT-GARDE

tyn Shkلياiev, and Symashkevych, who, if recognizable of Western styles such as Cubism or Russian ones such as Suprematism, often perfected their own stylistic language as designers for the Berezil.

To a considerable extent, the primary catalyst to this development and a lasting influence on young Ukrainian artists was Ekster, being one of the few artists of the avant-garde who could transcend the confines of the pictorial surface and organize forms in their interaction with space. Ekster's awareness of this dialogue was evident in her collaborations with Oleksandr Tayirov at his Chamber Theater in Moscow (when she also worked closely with Vira Mukhina), e. g., the productions of *Thamira Khytharedes* (1916), *Salomé* (1917), and then her later endeavors such as *Romeo and Juliet* (1921), and the *Death of Tarelkin* (1921, projected, but not produced, by the First Studio of the Moscow Art Theater). When Yakiv Tugendkhold observed of *Thamira Khytharedes* that Tayirov and Ekster had managed to "make an organic connection between the moving actors and the objects at rest" [13, c. 72], he was already indicating the direction which Ekster would follow, for she replaced the conventions of the *Stilbühne* with a kinetic resolution in which the actors and scenery played equal roles. Ekster's concentration on the "rhythmically organized space" [5, c. 70] pointed forward to her costume designs for Bronislava Nizhynska's Choreographic Studio, École de Mouvement [School of Movement], in Kyiv (and then the Théâtre Choréographique in England and Paris) [17], to her Constructivist designs for the movie *Aelita* (1924), and to her set of marionettes of 1926.

In the dynamic medium of film, where focus and sequence change constantly, formal contrast is transmitted by a rapid variability of light, and light itself plays a constructive role, Ekster perhaps attained the high point of her scenic career, even if her fascination with light was well evident in the stage designs of 1916–1917 where she relied on saturated lighting for effect. During the 1920s Ekster incorporated the properties of translucency and reflectivity into her system, even anticipating Serhiy Diahiliev's production of *La Chatte* in 1927 with its transparent designs by Naum Gabo and Antoine

Pevsner. Ekster never ceased to experiment with stage design, applying her ideas to drama, the ballet, revues, and modern dance and in 1925 even invented "epidermic costumes" for a ballet project in which the dancers were painted, not dressed. As her one-time student, Oleksandr Tyshler, reminisced: "In her hands, a simple paper lampshade turned into a work of art" [1, c. 43]. Apart from Tyshler, Ekster's primary disciples were Aronson, Meller, Rabynovych, Shyfryn, Pavlo Chelishchev – and Petrytskyi. While a student in Moscow in the 1910s, Petrytskyi was confronted with the avant-garde experiments of Kazymyr Malevych, the colored geometries of Suprematism leaving an especially deep imprint on his development. Returning to Ukraine after his Moscow schooling, Petrytskyi turned his attention to Ekster's decorative work, and her immediate influence can be traced in the cubistic resolutions of his stage designs for *In the Work House*, *In the Land of Slavery* and *In the Catacombs* for the First State Shevchenko Theater in Kyiv in 1921 as well as for Kasyan Holeyovskyyi's *Eccentric Dances* at the Chamber Ballet in Moscow the following year.

As historian Dmytro Horbachov affirms, under Ekster's influence Khvostenko-Khvostov also moved to a "volumetrical, constructive design, something that transformed the scenic space" [4, c. 9], a quality manifest in the emphatic colors and geometric tautness of his designs for the production of Reinhold Glière's *Red Poppy* at the Kyiv State Opera in 1928. Sometimes Khvostenko-Khvostov's sets were remarkably abstract, e. g., for *Die Walküre* of 1929 [for reproductions of two of Khvostenko-Khvostov's set designs for *Die Walküre* see: 4, c. 53–54], although many consider his most experimental costumes and sets to be those for the unrealized production of Serhiy Prokofyev's operatic adaptation of Carlo Gozzi's comedy, *A Love for Three Oranges*, which the Berezil Theater prepared in 1926–1927, but did not, unfortunately, produce.

A prominent supporter of the avant-garde spirit at the Berezil between 1923 and 1929, Meller also revealed a strong debt to Ekster in his designs for at least five productions – *Gas*, *Sadie*, *Golden Guts*, *The Mikado*, and *Hello on Radiowave 477!* Along with Petrytskyi, Meller

ІСТОРИЯ

developed his conception of the new art according to rigorous formal analysis, devoid of the often messianic and transcendental dimensions which accompanied the researches of older colleagues such as Vasyl Kandynskyi and Malevych. Subordinating color to a “melody of lines”, Meller used his designs as an instrument for emphasizing the “expression of the turns of the head, the rhythm of the folds and scarves <...> the dynamic of the dance” [8, c. 39]. Subsequently, he adjusted his clear, geometric structures to a more florid and narrative esthetic as in *Carnival* (which Mykola Tereshchenko produced for the Art of Action Group at the Hnat Mykhaylychenko Theater, Kyiv, in 1923) and *The Mikado* (which Valeriy Inkizhynov produced at the Berezil in 1927).

Unlike Petrytskyi or, for that matter, Khvostenko-Khvostov, however, Meller came to his boldest renderings through a brief, but fertile, collaboration with Nizhynska on experiments at her dance studio in Kyiv in 1919–1920 such as *Assyrian Ballet*, *Masks*, *Fear*, and especially *Mephisto Valse*, a plotless composition with abstract choreography, in which Meller’s designs “[merely] served as a visual analogy of Nizhynska’s ballet style”². Productions such as *Mephisto Valse*, often little more than improvisations, incorporated the methods of the *danse plastique*, eurhythmics, and even gymnastics into choreographical compositions, although, because of the disruption of the Civil War, the designs by Meller (and by Ekster) were not always executed and Nizhynska herself often made the tunics for her own performances [for reproductions of some of Meller’s costume designs for the Nizhynska productions, see: 15, p. 215–221].

Nizhynska’s School of Movement, one of the most dynamic centers for the Ukrainian avant-garde, sponsored experiments in both Classical and modern dance, and some of the numbers – such as *Mephisto Valse* – were offered simply as pretexts for creative experiment in movement and design rather than as narratives to be illustrated. This brief, but fruitful episode in Kyiv prepared Nizhynska for her more celebrated choreographic interpretations in the early 1920s, especially for Diahiliev in Paris, such as *Le Renard*, *Mavra*, and *Les Nocés*. Perhaps remembering her Kyiv experi-

ence, Nizhynska described the latter production with particular zeal: “*Les Nocés* opened up a new path in choreography for me: promoting the corps de ballet to a primary artistic level. I did not want there to be a dominant performer (soloist) in this spectacle. I wanted all the dancers to fuse in one movement and to create a whole. In my choreography the mass of the ensemble was meant to “speak” – able to create just as many choreographic nuances as the orchestra mass does musical ones” [11].

With Feliya Dubrovskaya as the principal dancer and Nataliya Honcharova as the designer, *Les Nocés* scored a great success in Paris, even if the London showing of 1926 brought forth much negative comment³.

The Nizhynska-Ekster-Meller collaboration was brief and intense, but the School of Movement, was not the only laboratory of artistic forms in Kyiv. A number of the Ukrainian avant-gardists, while aware of Nizhynska’s experiments, worked for other enterprises, a case in point being Petrytskyi, a leading exponent of the Ukrainian interpretation of Constructivism in stage design. Beginning in 1918, he decorated ballets, operas, and dramas for numerous theaters in Ukraine and Russia and was quickly recognized as an original practitioner and theorist. He declared in *Nova Generatsiia*: “The artist builds the theatrical costume like a functional object embodying this or that idea of the general stage design. The artist balances this object within the general composition and creates an organic link between object of the design, the actor and the costume by means of the mechanics of the action. The costume should also be built from the inside out” [12, c. 41–42].

Of particular importance to Petrytskyi’s early development as a stage designer was his collaboration with the ballet dancer Mykhaylo Mordkin in Kyiv in 1918 [for the reproduction of one of Petrytskyi’s costume designs for Mordkin’s *Spanish Dance* of 1918, see: 4, ill. 61]. Along with Mykola Foregger, Holeysovskyi, Lavrentiy Novikov, and Volodymyr Riabtsev, Mordkin did much to change the conventions of classical ballet in Moscow, Kyiv and, after 1923, the year of his emigration, in New York. Mordkin also worked for the Chamber Theater, Moscow, instructing Alisa Koonen for

JOHN E. BOWLT. SCENIC TRANSFORMATION AND THE UKRAINIAN AVANT-GARDE

her Dance of the Seven Veils in the Chamber Theater production of *Salomé* in 1917 – thereby establishing close contact with Ekster. Thanks to Mordkin, Petrytskyi gained valuable knowledge and experience of the ballet and theater worlds, and it was logical that Petrytskyi accepted Mordkin's invitation to design the New York production of *Nur and Anitra* in 1923 (not realized). After Mordkin's departure, Petrytskyi continued to collaborate with experimental choreographers, contributing designs to Mykhaylo Moisieyev's productions of *Le Corsaire* in 1926 and *Taras Bulba* in 1928 in Kharkiv, where "the main thing is movement, speed. And Petrytskyi has expressed this "speed" thesis in his designs where – not without irony – he has elucidated the energetic scheme of the dance. But he was not satisfied with schemes. The artist was skeptical of those who, by the term "contemporary", understand a break with the culture of the past... Using new visual media and elements of bygone styles in many of his productions, the artist has restored the living physiognomy of the past to the stage" [3, c. 10].

After opening in the fall of 1925, the Kharkiv Opera Theater soon became a prestigious center for artistic experiment, thanks to the presence there of Foregger, Holeyzovskiy, Moisieyev, and Petrytskyi. Coming to the Kharkiv Opera after working for Holeyzovskiy at the Moscow Chamber Ballet and then designing the production of Mykola Hohol's *Viy* at the Ivan Franko Theater (also in Kharkiv), Petrytskyi consolidated his position as a leader of the Ukrainian avant-garde. Although a Constructivist by inclination, Petrytskyi adjusted easily to the needs of a given spectacle and was willing to use ornament and "illusion" if the production so dictated. Consequently, he had no qualms in evoking the historical ambiance for operas such as *Prince Ihor (Igor)* (Odesa, 1926) and *Taras Bulba* (Kyiv, 1927; Kharkiv, 1928) and he did this while still emphasizing the formal qualities of the piece. He wrote in 1930: "You must <...> construct the costume from inside, and be guided not just by nice appearances, but also by your relationship to it as a form that is supplementary to the image created by the actor – as one of the components interconnected to the logical mechanics of the whole" [12, c. 42].

Like Khvostenko-Khvostov and Petrytskyi, Kosarev was also intent upon cleansing stage design of both Realist imitation and superfluous ornament. Although he worked for many theatre directors in the 1920s and 1930s, Kosarev developed a personal, synthetic style, accenting bright colour, geometric clarity, and folkloric motifs as, for example, in *Ali-Nur*, Mykhaylo Kossovskiy's dramatic adaptation of Oscar Wilde's story *The Star-child* which Serhiy Pronskiy produced at the Fairytale Theatre, Kharkiv, in 1922, with music by Isaak Dunayevskiy, choreography by Borys Plietniev and designs by Akimov and Kosarev.

Bearing in mind the new, proletarian audience, Kosarev also imported devices from the circus and music-hall (cf. his designs for *Chasing Two Hares* of 1929), including caricature, hyperbole, and the "illogical" combination of diverse elements, a mix which coincided with his interest in collage and montage and with what might be called linguistic polyphony: after all, his proclamation in the avant-garde Kharkiv album *Sem' plus tri* [Seven plus three], co-signed with Yermilov, announced that it was being printed "in all languages of the world" [18, p. 29]. Kosarev was also a professional photographer, experimenting with the camera as a recording apparatus not only of the urban fabric of Kharkiv, Odesa, and Lviv (in Western Ukraine), but also of the installation and interaction of his own sets and costumes on stage, including the patently ideological collaborations such as *Marko in Hell* which he designed for the State Red Factory Theater in Kharkiv in 1928.

As with Russian, German, and Italian culture of the 1930s, the spirit of the Ukrainian avant-garde was weakened, if not, extinguished by ideological exigency, often resulting in transference of loyalties, adjustment to political pressure, and loss of individual initiative. Some designers such as Khovstenko-Khvostov, Kosarev, Meller, and Petrytskyi stayed on in Ukraine, continuing to work for the state theaters and to produce entertaining, if no longer provocative, costumes, sets, and props. In a few cases, the fluency of experiment went underground to reemerge in the 1980s with a new generation of Ukrainian stage designers who, once again, raised the

ІСТОРИЯ

banner of theatrical innovation. Last but not least, the diaspora of the 1920s carried the ideas of the Ukrainian avant-garde to France, Germany, Canada, and the USA: Andriyenko, Aronson, Ekster, Lissim, and Chelishchev, to mention a few, developed their ideas in emigration, often fulfilling prestigious commissions for companies such as Diaghilev's *Ballets Russes* and Mykyta Baliyev's *Chauve-Souris*, even if the flavor of indigenous Ukrainian culture now yielded to the gloss of European and American styles such as Art Deco and Surrealism. In any case, it should be stressed that, although such artists spent their formative years in Kyiv, Kharkiv, Odesa, and other Ukrainian cities, they often reached artistic maturity while working for the stage precisely in Europe and the Americas. In this way, they served as global ambassadors of the new Ukrainian culture, aware of their folklore and mythology, but embracing contemporary Western styles and applying them to costumes and sets for theaters worldwide – the Metropolitan Opera House in New York, the Strelina Theater in Istanbul, the Blaue Vogel in Berlin, the Théâtre de l'Oeuvre in Paris, the Gran Teatro del Liceo in Barcelona, and many other venues for drama, ballet, opera, cabaret, and cinema. After all, some of the most celebrated stage productions of the 20th century were designed by Ukrainian artists outside of Ukraine, from *Cleopatra* (Delaunay, 1918) and *El Tsar Saltan* (Lissim, 1924) to *Ode* (Chelishchev, 1928) and *The Great American Goof* (Aronson, 1940). Citizens of the world, yet offspring of a single territory, Ukrainian artists, therefore, approached theater as a universal language, ever refurbishing its lexicon and syntax, ever amplifying its resonance.

Endnotes

¹ Odesa and Kyiv also saw the establishment of important journals promoting the new theater, for example, the weekly *Teatr* in Odesa (1919) and *Teatr* in Kyiv (1921–1923), the latter published by the Theater Section of the Subdepartment of Arts of the People's Education Secretariat.

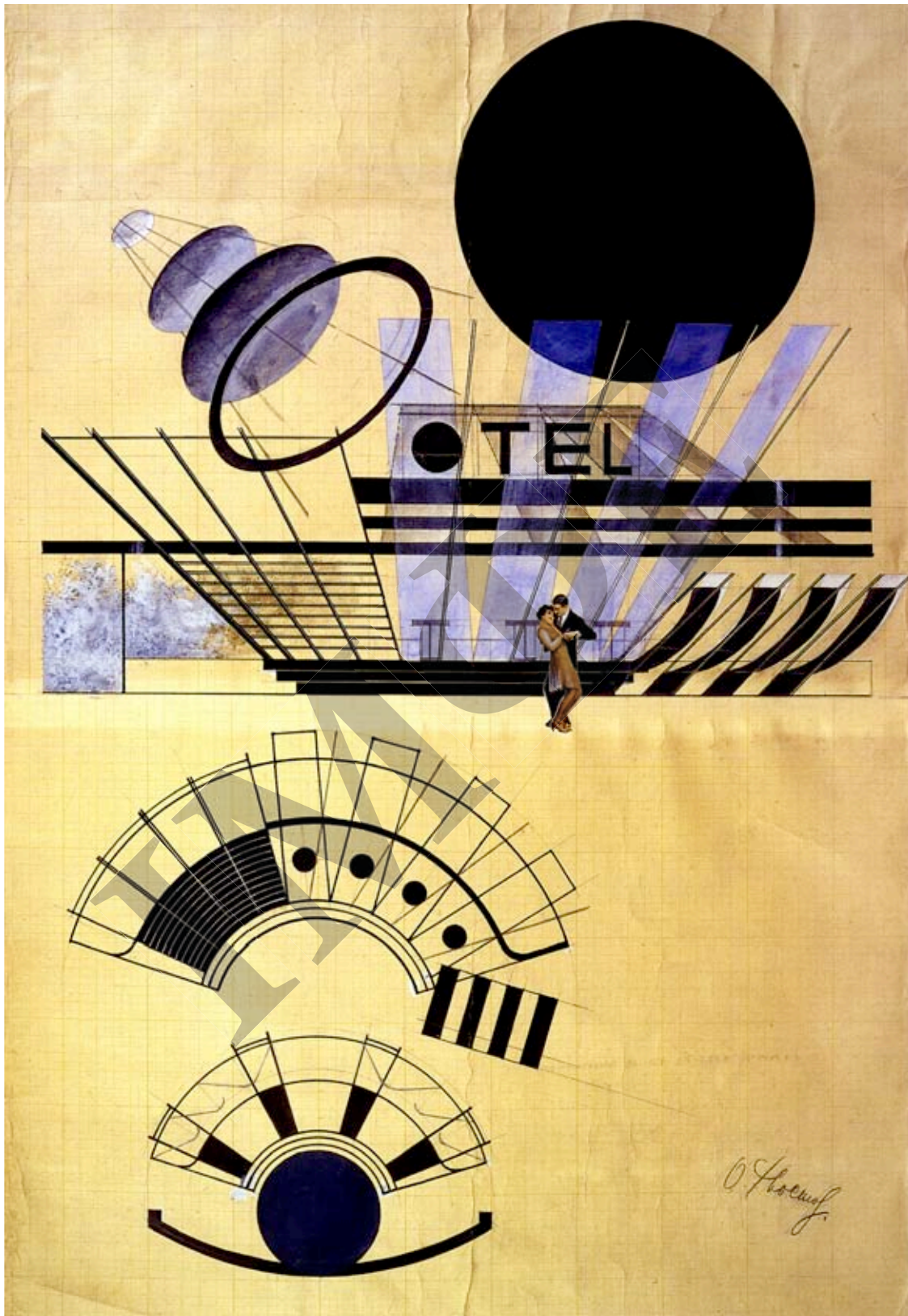
² Letter from Dmytro Horbachov to John E. Bowlt dated 2 August, 1999.

³ See the statement by H. G. Wells condemning the “deliberate dullness of the London critics” [20, p. 190].

Literature

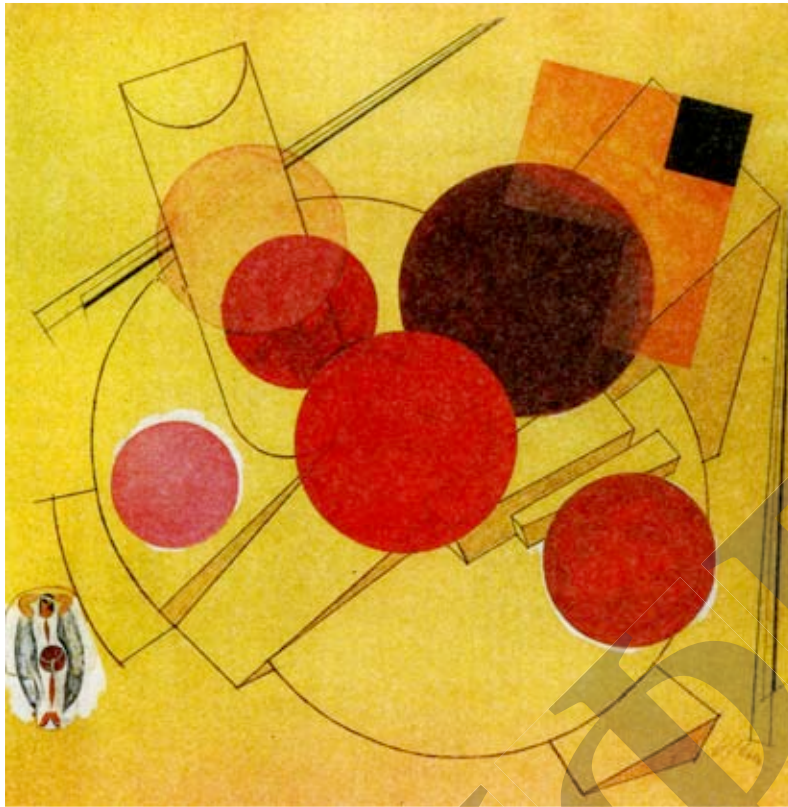
1. Воронова О. П. Вера Игнатъевна Мухина / О. П. Воронова. – Москва : Искусство, 1976. – 214 с. : ил. – (Жизнь в искусстве).
2. Врона І. Анатоль Петрицький. Альбом / І. Врона. – Київ : Мистецтво, 1968. – 189 с.
3. Горбачев Д. Е. Проблема традиции и новаторства в творчестве А. Г. Петрицкого : автореф. дис. ... канд. искусствовед. наук / Горбачев Д. Е. ; АН УССР, Ин-т искусствовед., фольклора и этнограф. им. М. Ф. Рыльского. – Киев, 1970. – 25 с.
4. Горбачов Д. О. Олександр Хвостенко-Хвостов: Сценограф, живописець, графік / Д. Горбачов. – Київ : Мистецтво, 1987. – 125, [2] с. : іл.
5. Державин К. Н. Книга о Камерном театре: 1914–1934 / Конст. Державин. – Ленинград : Художественная литература, 1934. – 240 с.
6. Корниенко Н. Лесь Курбас и художники // Советские художники театра и кино. – 1983. – № 5. – С. 32–54.
7. Кузякина Н. Б. Лесь Курбас / Н. Б. Кузякина // Лесь Курбас: статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие / ред. кол.: Н. Б. Кузякина [и др.]. – Москва : Искусство, 1987. – С. 5–46.
8. Кучеренко З. В. Вадим Меллер / З. В. Кучеренко. – Київ : Мистецтво, 1975. – 82 с.
9. Лагутенко О. Графіки. Нариси з історії української графіки ХХ століття / Ольга Лагутенко. – Київ : Грані-Т, 2007. – 168 с.
10. Мудрак М. Понад кордонами. Модерна українська книжкова графіка 1914–1945 / Мирослава Мудрак. – Київ : Критика, 2008. – 176 с.
11. Нижинская Б. «Свадебка» Стравинского // Новое русское слово. – 1983. – 9 ноября. – С. 5.
12. Петрицький А. Оформлення сцени сучасного театру / Ан. Петрицький // Нова генерація. – 1930. – № 1. – С. 40–42.
13. Тузендхольд Я. Письмо из Москвы // Аполлон. – 1917. – № 1. – С. 70–74.
14. Український авангард 1910–1930 років : альбом / авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. – Київ : Мистецтво, 1996. – 400 с. : іл.
15. Український модернізм / Ukrainian Modernism. Exhibition from the National Art Museum of Ukraine, Kyiv, circulated in the USA by Foundation for International Arts and Education, Washington, D. C. / ed. J. Bowlt, – 2005.
16. Фогель З. Василий Ермилов / Зиновий Фогель. – Москва : Советский художник, 1975. – 136 с.
17. Ваер N. van Norman. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy. – Fine Arts Museum of San Francisco, 1986. – 103 p.
18. Borys Kosarev: Modernist Kharkiv 1915–1931 / Borys Kosarev // Catalogue of exhibition. The Ukrainian Museum / ed. M. Mudrak. – New York, 2011.
19. Ciszkewycz I. The Berezil Theatrical Association and Its Revolutionary Makeup // Ciszkewycz I. The Berezil Theatre. Catalog of exhibition organized by the Organization of Modern Ukrainian Artists. – New York, 1980.
20. Kochno B. Diaghilev and the Ballets Russes / by Boris Kochno. – New York : Harper and Row, 1970. – 293 p.

JOHN E. BOWLT. SCENIC TRANSFORMATION AND THE UKRAINIAN AVANT-GARDE



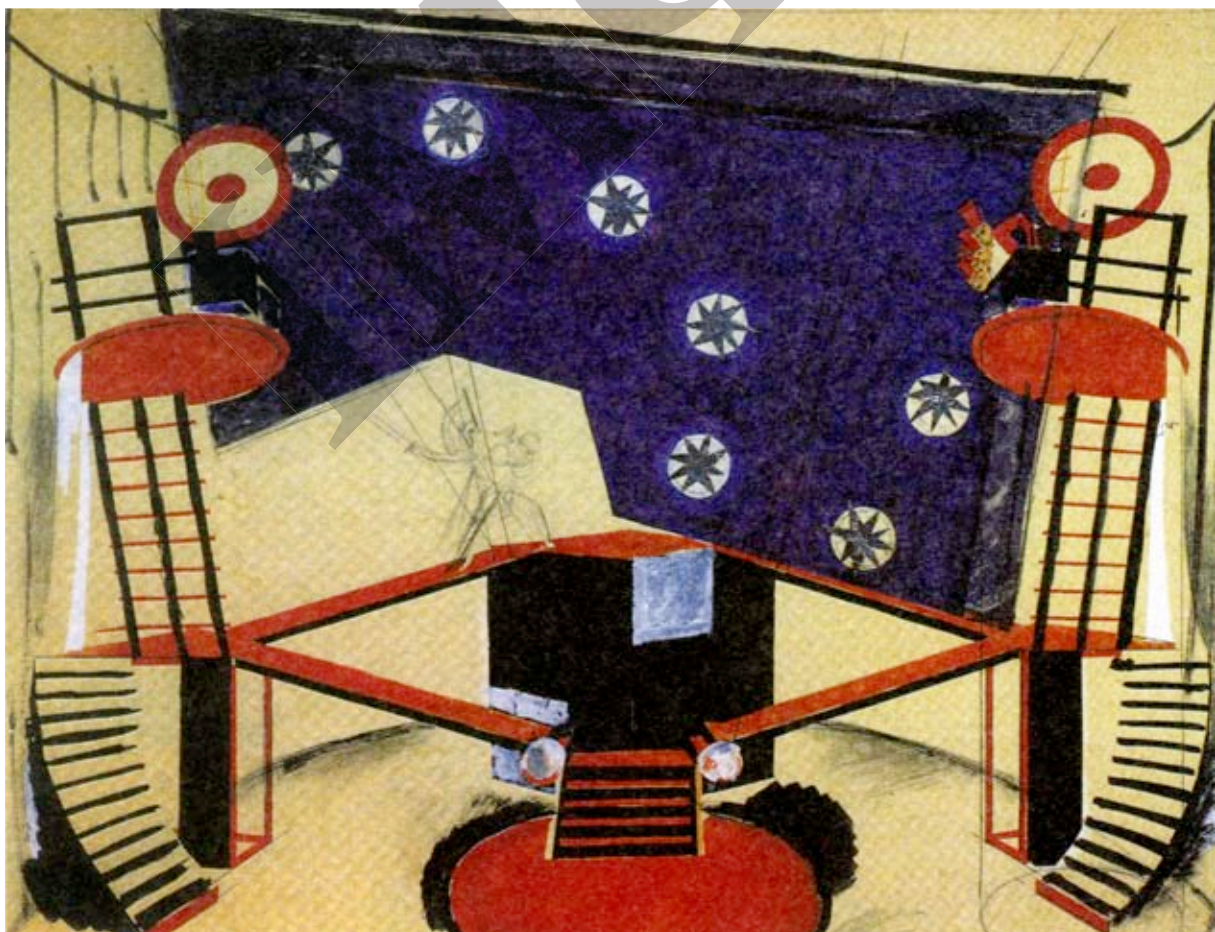
Khvostenko-Khvostov O. Glacier Hotel. Sketch for E. Kszenek's opera Johnny Plays. 1929–1930. Paper, gouache, appliqué. Central State Archive of Literature and Arts of Ukraine

ІСТОРИЯ



Khvostenko-Khvostov O.
Set design for Serhiy Prokofyev's opera
Love for Three Oranges
adapted from Carlo Gozzi's
comedy.
Opera and Ballet Theater,
Kharkiv. 1926.
Collection of Ihor Dychenko
(Kyiv)

▼ *Khvostenko-Khvostov O.*
Moveable set design
for *Sieglinde* theme
in Richard Wagner's opera
Die Walküre.
State Opera, Kyiv. 1929.
Colored lead pencil, gouache,
and appliqué on paper.
Collection of Ihor Dychenko
(Kyiv)



JOHN E. BOWLT. SCENIC TRANSFORMATION AND THE UKRAINIAN AVANT-GARDE

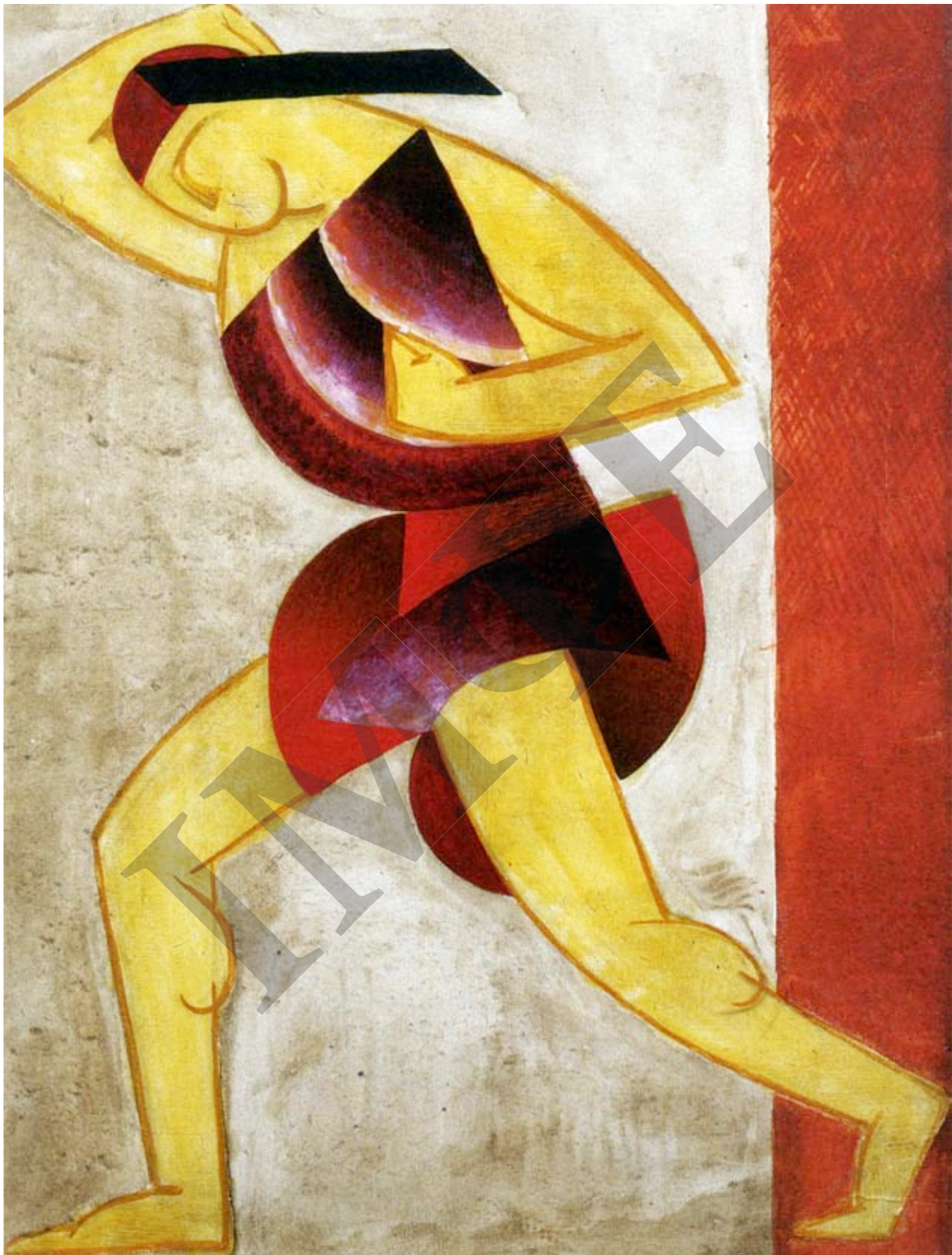


Ekster O. Costume sketch for William Shakespeare's *Romeo and Juliet*.
Gouache and bronze paint on cardboard

Kosarev B. Costume sketch *Capricorn*
for Ivan Kocherha's *Marko in Hell*.
Gouache on paper

◀ Petrytskyi A. Costume sketch *Liù*
for Giacomo Puccini's *Turandot*.
State Opera and Ballet, Kharkiv.
Gouache, bronze paint, and India ink on paper

ІСТОРІЯ



Meller V. Costume sketch for choreographic movement for Franz Liszt's *Mephisto*.
Bronislava Nizhynska's School of Movement, Kyiv. Watercolor, pencil, and lacquer on paper

JOHN E. BOWLT. SCENIC TRANSFORMATION AND THE UKRAINIAN AVANT-GARDE

21. Tkacz V. Les Kurbas's Early Work at the Experimentation / ed. by Irena R. Makaryk and Virlana Berezil: From Bodies in Motion to Performing the Invisible / Virlana Tkacz // Modernism in Kyiv. Jubilant Tkacz. – Toronto : University of Toronto Press, 2010. – P. 362–385.

SUMMARY

In the late 1910s through 1920s, the cultural contrivance and renewal of literary, figurative, and theatrical arts boiled in Ukraine. It was attested by the appearance of radical poetical groups, such as the League of Seven, the powerful tide of modern art exhibitions in Kyiv, Kharkiv, and Odesa, and a striking number of gifted painters and sculptors, many of which have later on become famous abroad, while being born and occupationally developed in Ukraine. Among them were Akimov, Altman, Andriyenko-Nechytaylo, Aronson, Baranov-Rossiné, Brothers Burliuks, Sonia Delaunay, Epshtein, Yermilov, Kosarev, Larionov, Lissim, Malevych, Mandel, Meller, Nikritin, Petrytskyi, Rabynovych, Symashkevych, Tyshler, Khvostenko-Khvostov, Shyfryn, Shkolnyk, and Shlepianov. All of them illustrated the richness and diversity of the Ukrainian fine arts and theatrics of those years.

Primary catalyst of this trend having a protracted hold over young Ukrainian artists was Oleksandra Ekster.

The Ukrainian theatrical Renaissance was characterized by international, not narrowly ethnic, nature of artistic means, notably the Constructivist curtailment to primitive geometrical shapes, syncopated jazz colours, and appeal to proletariat in didactic plays with common ideological denominator.

Key witnesses of this revival were the Ivan Franko Theatre, the Hnat Mykhaylychenko Theatre, the Opera and Ballet Theatres in Kyiv and Kharkiv, the Kharkiv State Red Factory Theatre, and, of course, the Berezil Theatre.

Keywords: theatre, theatrics and fine arts, avant-garde, artistic groups, Ukraine.

РЕЗЮМЕ

Наприкінці 10-х і протягом 20-х років ХХ століття в Україні кипіли культурна винахідливість, оновлення літературного, образотворчого і театрального мистецтва. Про це свідчили поява радикальних художніх груп, як от харківська «Спілка семи», потужна хвиля виставок сучасного мистецтва в Києві, Харкові й Одесі, дивовижна кількість талановитих художників і скульпторів, багато з яких згодом уславилися за кордоном, але народилися і професійно сформувалися в Україні. Серед них Акімов, Альтман, Андрієнко-Нечитайло, Аронсон, Баранов-Россіне, брати Бурлюки, Соня Делоне, Епштейн, Єрмилов, Косарев, Ларіонов, Ліссім, Малевич, Мандель, Меллер, Нікритін, Петрицький, Рабинович, Симашкевич, Тишлер, Хвостенко-Хвостов, Шифрін, Школьник, Шлепянов. Всі вони ілюструють багатство і розмаїття українського образотворчого і театрального мистецтва тих років.

Первісним каталізатором цього руху, що він мав тривалий вплив на молодих українських художників, була Олександра Екстер.

Український театральний Ренесанс характеризує інтернаціональна, а не вузько етнічна природа художніх засобів: конструктивістське скорочення до простих геометричних форм, синкоповані джазові кольори, апелювання до пролетаріату в дидактичних п'єсах зі спільним ідеологічним знаменником.

Головні свідки цього відродження – Театр ім. Івана Франка, Театр ім. Гната Михайличенка, Київський і Харківський театри опери і балету, Харківський Червонозаводський театр і, звичайно, театр «Березіль».

Ключові слова: театр, сценічне та образотворче мистецтво, авангард, художні групи, Україна.

УДК 7.072.2Тар:7.071.1Нар

СТАТТЯ СТЕФАНА ТАРАНУШЕНКА З НАРБУТІВСЬКОГО ЗБІРНИКА: КІЛЬКА ШТРИХІВ ДО ІСТОРІЇ НАПИСАННЯ

Ірина Ходак

Передмова до публікації тексту статті С. Таранушенка «Мотиви старого українського мистецтва в творах Нарбути» (1928) висвітлює основні історичні обставини його написання та загальні характеристики змісту.

Ключові слова: Георгій Нарбут, Стефан Таранушенко, українське мистецтво, ксилографія, тип, портрет, народний живопис, архітектура.

Предисловие к публикации текста статьи С. Таранушенко «Мотивы старого украинского искусства в произведениях Нарбути» (1928) освещает основные исторические обстоятельства его написания и общие характеристики содержания.

Ключевые слова: Георгий Нарбут, Стефан Таранушенко, украинское искусство, ксилография, тип, портрет, народная живопись, архитектура.

The preface to publishing the text of the Taranushenko's article *Motifs of Ancient Ukrainian Art in the Works of Narbut* (1928) covers the main historical circumstances attending its writing and general characteristics of its content.

Keywords: Heorhiy Narbut, Stefan Taranushenko, Ukrainian art, woodcut, type, portrait, folk painting, architecture.

В історії українського мистецтва навряд чи знайдеться інший художник, крім Георгія Нарбути, до вшанування пам'яті якого сучасники доклали б стільки зусиль. Якщо звернутися винятково до київської історії пошанування мистця, то маємо констатувати, що вже за кілька місяців після його смерті – 23 липня 1920 року – Українська державна академія мистецтва скликала професорів і академіків на засідання Ради академії та Ради мистецтва для обговорення питання про організацію виставки творів свого спочилого ректора [20]. Складна соціально-політична ситуація та брак фінансування на кілька років відтермінували згадану імпрезу. Справа зрушила лише 1924 року, коли було створено комітет з організації виставки художника у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка, до складу якого ввійшли Андрій Винницький (голова), Федір Ернст (секретар), Віра Нарбут, Антін Середа, Данило Щербаківський і Ярослав Стешенко (останній – з 1925 р.) [6, с. 8]. Завдяки натхненній праці ентузіастів 26 вересня 1926 року в музеї відкрили масштаб-

ну виставку Г. Нарбути, у чотирьох розділах якої було представлено близько п'ятисот оригінальних творів, понад двісті оформлених ним видань, праці, що містили статті чи згадки про майстра та репродукції його творів, а також світлини й особисті речі [6, с. 89–164]. Вона значно перевищувала за обсягом петроградську виставку мистця, організовану 1922 року в Державному Російському музеї, й уперше познайомила широкий загал з найменш знаним – «київським» – періодом його творчості. Організатори виставки також подбали про видання ошатного каталогу, що, крім реєстру експонатів, містив розлогий нарис Ф. Ернста «Георгій Нарбут. Життя і творчість» та укладений Ярославом Стешенком покажчик «Література про Г. І. Нарбути» [6].

Ще за життя художника видавниче товариство «Друкарь», у діяльності якого він брав активну участь, планувало видати монографію про нього в серії «Українське мистецтво» [3, с. 581] (в одному з начерків плану популярних видань про вітчизняних художників автором цієї книжки названо

Миколу Бурачека [16, арк. 10]). Після смерті Г. Нарбута це стало справою честі для його колег та друзів. У 1923 році випустити у світ ілюстрований збірник пам'яті художника обсягом 17–18 друкованих аркушів планувало видавництво «Книгоспілка», уклавши із цією метою угоду з редакційною колегією, до складу якої ввійшли Федір Ернст, Олександр Вайсблат, Антін Середа та Данило Щербаківський. Невдовзі виданням збірника заопікувалося Державне видавництво України, а на завершальному етапі – створене 1932 року видавництво «Мистецтво» [3, с. 581–588]. Історія підготовки цієї праці, детально описана Сергієм Білоконем, типова для вітчизняного мистецтвознавства 1920-х – початку 1930-х років: спочатку брак коштів, потім залучення до складу редколегії чи авторського колективу партійних комісарів на кшталт Івана Врони, цензурні втручання в зміст окремих статей, зміна структури збірника й вилучення політично неблагонадійних розвідок, зрештою, арешти авторів та знищення накладу вже віддрукованих матеріалів¹.

На щастя, підготовлені для збірника аналітичні розвідки та спогади про Г. Нарбута (рукописні та / чи машинописні варіанти українською та / чи російською мовами, часом перекладені українською матеріали ленінградських дослідників) збереглися в кількох архівах, насамперед в особовому фонді Ф. Ернста в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – АНФРФ ІМФЕ), серед них – «Нарбут-аквареліст» Всеволода Воїнова [5], «Творчість Г. І. Нарбута», «Обкладинки Нарбута», «Книжкові знаки Нарбута» і «Сільвети Нарбута» Еріха Голлербаха [9–12], «Рисунок Нарбута» Дмитра Мітрохіна [23], «Г. І. Нарбут та його книги для дітей» Петра Нерадовського [25], «Місце Нарбута в українському мистецтві» Степана Яремича [34], «Нарбут як геральдичний митець» Владислава Лукомського [21], «Нарбут в Українській академії мистецтва» Василя Кричевського [19], «Мотиви старого українського мистецтва в творах Нарбута» Стефана Таранушенка [31], «Про Нарбута» Мстислава

Добужинського [13], «Меморіальна графіка Г. Нарбута» Володимира Січинського [28], «Єгор Іванович Нарбут» Сергія Трійницького [32], «Спогади про Г. І. Нарбута» Ольги Карпеко (Глеваської) [18] та автобіографічні нотатки самого мистця [24]. До них слід додати частину верстки Нарбутівського збірника зі статтю «Георгій Нарбут. Життя – творчість» Ф. Ернста [15].

Низку матеріалів ленінградських дослідників, підготовлених для Нарбутівського збірника («Нарбут як геральдичний художник» історика-геральдиста В. Лукомського, «Нарбут і його книги для дітей» завідувача художнього відділу Державного Російського музею П. Нерадовського, «Про рисунок Нарбута» графіка Д. Мітрохіна, «Місце Нарбута в українському мистецтві» співробітника Державного Ермітажу С. Яремича та спогади директора Державного Ермітажу С. Трійницького), було зачитано на присвячених художнику прилюдних засіданнях комісії мистецтва книги Українського наукового інституту книгознавства (далі – УНІК), що відбулися 21 листопада 1926 року та 21 січня й 27 травня 1927 року за участю від п'ятдесяти до півтори сотні осіб [26, арк. 19, 25; 27, арк. 8]. Разом зі згаданими матеріалами присутні заслухали доповіді «Г. Нарбут і сучасна книжна графіка» та «Підсумки виставки Нарбута» Ф. Ернста, а також спогади про художника Юхи́ма Михайліва, Павла Балицького, Миколи Бурачека, Миколи Зерова та Стефана Таранушенка, більшість яких було опубліковано в друкованому органі УНІКу – журналі «Бібліологічні вісті» [1; 4; 17; 22; 30], як і дві нарбутознавчі статті Е. Голлербаха [7; 8].

Доповідь харківського історика мистецтва, директора тодішнього столичного Музею українського мистецтва С. Таранушенка «Згадка про Г. Нарбута» було зачитано автором 22 листопада 1926 року на семінарі з українського мистецтва в музеї, який він очолював, 21 січня 1927 року – на засіданні комісії мистецтва книги УНІКу і вже по тому опубліковано в «Бібліологічних вістях» [30]. На відміну від більшості авторів статей і спогадів про Г. Нарбута, харків'янин не міг похвалитися тривалим знайомством чи дружбою з ним. Його зустрічі з художником

АРХІВ

обмежувалися кількома травневими днями 1919 року, коли під час відрядження до Києва він зупинився в помешканні Вадима Модзалевського й Г. Нарбути в Георгіївському завулку, 11, отримавши можливість зануритися в атмосферу «одного з центрів мистецького й наукового життя Києва», спостерігати за роботою художника, який, зокрема, увічнив харківського гостя в трьох силветах, дві з яких той отримав у подарунок напередодні від'їзду з Києва [30].

У 1927 році саме С. Таранушенку замовили написати для Нарбутівського збірника статтю «Мотиви старого українського мистецтва в творах Нарбути»² [31]. Первісно цю тему закріпили за Д. Щербаківським, який належав до кола найближчих приятелів мистця упродовж «київського» періоду його життя і брав активну участь у вшануванні його пам'яті, зокрема організації виставки у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка та підготовці розгляданого збірника. На жаль, до своєї трагічної загибелі 6 червня 1927 року дослідник не встиг завершити статтю, хоча численні нотатки до неї збереглися в його архіві [33, с. 328–329].

С. Таранушенко – один з провідних знавців давнього і народного українського мистецтва – до написання такої розвідки надавався якнайкраще, що засвідчив оперативно підготовлений ним текст (машинопис, який міститься в архіві Ф. Ернста, датовано 15 січня 1928 року [31]).

Як слушно зауважив на початку статті автор, петроградська (1922) і київська (1926) виставки досить повно продемонстрували творчий доробок художника і стимулювали його всебічне дослідження, у ході якого насамперед потрібно було «перевести докладний аналіз формальної мови його праць, визначити основні риси його стилю та виявити мистецькі засоби, що забезпечили могутній вплив його творам» [31, арк. 1–2]. Власну розвідку С. Таранушенко розглядав як один з підготовчих етапів до такої узагальнюючої студії. Зважаючи, що у двох розлогіх розвідках Ф. Ернста [6, с. 11–86; 14] уже було зроблено спробу висвітлити «українську стихію» у творчості мистця та обумовити

її джерела, дослідник основне місце відвів аналізу конкретних його робіт і виявленню їх прообразів в українському професійному та народному мистецтві – від рукописів і стародруків (включно зі шрифтами), тез, пам'яток архітектури, ікон, малярських і графічних портретів XVII–XVIII ст., народних картин «Козак-Мамай» до тканих виробів, дерев'яного різьблення, металопластики тощо. При цьому автор не обмежувався констатацією численних прообразів, які художник вивчав безпосередньо в місцях побутування, музейних колекціях чи підмічав у виданнях (скажімо, Шевченків малюнок «Богданова церква в Суботіві» чи рисунки козацьких інсигній Василя Кричевського в «Ілюстрованій історії України» Михайла Грушевського). Він також відстежував формальні ознаки (компонування, колористики, ритміки), суголосні вітчизняній мистецькій традиції. Зрозуміло, що С. Таранушенко аналізував Нарбутовий доробок переважно «київського» періоду, хоча ранніх («петербурзьких / петроградських») творів також не оминув, наочно продемонструвавши, як мистець еволюціонував від «романтичного опоетизування української козацької старовини» [31, арк. 26] на чужині до «відродження характерних істотних формальних рис старого українського народного мистецтва», уникаючи етнографізму, сліпої залежності від взірця, і «тим самим нав'язав пере[р]вану злочинною рукою нитку природного розвитку нашої мистецької культури» [31, арк. 10].

Розвідка С. Таранушенка публікується за машинописним примірником з правками та резолюцією «До друку» Ф. Ернста зі збереженням авторського правопису, пунктуацію осучаснено.

Примітки

¹ Найповніша з відомих нині версток збірника містила розвідку Ф. Ернста, С. Яремича, С. Таранушенка, П. Нерадовського та Д. Мітрохіна [3, с. 587–588].

² Варіант статті з назвою «До питання про творчий метод Г. Нарбути (В творчій лабораторії художника)» та ілюстративний матеріал до неї зберігається в особовому фонді автора в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (далі – ІР НБУВ) [29].

ІРИНА ХОДАК. СТАТТЯ СТЕФАНА ТАРАНУШЕНКА З НАРБУТІВСЬКОГО ЗБІРНИКА...

Джерела та література

1. Балицький П. Спогади про Нарбута / Павло Балицький // Бібліологічні вісті. – 1926. – № 3. – С. 52–57.
2. Білокінь С. В обороні української спадщини. Історик мистецтва Федір Ернст / Сергій Білокінь. – Київ, 2006. – 355 с.
3. Білокінь С. Про видання, заборонені на стадії верстки, або тиражі яких було знищено: (1920–1941) / Сергій Білокінь // До джерел : зб. наук. пр. на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя. – Київ ; Львів, 2004. – Т. 2. – С. 554–602.
4. Бурачек М. Спогади про Г. І. Нарбута / М. Бурачек // Бібліологічні вісті. – 1927. – № 1. – С. 91–101.
5. Войнов В. «Нарбут-акварелист». [1925]. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 229, арк. 1–5.
6. Георгій Нарбут: посмертна виставка творів / Всеукр. іст. музей ім. Т. Шевченка. – [Київ] : ДВУ, 1926. – 170 с. : іл.
7. Голлербах Е. Г. І. Нарбут як майстер обгортки / Е. Голлербах // Бібліологічні вісті. – 1926. – № 3. – С. 36–41.
8. Голлербах Е. Книжні знаки Г. Нарбута / Е. Голлербах // Бібліологічні вісті. – 1926. – № 3. – С. 42–45.
9. Голлербах Е. «Книжные знаки Нарбута». [1925]. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 232, арк. 1–6.
10. Голлербах Е. «Обложки Нарбута». [1925]. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 231, арк. 1–30.
11. Голлербах Е. «Силуэты Нарбута», «Сільвети Нарбута». 1928 рік. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 242, арк. 1–31; спр. 243, арк. 1–6; спр. 244, арк. 1–17.
12. Голлербах Е. «Творчество Г. И. Нарбута». 1925 рік. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 230, арк. 1–12.
13. Добужинський М. «О Нарбуте» (спогади). 1924 рік. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 261, арк. 1–7.
14. Ернст Ф. Георгій Нарбут і нова українська книга / Федір Ернст // Бібліологічні вісті. – 1926. – № 3. – С. 5–35.
15. Ернст Ф. Георгій Нарбут. Життя – творчість. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 605, арк. 1–12.
16. Звернення видавничого відділу видавничого товариства «Друкарь» до провідних мистецтвознавців з пропозицією підготувати монографії, нариси на пропоновані або обрані теми для серії «Українське мистецтво». Жовтень – листопад 1919 року. – ІР НБУВ, ф. 251, спр. 5, арк. 1–18.
17. Зеров М. Мої зустрічі з Г. І. Нарбутом / М. Зеров // Бібліологічні вісті. – 1927. – № 1. – С. 102–105.
18. Карпеко О. «Воспоминания о Г. И. Нарбуте». – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 250, арк. 1–18.
19. Кричевський В. «Нарбут в Українській академії мистецтва». 1928 рік. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 245, арк. 1–20; спр. 246, арк. 1–28.
20. Лист УДАМ до Д. Щербаківського. 21 липня 1920 року. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 167/96.
21. Лукомський В. Нарбут як геральдичний митець (з додатком). 1925, 1925–1928 роки. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 239, арк. 1–14; спр. 240, арк. 1–19.
22. Михайлів Ю. Фрагменти спогадів про Г. І. Нарбута / Юх. Михайлів // Бібліологічні вісті. – 1926. – № 3. – С. 46–51.
23. Мітрохін Д. «Рисунок Нарбута». 1925 рік. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 233, арк. 1–10; спр. 234, арк. 1–10.
24. Нарбут Г. Автобіографічні фрагменти. 1919, 1920 роки. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 259, арк. 1–19.
25. Нерадовський П. «Г. И. Нарбут и его книги для детей». 1925 рік. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 235, арк. 1–19.
26. Протоколи комісії історії книги та комісії мистецтва книги УНІКу. 15 січня – 8 грудня 1927 року. – ІР НБУВ, ф. 47, спр. 85, арк. 1–30.
27. Протоколи № 1–3 засідань Комісії мистецтва книги УНІКу. 6 лютого – 21 листопада 1926 року. – ІР НБУВ, ф. 47, спр. 62, арк. 1–8.
28. Січинський В. Меморіальна графіка Г. Нарбута. [1925]. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 236, арк. 1–14.
29. Таранушенко С. До питання про творчий метод Г. Нарбута (В творчій лабораторії художника). Стаття, начерки до статті, ілюстративний матеріал. – ІР НБУВ, ф. 278, спр. 194, арк. 1–148.
30. Таранушенко С. Згадка про Г. Нарбута / Стефан Таранушенко // Бібліологічні вісті. – 1927. – № 1. – С. 106–107.
31. Таранушенко С. Мотиви старого українського мистецтва в творах Нарбута. 1928 рік. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 247, арк. 1–54.
32. Трійницький С. «Єгор Іванович Нарбут» (спогади). 1925 рік. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 262, арк. 1–12.
33. Ходак І. Данило Щербаківський і Георгій Нарбут / Ірина Ходак // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. праці. – Київ, 2006. – Вип. 13. – С. 319–333.
34. Яремич С. Місце Нарбута в українському мистецтві. 1925 рік. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 237, арк. 1–10; спр. 238, арк. 1–19.

SUMMARY

The Taranushenko's article *Motifs of Ancient Ukrainian Art in the Works of Narbut* (1928) being here published in line with the typescript from the personal fund of Fedir Ernst was once meant for the Narbut Collection, whose printed materials were undone by reasons of ideology in the early 1930s. The authoress of the research while analyzing concrete works of the artist has detected the prototypes of their constituents in domestic professional and folk arts and followed the nature of transformations, as well as the composition, colour, and rhythmical features, which were in tune with the national artistic tradition.

Keywords: Heorhiy Narbut, Stefan Taranushenko, Ukrainian art, woodcut, type, portrait, folk painting, architecture.

УДК 7.071.1(477)Нарбут

МОТИВИ СТАРОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ТВОРАХ НАРБУТА

Стефан Таранушенко

Мистецький доробок Гео[р]гія Нарбути, завдяки двом посмертним ретроспективним виставкам¹, з'ясувався коли не вичерпуюче, то в достатній мірі повно. Викликана цими виставками доволі численна наукова й критична література дала перші спроби загальної оцінки його творчості. Всі, без винятку, автори розвідок, присвячених огляду праць Нарбути, визнали його за найвизначнішого майстра книжкового мистецтва свого часу. Зараз на чергу стають завдання більш поглибленого наукового дослідження мистецької продукції Г. Нарбути, як найбільш визначного майстра української графіки революційної доби².

Проблема досліду творчості Нарбути, як і всякого визначного майстра – справа велика й складна. В першу чергу, на нашу думку, важливо й практично потрібно перевести докладний аналіз формальної мови його праць, визначити основні риси його стилю та виявити мистецькі засоби, що забезпечили могутній вплив його творам. Ми певні, що студії, присвячені розв'язанню цих завдань, з'являться в найближчий час. Але, щоб вони могли з'явитися, потрібно проробити певну чорнову підготовчу роботу. Одною з таких підготовчих характеру праць і є наша розвідка. Вона ставить завданням розглянути – які мотиви старого українського мистецтва становлять основу його творів (головним чином Київської доби) і почасти також простежити, як ці мотиви відбилися в його творчості.

Перші спроби висвітлити проблему української стихії в цілій творчості Г. Нарбути дав Ф. Л. Ернст в своїх працях: «Г. НАРБУТ. ЖИТТЯ І ТВОРЧИСТЬ»³ й «Г. НАРБУТ та НОВА УКРАЇНСЬКА КНИГА»⁴. В них він доводить, що ця українська стихія – вражіння дитячих та юнацьких літ, природа Чернігівщини, з'окрема рідна Нарбутівка становлять основу численних його праць так Київського, як і петербурзького періо-

ду. Даючи огляд творчості майстра, він підкреслює, що всі Нарбутові твори яскраво відбивають в собі характерні національні риси їх творця, з'окрема його природній чисто український гумор. Невелика серія листівок під назвою «Былая Малороссія» 1907 року у виданні Євгенієвського товариства, на думку Ф. Л. Ернста, свідчить, що національні українські сюжети ваблять Нарбути вже в перші роки перебування його в північній столиці. Виникли вони – подібно, як у молодого М. Гоголя українські повісті – в наслідок туги за батьківщиною.

Нахил до глибшого знайомства з українською мистецькою старовиною яскраво виявився у Нарбути під час влаштування відділу «Малороссія» на виставці «Ломоносов и Елисаветинское время». Оформлюючи приміщення відділу, він жадібно накидався на виставлені тут гравюри Левицького й Козачківського, на тиснені золотом й сріблом палітурки книжок Київського Лаврського друку, на українські ікони, портрети, срібло та вишиванки XVIII ст. З головою поринав він також в читання архівних документів. Сприймав експоновані на цій виставці пам'ятки мистецтва старої України Нарбут дуже гостро й інтенсивно. За це яскраво промовляв такий, занотований Ф. Л. Ернстом, факт. «Малюючи літом 1918 року мотиви українського вбрання з особливо пишним бароковим орнаментом матерії, Нарбут раптом запитує присутнього при тому Я. М. Ждановича: «Пам'ятаєш, звідки цей орнамент?» – «Ні» – «А деревляна під срібло ікона Василя, що була на Лизаветинській виставці з Київської Лаври». Не вірячи своїм очам, Жданович розшукав фотографію ікони – і, справді, вона відрізнялася тільки в другорядних не істотних деталях. Отже, шість років носив Нарбут в своїй пам'яті орнаментальну форму, аж доки, попавши на рідний ґрунт, не переніс її на папір»⁵.

СТЕФАН ТАРАНУШЕНКО. МОТИВИ СТАРОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА...

Факт цей – надзвичайно важливий, бо він розшифровує один бік процесу та техніки Нарбутової творчості і з'ясовує низку інших доказів колосальної сили зорової пам'яті художника, що їх ми нижче занотуємо.

В 1913–14 р.р. Нарбут, захопившись геральдикой, виконує оформлення видань: «Малоросійський Гербовник» та «Гербы гетьманов Малороссіи». В них позначається свідомий інтерес нашого графіка до української старовини. Тут же він дає перші зразки своїх композицій, побудованих на мотивах старої української мистецької творчості. Зокрема фронтиспис «Малоросійського Гербовника» яскраво виявляє один з найбільш улюблених нашим графіком засобів komponувати свої обкладинки. Основу цієї композиції становить широка корогва з двома розрізами внизу, що її художник використав як картуш для заголовку. Ідею цієї корогви, а також форму деревка з балабухою та щит з гербом внизу деревка Нарбут взяв у штихаря І. Щирського з його гравюри на честь Колачинського⁶. Деревко тримають дві постаті в старшинському вбранні. З них права має типове гетьманське убрання, зафіксоване великою кількістю старовинних портретів, напр. відомим портретом Павла Полуботка⁷, тоді як ліва докладно відтворює покрій та характер убрання Д. Єфремовича за славнозвісним Лаврським портретом⁸. При чому тут Нарбут вільно наслідує навіть рослинний узор парчи. Двом постатям переднього плану відповідають дві монументальні архітектурні споруди другого плану: праворуч – Чернігівський Спас, ліворуч – одна з Мазепиних церков, виображених І. Мигурою на панегірику в честь Мазепи 1706 року⁹; обидві доволі докладно передають оригінали. Засіб komponувати картину, ставлячи кожну постать в зв'язку чи на тлі відповідного архітектурного стафажу, занесений на Україну ще у великокнязівську добу, міцно тримався у нас і в наступні століття. В шіснадцятomu віці яскравий зразок такої композиції подає Федуско Самборський в своєму «Благовіщенні» 1575 р. Часто також цей засіб використовували наші штихарі-панегіристи в академічних тезисах та підносних гравюрах 17–18 ст., напр., його здибуємо в гравюрах, піднесених С. Явор-

ському¹⁰ та Г. Одорському¹¹, в академічному тезисі 1713 року¹² і інш. Отже, Нарбут в композиційній схемі своєї обкладинки відродив традиції староукраїнського мистецтва.

На обкладинці до видання «Гербы гетьманов Малороссіи» Нарбут, крім перших спроб komponування шрифту, опертого на зразках старовинних українських пам'яток письма й друку, подає козацький герб – козак з рушницею – за зразком військової печатки Мазепиних часів, у віночку, цілком подібному до вінків навколо гербів Київських стародруків 17 ст. – напр., герба Корецьких¹³ та віночків на українських золотарських виробках.

В 1916 році Нарбут виготовляє обкладинку до видання «Товстольсы», що знову використовує старий український портрет. Тут в одній групі він змальовує портрет сотника Сави Туптала¹⁴ а за ним Паліїху¹⁵. В другій групі передня постать відтворює ригельманового полковника (голова, пояс, рукав), в деталях жупана поповненого елементами ригельманового ж портрета Хмельницького¹⁶. Своєму полковникові в праву руку Нарбут вкладає келеп, що його, між іншим, можна побачити теж на старовинних наших портретах, наприклад на портреті Насті Скоропадської¹⁷. За полковником стоїть Дорошенко, за редакцією його портрета, що переходується у Волоколамському монастирі¹⁸. В прольоті арки видно вали, а на них – Чернігівський Спас, поруч – дзвіниця Борисоглібського собору, далі будинок, в якому можна побачити доволі далеку від оригіналу ремінісценцію т. з. Чернігівського Мазепиноного будинку.

На архітектурних мотивах, сполучених з гербами, побудував Нарбут також де-які з своїх видавничих марок. Так, марка «Studio artis Ukraineae» 1915 р. складається з Мазепиноного герба та шости найвидатніших пам'яток українського будівництва (Київська Софія, Чернігівський Спас, Мазепин Миколаївський собор на Печерську в Києві, будинок, що його ми вже бачили на обкладинці «Товстолісів» й інш. (Марка видавництва «Сіверянська думка» сполучає чорного орла (герб Чернігівського Князівства), герб Мазепи і дзвіницю Єлецького монастиря в Чернигові.

Інтерес до українського минулого у Нарбута в Петербурзі підтримується тісними

АРХІВ

стосунками з приятелями-земляками. Під їх впливом він заглиблюється в штудіювання генеалогії та геральдики, що на Україні в 17–18 ст. набрали таких своєрідних форм. В названих працях Нарбут виявив поважне знання джерел і розуміння стилю старого українського мистецтва. Тож не дивно, що у виданні «Реєстр шости знатним особам, іроїчеський журнал...» під гербом Нарбуто знаходимо таку характеристику: «Мазепинець, полку Черниговского, Глуховской сотни старшинский сынъ и гербовъ и емблемать живописецъ».

Згодом, зацікавившись старою панською садибою та мистецтвом кріпацької доби, Нарбут стає найкращим знавцем ілюстратором тої епохи. З поміж праць Нарбуто на цю тему на першому місці треба поставити оформлення книжки Лукомського «Старинныя усадьбы Харьковской губернии», виконане в 1916 р. В цій книзі, присвяченій спеціально панській садибі, Нарбут не забув і про село. З поміж оздоб цій книги дуже цікавою є одна заставка з сільветними постатями двох косарів, що вертаються вулицею з поля додому. На тлі інших «панських» заставок, перейнятих великою мірою сентиментальністю і мінорними настроями, вона навпаки позначена енергійним, світлим, бадьорим настроєм¹⁹. Певні елементи цієї заставки дозволяють догадуватися, що, крім природи при виконанні її у автора в уяві, можливо, спливали також спогади про старинні рисунки, напр. такі, як рисунок «Рада козацька в Січі»²⁰, або малюнок селянина – обидва з альбому Рігельмана, що ним Нарбут часто користувався. Панську садибу, як це стверджує й доводить Ф. Л. Ернст, Нарбут знав майже виключно з особистих спостережень над маєтками панів українського лівобережжя. Одвідуючи шоліта Україну, він багато тут подорожує по садибах, по монастирях, відвідує музеї й антикварів, цікавиться й збирає народне мистецтво. Зокрема він ґрунтовно ознайомився зі збірками Чернігівського Музею Тарновського, де було багато зібрано яскравих пам'яток козацької старшинської старовини, її побуту й мистецтва. Під впливом цих пам'яток, як правдиво зазначає Ф. Л. Ернст, Нарбут глибоко

проймається н[а]строями українського національного романтизму.

Малюючи за часи війни «Серію алегорій» – виступ Італії, взяття Львова і інш., – Нарбут являється тут прямим нащадком українських штихарів 17–18 ст. з їхніми панегіриками, тезисами, підносними гравюрами і т. інш.²¹.

Перший гуркіт революції одразу кінетичну українську енергію майстра переводить в динамічну. Логічним наслідком революції у Нарбуто стало національне самовизначення і, яко наслідок його, рішучий намір переїхати на батьківщину при першій нагоді. Ще до від'їзду на Україну в Петербурзі його творча думка вже на Україні. Великий майстер дитячої книжки, він першим даром відродженому народові приносить «українську абетку». Вона складається з 14 аркушів. Уважно приглянувшись до них, ми ясно уявимо собі запас образів і розмір ознайомлення автора їх з пам'ятками старого українського мистецтва. Свою абетку – коло якої він, до речі сказати, захожувався не менше трьох раз – майстер витримує в характері пікантного сполучення української реальності з екзотикою та фантастикою. В аркуші «А» майстер змальовує куточок містечка з прехорошою, в стилі «українського барокко», аптекою, до якої притулилися з одного боку міщанський домок, а з другого, – вкрита соломкою на чотири схили з гребнями хата. Цим і обмежується «україніка» в цій композиції, бо, коли з натяжкою до українських мотивів можна було би залічити ще й чудово нарисованого ангела з картушем в руках як можливу далеку ремінісценцію пам'яток старо-українського монументального малярства, то цілком фантастичною є арка. Літера «Б» цікава для нас тут руїнами башти з бароковим порталом і таким же вікном. В третьому аркуші – літера «В» – вітер зриває листя з трухлії верби, валить вазу, несе відро; внизу – виноград в корзині. Головний елемент цієї композиції – вітряк; мотив, що його Нарбут часто й охоче вживає в своїх композиціях («Відьма», Еней, літера «Н», архітектурні композиції і інш.), а також не раз зарисовував з природи в свою етюдну книжку²². В літері «Г» Нарбутові придалося давніше знайомство з українськими портре-

тами, «герб'яками» та застосованими до них матеріалами. Центральним мотивом тут є блискуче виконана в монументальній манірі на весь зріст постать гетьмана Дорошенка за редакцією портрета, що переховується у Волоколамському монастирі²³. Над ними його герб. Біля ніг – гаківниця і гармата (теж з гербом). В прольоті арки вирисовується дубова галузка. Постать гетьмана майстер рисує на тлі архітектурних руїн.

В «зимі» Нарбут дав ефектний образ зимового пейзажу з приваленими снігом деревами, заметеними хатами та чудовою дзвіницею, для якої він використав форми дзвіниці церкви Юра Дрогобичського²⁴. Рвучкий стрибок зайця оживлює цілу композицію, вносячи в неї елемент руху.

Найменше українського елемента дає таблиця «И.І». В ній, за винятком скрині, – ляльки в етнографічному українському вбранні та доволі мало характерного «козака», решта носить на собі яскравий відбиток реальних магазинних ляльок та іграшок московського «кустарного» виробництва. Живописці Нарбутові бракує обізнаності з характерними рисами української народної іграшки, з'окрема з керамічними свистунцями, замість яких Нарбут малює типову «в'ятську» свистульку.

В наступній черговій картці – літера «К» – майстер почуває себе більш озброєним й в постаті козака та його убранні він відтворює тип січовика-чорноморця кінця XVIII ст. на підставі портретів, а також й інших сучасних пам'яток²⁵.

Композиція «Л» цілком присвячена панській садибі – чудовий мармуровий лев стереже спокій липових алей старого парку на березі порослого лататю ставка; на ставку плаває гордовитий лебідь. І лише дві прикнуті до мармурових сходів ліри – антична та народня українська – нагадують, що це не «синтетичний» малюнок старої панської садиби, а ілюстрація до абетки. В архітектурних формах монастирської дзвіниці – літера «М» – Нарбут відбив характерні риси старовинних пам'яток Чернігівщини. Вибагливі в профілі, сильно тянуті форми бані на дзвіниці нагадують нам подібні перекрыття архітектурних пам'яток Чернігівщини, з'окрема Соборної церкви Єлецького ма-

настиря, а пілястри на фронтонах фасаду її, закінчені гострими шпичастими дашками й завершені ажурними зірками, примушують згадати Чернігівську Пятницю. Мовчазний березовий гай закриває монастирські будови. За ним десь вдалені внизу збоку монастиря виблискує річка, що в'ється заливними лугами; на обрії краєвид кінчається вузькою смужечкою темного бору. Легким тонким рисунком автор вірно й поетично передав характер природи рідної йому Чернігівщини. І лише постать «медведя», трактовка форм його не відбиває традиційних українських народніх уявлень. Через два роки – в літері «В» – Г. Нарбут малює маленького пустуна «ведмедика» вже в зовсім іншому характері.

Блискуча композиція з негром, що ріже ножицями нитку, стоячи на наковальні (літера «Н»), на задньому плані знову дає характерний український степовий краєвид з хвилями бугрів, прорізаних ярами. З-за бугрів виглядають вітряки – там десь в долині заховалося українське село. Знову інший, теж типовий український краєвид – з хатиною та хлівом під горою за лісяним плотом і могилами, що бовваніють на далекому обрії, річкою, яругами, – дає Нарбут в літері «О». Малюючи там же «оружжя», він використовує кілька елементів (дерево з почепленим на ньому панцирем, списом, шаблею, бунчуком), вжитих ним в фронтисписі книжки «Старинная архитектура Галиции», але до римсько-античних атрибутів графік додає українську зброю: пістолі, рушницю, козацьку орнаментовану косяну натруську та гетьманську булаву. Натруську й булаву він дав тут за рисунками В. Кричевського з експонатів музею Тарновського²⁶.

В літері «С» [з] яскраво українського знаходимо лише скриню – без оздоб, в чорних відбитках і розписану червоними квітами по зеленому полю в розмальованому автором примірникові.

В літері «Ф» Нарбут дає другий нічний, не менш ефектний за «Зиму», малюнок, але у всьому першому протилежний. В «Зимі» – композиції, побудованій на силі білого тону, – маляр показує нам трудове село, залисте саявом повного місяця. Все спить – мов вимерло; не сплять лише зайці. В другому

АРХІВ

малюнку – густий чорний морок глибокої літньої ночі прорізують сполохи феєрверку, на хвилю освітлюючи невірним блиском гетьманський бал з чорними сільветними постатями Розумовського²⁷ в убранні російського царедворця і його співбесідника в козацькому вбранні на першому плані та забави гостей перед батуринським палацом – на другому. Нарбутів феєрверк – одна з найкращих і найправдивіших ілюстрацій життя української старшини доби останнього гетьмана. Вона чудово передає стиль й дух епохи. Погляньте лише на надзвичайно виразну «рококову» постать гетьмана, його жести і на постаті гостей.

В літері «Ч» Нарбут дав образи чортів, утворені його власною фантазією на тлі реальної, незначно перекомпонованої своєї зарисовки панської садиби в с. Рудці на Лубенщині. Рисунок обкладинки «української абетки» заповнюють персонажі всі[х] 14 аркушів, але тут знаходимо де-що, чого в них не було. Зокрема, звертає на себе увагу західній фасад Суботівської богданової церкви, дуже докладно нарисований тут за малюнком Т. Шевченка²⁸. В зв'язку з цим виникає питання, чи не було Нарбутом виконано або принаймні задумано ще одного невідомого нам аркуша абетки?

Після перегляду абетки 1917 року стає ясним, що в Петрограді Нарбутові іноді не вистачало потрібних йому сирих матеріалів.

Переїхавши в жовтні 1917 р. до Києва, він знайшов тут все, чого йому бракувало – чудове місто, насичене монументальними пам'ятками мистецької української старовини, музеї, повні великих і багатих колекцій народнього українського мистецтва, гурт людей, що збирали, досліджували й кохались в цих пам'ятках. Зокрема, чимало полекшили Нарбутові ознайомлення зі старим українським мистецтвом його нові київські приятелі. Поміж ними ми бачимо таких знавців українського мистецтва, як Василь Кричевський, Микола Біляшівський, Данило Щербаківський, Кость Шероцький, Вадим Модзалевський і інші.

Нарбут жадібно з захопленням починає вивчати рідну мистец[ь]ку графіку – старовинні рукописи та друки з їх високим мистецтвом оформлення книги (зокрема дерево-

ритами) і чудовими шрифтами, портрети, народне малярство (особливо «мамаїв»), тканину (килим, плахту), вишиванку, кераміку і т. ін. Наслідки цієї «науки» скоро виявляються. Нарбут в своїх блискучих творах, нових своїм змістом й технікою, відродив характерні істотні формальні риси старого народнього українського мистецтва й тим нав'язав пере[р]вану злочинною рукою нитку природнього розвитку нашої мистецької культури. В особі Нарбута від тепер українське мистецтво здобуло першорядного майстра європейської виучки й діяпазону творчості; одночасно з тим Україна дала світовій культурі блискучого яскраво національного графіка.

Одною з перших робіт Нарбута Київського періода, крім проектів марок²⁹ та грошових знаків, є серія рисунків карт для гри, що їх Нарбут виготовив десь, певне, наприкінці 1917 і початку 1918 р. Оскільки одна з карток – жировий валет – помічена 1917, а решта – 1918 роком. І ось саме тут Нарбут виявив себе блискучим інтерпретатором в сучасному мистецтві старовинного українського портрета та «Мамая». Чудово виконані тузи Нарбут трактує або як герби (бубновий й жировий), або дає знак масти у соковитому й пишному віночку (виновий), або сполучає те й друге разом (червовий). Та найбільш цікавими для нас є останні 12 карток – Королі, Дами, Валети, в яких Нарбут по суті дав серію надзвичайно гостро зхарактеризованих зразків історичної живописі – мініатюрних портретів. До них варт[о] особливо уважно приглянутися. З одного боку, вони показують, що Нарбут твердо стоїть на ґрунті рідної мистецької старовини і виявляють, в якій спосіб він її використовує, з другого боку, малюнки доводять, що оформлює ту старовину майстер цілком по своєму, по Нарбутівському³⁰.

Ось – жировий круль. Це – Мазепа, Гетьман самостійник, «зрадник» Росії і водночас «кавалер» андріївського російського ордену. Пікантна деталь, що її художник підкреслює трактовкою ордену. Портретів Мазепа відомо чимало, і всі вони малюють Мазепу дуже по різному. На якому-ж Нарбут зупинив свою увагу. Він дав перевагу, інтуїтивно відчуючи його мистецьку правдивість, –

СТЕФАН ТАРАНУШЕНКО. МОТИВИ СТАРОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА...

портрету з літопису Величка. Звідти він взяв основні риси обличчя, характеру, убрання, «орден», форму й окраси булави і, нарешті, герб у лавровому віночку³¹. Але шапка величківського портрета майстрові чомусь не сподобалася, і він дає йому іншу шапку, наділивши її ще й струсевим пером, ідею якого йому безперечно підказав Норблінів Мазепа³². За червоного «гетьмана» править Петро Дорошенко, за тим же зразком, що його ми вже зустрічали в «Українській абетці» – портретом з Волоколамського монастиря³³. І тут він ретельно повторює тип обличчя (особливо характер брів, вусів, борода), шапку, булаву, керею з її характерною формою коміра та запони, форму петельок кереї та відповідні їм на другій полі серцевидні нашивки. І лише жупан Нарбут дає Дорошенкові пишний квітчастий, що його він бере з гравірованого портрета Дорошенка³⁴. А гудзики жупана знов переносить таки з ще іншого тогочасного гравірованого портрета Дорошенка³⁵. Герб Нарбут подає в обрамленні, що його основний елемент вперше зустрічаємо в картуші Нарбутових «Малоросійських гербов»³⁶, і що без сумніву походить від старовинних старшинських печаток, подібних до печатки Лизогуба або Маркевича, опублікованих в «Малоросійському Гербовнику»³⁷.

Цей елемент особливо полюбився художникові, і ми в працях Нарбута 1918 року в різних варіантах зустрічаємо дуже часто. Назову тут – жировий туз, етикетка на карти, марка в десять гривень на продаж тютюну, державний герб (картуш, а також обкладинка – родословне дерево), проект грошового знаку в 250 карб., обкладинка «Наше минуле» (різьба на капітелі та ложі рушниці) і інші. Але вернімося до гетьманів. На бубнового круля Нарбут обирає постать Василя Дуніна-Борковського за портретом його, що переховується в Чернігівському музеї. Тут знову він відтворює тип і характерні риси обличчя (невеличка округла сива борода, сиве кучеряве волосся), убрання (з'окрема керею з пишними шнурами для зав'язування), форму булави, родовий герб³⁸. А що всі гетьмани мусіли бути з покритими головами, то й в Борковського, хоч на старовинному портреті художник виобразив його з

відкритою головою, Нарбут одягає в шапку, запозичаючи форму її з інших старовинних портретів. Подібну форму шапки ми можемо бачити, напр., на італійській гравюрі – портреті Дорошенка³⁹. Виновий круль дуже близько передає портрет Петра Сагайдачного, опублікований в «Ілюстр. Історії України» Грушевського⁴⁰. У виновому крулі майстер наслідує характерні індивідуальні риси обличчя, картуш герба, булави і, нарешті, тип убрання з тою єдиною відмінною, що замість однотонної у Нарбута верхньої одяг дано з орнаментованої матерії.

Таким самим засобом малює Нарбут і дам, але в них він значно вільніше ставиться до першоджерела. В основу ефектної молоді «жирової дами» ліг портрет Раїни Могилянки-Вишневецької, що її Нарбут надав більш холодного і суворого виразу. Тут художник відминив лише деталі вбрання – з'окрема зсінив хрест личаном⁴¹. Другу частину убрання – муаровий жупан з широким вилочистим коміром – та кораблик він бере з Рігельманового рисунку пані-шляхтянки⁴². В «червовій дамі» находимо опрацьовання відомого портрета Паліїхи Чернігівського музею⁴³. В руку її Нарбут (за Рігельманом) дає квітку. Узор пасастої матерії портрета Паліїхи, орнаментованої розетами в переміжку з лілієподібним рослинним мотивом, став дуже до вподоби Нарбутові. З-замилуванням нарисовавши в своїй «червовій дамі», він, легко варіюючи, повторює його в рисунку тилової сторони карт, в убранні жіночої постаті на обкладинці «Державного герба України», в халаті араба абетки⁴⁴ 1919 р., на обкладинці *Akta Narbutorum*⁴⁵ і обкладинці до книги «Товстольсьи»⁴⁶. Чудова «бубнова дама» з ефектним вив'язуванням голови та опашистим, облямованим дорогим хутром верхнім одягом має за джерело один з видатніших старовинних наших портретів – Явдохи Жоравкової в Чернігівському музеї. Навіть для найбільш вільно зкомпонованої «винової кралі» – в образі молоді дівчини – Нарбут в одягові (рисунок матерії на вилочистому комірі, шнурований корсаж), використовує Рігельманову міщанку⁴⁷.

У валетах Нарбут дав незрівняну галерею типів козаччини, використавши для них портрет, а крім того, і головним чином, –

APXIB

зразки народнього українського малярства, т. зв. «Мамаїв». Жирового і виного валета Нарбут малює як типових козаків-воєв – відважних, завзятих, спокійних, певних своєї сили лицарів. Різняться між собою вони не лиш озброєнням й одягом, а також типом лица. Для оформлення їх Нарбут повними пригорщами брав потрібний йому матеріал зі ск[а]рбниці народнього малярства, але поведився з ними ще більш вільно, як в «дамах», даючи більше простору авторській творчості. Візьмемо для прикладу жирового валета. Досить його зіставить з мамаєм-гайдамакою Чернігівського музею, опублікованим М. Грушевським в його «Ілюстр. Історії України»⁴⁸, аби переконатись, як багато Нарбут взяв від цього прудивуса: тип цілого обличчя (особливо форма розрізу очей, форма носа, довгі вуси, оселедець на підстриженій, але не голеній голові), декольтована шия й груди, покрой сорочки з широко відкритим виложистим вишитим коміром, в якій вдіто хвилясту бинду, свідчить про пряму залежність Нарбутового жирового валета саме від цього «Мамає». Ворон з перстнем-печаткою в дз[ь]обі, що його бачимо на гербі жирового валета, знаходимо й на старих гербах, напр. Корецьких⁴⁹, Бржозовських⁵⁰. В бубновому валеті, що його Нарбут малює як символ цілого козацького мистецтва у вигляді козака-бандуриста, у верхньому його одягові, облямованому хутром, Нарбут дає вільне опрацювання другого козака-мамає⁵¹, і, безперечно, від першого гайдамаки-мамає художник взяв форму бандури.

В українській козаччині художник бачить і вважає потрібним підкреслити ще одну вже шляхетну, але не менш характерну рису. Червоного валета Нарбут малює закованого в залізний панцир і озброєного... великим штофом; в пишній хутрянній мантиї і – з обірваним вусом, виширеними зубами та запухлими очима. Проте й цього «героя» Нарбут побудував виключно на основі пам'яток старовинного мистецтва. Гостроверху смушеву шапку, хутрянну накидку, панцир та збрижений комір сорочки, що виглядає з-під панцира, дав художникові гравірований портрет Павла Тетері⁵². На характер трактування нижньої частини лица міг

вплинути ще один з варіантів «мамає» теж опублікований в «Ілюстр. історії України»⁵³.

Дуже цінною рисою цієї Нарбутової галерії типів, трактованих в декоративно-графічній манірі, є їх історична й психологічна правдивість.

Мотив «мамає» в українському мистецтві був надзвичайно популярний, його шлях тут дуже довгий, пережив він багато трансформацій, і вкладалося в нього безліч відтінків різноманітного змісту. Подибуємо «мамає» в народній різьбі⁵⁴, кераміці⁵⁵, але в народньому малярстві ця тема набирає виняткового поширення й універсальності. Поза тим мамаєм ми зустрінемо в кужбушках Лаврської художньої школи. Гатцук в своїй абетці поміж нечисленими ілюстраціями дає теж «мамає»⁵⁶. Тоже не диво, що і в Нарбута ця тема стає одною з найулюбленіших на протязі 1917–19 р.р. і повною глибокою й різноманітною змісту. Ось перед нами дружній шарж на «Пана Середу» у вигляді козака-бандуриста. В образі «мамає» ж таки Нарбут проектує дитячу іграшку. «Мамає» зустрінемо поміж дуже нечисленими рисунками в альбомній книжці художника. «Мамає» як символ цілого українського мистецтва Нарбут вміщає на обкладинці «Державного герба України»⁵⁷, де в постатях полковника, «спудея», «мамає» та мало помітної жіночої постати художник відбив найголовніші основні елементи культури старої України, як в робітничові – символ нової України.

Для художника постать «мамає» стає за один з головніших чільних елементів його «Автопортрета». Тут «мамає» – в протилежність картам й «Державному гербу України», де він виглядає доволі «реалістично», трактується зовсім інакше. Автор відтепер в своїх ескізах і в закінчених працях дає нове суто-графічне розв'язання в композиції цієї постати. В такому саме плані, як абстрактний символ мистецтва, Нарбут дає постать козака-бандуриста в фронтисписі до «Алілуя». В пишній композиції фронтисписа журналу «Мистецтво» (ч. 3 за 1919 р.) знову бачимо «мамає», але тут вже й кінь мамаїв перетворюється в пегаса⁵⁸. Якщо в «Автопортреті», обкладинці «Державного герба України» і фронтисписі «Алілуя» Нарбут

СТЕФАН ТАРАНУШЕНКО. МОТИВИ СТАРОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА...

виходить від згаданого мамая-гайдамаки, то у фронтисписі до «Мистецтва» можемо констатувати, правда лише в формі бандури, залежність автора і від інших редакцій мамая, а саме від варіанта з шкільного Лаврського кужбушка⁵⁹.

Подібні факти – наявність яскравих відгомонів в творах Нарбута старовинного українського малярства або, певніше, компонування графіком на підставі матеріалу і в дусі того мистецтва – спостерігаємо на протязі 1918 року, майже у всіх його творах. Так, розглядаючи обкладинку журналу «Наше Минуле», побачимо, що центральна постать – козак з рушницею на плечі – поєднує в собі характерні риси: 1) військової печатки часів Мазепи, 2) герба на прапорі Лубенського полку 1758 р. та 3) герба на прапорі Домонтівської сотні 1762 р. Всі три рисунки й були перевидані при розвідці В. Модзалевського та Г. Нарбута в № 1 «Нашого Минулого». Поруч з козаком на цій обкладинці бачимо жіночу постать, дуже подібну до портрета Я. Жоравкової з деякими деталями (вив'язування голови), взятими з портрету Паліїхи. Поруч з жіночою постаттю художник малює герб Мазепи – за гравюрою І. Щирського на честь гетьмана, а під ним – фасад Чернігівської Катерини. По другій бік козака – вільне повторення групи спудеїв з гравюри І. Щирського на честь Колачинського, капітель і бароковий будиночок. Все – головні елементи «Нашого Минулого».

Ту саму постать козака, що і на обкладинці «Нашого Минулого», Нарбут з невеликими відмінами малює ще в кількох інших творах: в проектах «Державного герба» (замінивши орнамент матерії жупана іншим, подібним до орнаменту жупана Єфремовича, що його він вже раз використав в фронтисписі до «Малоросійського Гербовника» (в проекті грошевого знаку на 250 кр[б.] на обкладинці для карт), редакція доволно сильно відмінна в деталях від перших варіантів) і інших своїх працях.

В основу проектів убрання для гетьмана і його двору Нарбут поклав також старовинний старшинський портрет та рисунки Рігельмана. Його гетьман мав мантию з дорогим хутряним опліччям, що її, напр., ба-

чимо й на портреті гетьмана Самойловича в Густині⁶⁰, а тип шапки взято з портретів (Гондіуза й інш.) Б. Хмельницького⁶¹. В проекті убрання полковника знову здибуємо орнамент матерії жупана не раз вже нами згаданого портрета Єфремовича. Прое[к]т убрання судді доводить, що автор для нього використав кілька портретів. Покрой одержі для судді дав портрет Л. Безбородька⁶²; на окремі деталі могли скластися також данні інших портретів⁶³. З портрета Олександра Острозького художник міг взяти покрій рукава.

Портрети І. Виговського чи М. Ханенка⁶⁴ з рукопису Величка дали форму шапки. В проектах всіх «чинів» Нарбут з великою увагою ставиться до поясів, що наслідують узори старих, так званих «Слуцьких» козацьких поясів.

З поміж праць Нарбута 1918 р. дуже ефектний «Державний Герб України» має чудову обкладинку; в протилежність централізованій постаті козака [на] обгортці «Нашого Минулого», на обкладинці «Державного Герба України» головні маси переднього плану з'осереджені по біля двох бокових стрижнів – обеліска та родовідного дерева. Про поширеність подібного типу композиції – як і централізованого – в старій українській панегіричній графіці вже згадувалось. Говорилося вже й за постать бандуриста; тут же потрібно буде звернути увагу ще на де-які інші моменти. Мотив родовідного дерева в формі так зв. «Ісєєвого дерева» був вел[ь]ми поширений на Україні: спочатку в різьбі по дереву⁶⁵ – характер форм якого, з'окрема у виноградних кетягах, захує і Нарбут, – потім переходить до гравюри⁶⁶, металопластики⁶⁷ й живописи⁶⁸. Постать гетьмана обкладинки «Державного Герба України» цілком повторює всі характерні риси нашого старовинного портрету. Крій верхнього одягу Нарбут бере знову з портрету Єфремовича, а орнамент матерії жупана повторює малюнок тканини портрета К. Корнякта⁶⁹. Постать спудея йде з гравюри І. Щирського на честь Колачинського. Фігури переднього плану Нарбут ставить на тлі пейзажа – риса, що її ми часто зустрічаємо також в роботах старих українських гравєрів, напр., Л. Тарасевича,

APXIB

Г. Левицького і інш. Як що ми не помиляємось, то цей Нарбутів пейзаж мав виобразити місто Остріг. До цього нас приводять такі міркування. В рисунку церкви Нарбут докладно відбив форму фасаду і окремі деталі – особливо центральної і східньої ділянки – Острозької ц. на Новому Місті, як вона виглядає, напр., на рис. В. Кричевського в книзі М. Грушевського «Культ. націон. рух на Україні» (стор. 17), якою, як ми щойно бачили, Нарбут користався.

Острозькими та їх родовим гніздом – містом Острогом Нарбут безперечно дуже цікавився. Про це свідчить низка праць його. Чудовий портрет – марка в 10 шагів – Константина Острозького майстер виконав за портретом, що його міг знайти Нарбут в книзі М. Грушевського «Культ. націон. рух на Україні» (ст. 91)⁷⁰, форму картуша герба взявши з портрета Януша Острозького⁷¹.

Не лише іконографією Острозьких цікавився Нарбут. Ф. Л. Ернст за повідомленням Я. М. Ждановича занотував, що «волинські оповідання» О. Левицького – разом з творами Шевченка та Коцюбинського – були улюбленою лектурою Нарбута у Києві⁷². Повідомлення це знаходить підтвердження в самих творах художника. Збірка «Волинських оповідань» О. Левицького включає оповідання «Сзуїтська преподобниця», присвячене особі й діяльності Ганни-Алоїзи Острозької, що закінчується такими словами: «До недавнього часу в Острозі, на замковій горі, стояли запусілі мури старої Богоявленської церкви (тепер вона відбудована). Се був старий пам'ятник, з яким щільно звязана – не тільки в історії, але і в народній пам'яті – згадка про Анну-Алоїзу. Тут власне, в стінах сього величного пам'ятника побожности стародавніх князів Острозьких, відбулась непристойна подія викрадення, з приказу Анни-Алоїзи, тіла помершого її батька, а коли другого дня через се знялась страшлива ворохобня, то в цвинтарі сього ж Божого дому Анна-Альоїза шукала притулку і захисту від розгніваного народа, обуреного її нечуваним знуцанням над його святощами. З того часу дзвони Богоявленської церкви замолкли надовго, а сама вона стала пустою, пристанищем сов та кажанів, і в такому сумному стані зоставалась аж до

недавнього часу. Серед Острозького люду існує легенда, либонь що-року в Великодну північ круг запусілих руїн сього храму (поки він лежав в руїнах) тужно бродить якась жінка вся в білому, з розплетеними косами, гірко плаче і ламає руки». До цього уривку Нарбут виконав ілюстрацію. Це малюнок гуашшю, що його Ф. Л. Ернст в каталозі Київської виставки творів Г. Нарбута помилково назвав «Смерть»⁷³. Контур сільвети Богоявленської Острозької ц. цього малюнку, з'окрема характерний абрис фрагмента підбанку з зацілілою п'ятою склепіння бані, переконує, що майстер був знайомий з рисунками цієї пам'ятки, зокрема з рисунком, вміщеним в праці В. Лушчкевича про руїни її в замку Острозького⁷⁴.

Захоплення старо-українською живопису, її площинно-декоративним стилем у Нарбута було дуже глибоким. Воно знайшло своє виявлення в ряді блискучих праць, але з найбільшою силою воно відбилося в його «Енеї».

Найхарактернішими рисами «Енея» – цього Нарбутового шедевра – є чудова по силі гармонії кольорова гама, крицева монолітність композиції й тонкий гумор. Нам здається, що гумор цей впливає не лише з тону і настрою Енеїди, особливо, коли взяти на увагу, що «літературного» в Нарбутовому «Енеї» ні на макове зерно. Певніше буде думати, що в «Енеї» Нарбут, переживши перед тим період романтичного захоплення українською козаччиною⁷⁵, відбив момент критичного ставлення до неї. В козаччині тепер художник добачив не тільки блискучу й ефектну ділянку нашої історії... Взятий художником тон не в'язався би з більш звичним[и] йому досі важкуватими «бароковими» формами, й тому він тут вжив галантно-легкої мови образів й орнаментики доби рококо, що більш пасували також і до літературної форми Енеїди Котляревського.

Нарбутів «Еней» чарує нас віртуозною грою лінії та ритмікою кольорових плям. Композиція його така кришталеву прозора, в однораз напружено складна. Її потрібно вивчати, як блискучий класичний зразок. Ми в рамках теми нашої праці повинні лише зазначити, що в основу її лягла композиція одного з найулюбленіших художником

творів староукраїнського мистецтва, не-раз вже нами названа гравюра І. Щирського на честь Колачинського. Звідти ж він узяв і дрібніші елементи-пози деяких своїх персонажів. Нарбут, висунувши на перший план Енея, вмістив позад його хорунжого. Ці дві постаті складають стрижень цілої композиції, що зупиняє собою потік похилих (рушниці). Решту руху, збудженого цими рушницями, урівноважує протилежною похилою, що утворюється шаблею хорунжого, далі крилами вітряка і, нарешті, аркою з міцним пілоном з правого боку. На передньому плані цей рух замикає динаміка постаті Енея; рухові його лівої руки протиставлено напрямком верхньої капітелі, що погашає той рух спіраллю воліти її. В характері розміщення мас, в засаді організації барвного акорда та в окремих його «тонах» Енея відчувається споріднення не лише з портретом і особливо «мамаєм», а також і найвищим досягненням нашої ікони 17 і 18 ст. та старої книжкової нашої літератури. Земля й дальній план «Енея» дають легку спокійно-зафарбовану гаму ніжних тонів, холоднішу вгорі й теплішу донизу. Вона творить тло для гремучої пишної багатоголосної симфонії – групи троянців переднього плану. Живописні проблеми в «Енеї» Нарбут розв'язує в площі декоративно-монументального стилю. В звучності й силі тону, в характері гармонізації барв, в синтетичності гами та класичній каліграфічності контурів Енея безперечно віджили найцінніші традиції нашої старої станкової темперової живописи та мініатюрного письма рукописів.

В значній мірі протилежним «Енеєві» характером визначається другий твір Нарбути – фронтиспіс *Akta Narbutorum*. Композиція його – проста, стримана, навіть суворобідна. Але виразність лінії, чистота її «звучання» тут навіть для Нарбути виключна. В основі цієї композиції лежить архітектурно-портретна «форта» старо-українських друків. Парі пілястрів відповідають два синтетичні портрети, при чому в жіночому ще раз повторено портрет Палііхи. Земля й церковка заднього плану, що становить середню вісь композиції, виконані штриховкою, в формах, навіяних старими дереворитами. Стару українську книгу Нарбут взяв

за основу для своїх незрівняних шрифтів. Аби не бути голословним, зазначимо деякі паралелі. Так, характер Нарбутівських N, Σ, X в *Akta Narbutorum* зустринемо на ритинах учительного євангелія 1637 р.⁷⁶ м, р, к знайдемо в тому-ж євангелії в літерах на гербі В. Статкевича-Любавицького. З другого боку, як це вже зауважив Ф. Л. Ернст, Нарбут широко користався славетним Пересопницьким євангелієм⁷⁷. Особливо в своїх рукописних грамотах та дипломах. Досить порівняти начерки літер А, Ч, К, Р диплома Нарбутового на звання академіка⁷⁸ та інших його праць подібного характеру зі знімками з сторінок Пересопницького євангелія в Київському «Искусстві», щоб побачити їх надзвичайну близькість, як близьким по своему характеру взагалі є Нарбутівський шрифт до ясного українського уставу 16 ст. Навіть вазу з рослинним орнаментом в ініціалі О свого диплом[а] Нарбут komponує за оздобами аркуша з мініатюрою євангелиста Матвія Пересопницького рукопису. Мистецтво Нарбути в галузі шрифту здобуло собі широке признання, породило численні наслідування, і Нарбутівський шрифт, основні риси його графіки стали характерними для цілої української друкарської штуки революційної доби. Нарбути за одного з найсильніших сучасних майстрів шрифту визнають і російські дослідники.

Поруч з закоханністю Нарбути в пишній фантастичний світ вибагливого орнаменту старовинних матерій, велику роль в творчості його відігравала архітектура. Близька йому своєю закономірною гармонією, вона вишколила в ньому міцне й гостре почуття ритму мас і виразності лінії. Він з захопленням штудіює перспективу – цю основу динаміки простору в рисунку. Почуття архітектури відбивається не лише формально участю архітектурних мотивів в його композиціях, а й в характері побудування його композиції⁷⁹. Окрему невелику, але дуже важливу для розуміння світосприймання художника групу Нарбутових праць Київського періоду складають його архітектурні пейзажі – композиції, де в реально трактований пейзаж автор вводить часом доволі фантастичні мотиви руїн мурованих будівель. Розглядати ці, писані лише для власного

АРХІВ

вжитку, значні розміром і чудово виконані з технічного боку твори як вияв захоплення «піранезівщиною» не доводиться. Надто насичені вони складною й тонкою емоцією, надто яскраво проглядає через них лице того чи іншого міста, як воно те місто відбилося й переломилося в призмі творчої уяви художника.

В плані нашої теми в цій групі синтетичних архітектурних пейзажів важливо відзначити такі моменти. В двох з цих пейзажів⁸⁰ домінуючим мотивом становлять руїни аркатурного спорудження з цілими й зруйнованими аркбутанами. Один з цих пейзажів доволі близько відтворює мотив аркатурних руїн з фронтисписа «Аполлона» 1916 р., але в останньому нема арк-бутанів. Немає сумніву, що руїни з арк-бутанами своєрідно відбили вражіння нав'язні рисунками Я. Вестерфельда Київської Софії. Отже, Нарбут, палкий член Софійського Комітету, був в курсі дослідів Софії і знав про відкриття в ній арк-бутанів на підставі саме рисунків Вестерфельда.

Другим цікавим для нас в цих архітектурних пейзажах елементом є дерев'яні будівлі. Між ним не останнє місце посідають вітряки. Їх Нарбут дуже любив, що доводять його зарисовки з натури⁸¹, а також і часте вживання в своїх композиціях («Архітектурний пейзаж», «Відьма», «Вітряк», «Негр», «Еней»). Так само доволі часто вживає він, більш менш реально передаючи натуру, і дерев'яні церкви. Але в його архітектурних композиціях 1919 р. з'являється новий своєрідний мотив – характерні дерев'яні будиночки. Ми з певністю можемо сказати, що в них Нарбут відбив свої вражіння від містечкового подільського будівництва. До Кам'янця-Подільського він їздив на відкриття Університету представником від Академії Мистецтв; про Кам'янець в «Діяріші» 24 Жовтня 1918 р. після повороту з подорожі Нарбут занотував «чудове місто»... Яскраво в цьому «Кам'янецькому» пейзажі відбилося два типи будиночків: один – біленький під гонтою з мансардами й мезонінами, що їх чимало побачимо в Кам'янці в старому місті, а також і на польських фольварках. Другий тип відбиває простенький будиночок, перекритий двоспадистим да-

хом, з дверима просто на вулицю; цей тип поширений в Кам'янці там, де живе біднота; з'окрема їх багато на Руських фольварках.

В творчості Нарбути на протязі 1918 року переважають елементи графіки барвистої, соковитої, пишної, приоздобленої багатим орнаментом. Звертаючись до мистецької продукції нашого майстра 1919 року помічаємо, що в неї заходять певні відміни. З'окрема ці відміни яскраво виявляє порівняння абеток 1917 р. [і] 1919 р. Завжди кріпка у Нарбути лінія стає тепер ще більш міцною, ритмика стриманішою, форми чіткіші і більш спрощені, завдяки певній «монументальності», і взагалі стиль його стає ще більш конденсованим. Почасти на зміну елементам станкової живописи і, безперечно, поруч з ними на відповідальне місце в працях 1919 р. висуваються мотиви і формальні засоби суто-графічні. Їх джерело – книжкова старо-українська гравюра. Зокрема це яскраво відбилося в «Абетці» 1919 р.

В першому аркуші цієї «Абетки» ліва (від глядача) Нарбутова літера «А» дуже близько стоїть до Л учительного крилоського євангелія 1606 р.⁸², тоді як друга (права) скомпонована значно вільніше і задержує лише характер і елементи орнаменту ініціалів перших друків стрятинських. В орнаменті матерії халату араба Нарбут використав, але багато спростивши, мотиви рисунку матерії портрету Палііхи. Постаць араба поставлена на тлі корпусу Київської старої Академії. В правій частині свого рисунку майстер докладно повторює абрис і характер техніки ритини тезиса на честь Заборовського. Лише баню церкви з композиційних вимог графік переносить на будівлю (власної конструкції) лівої половини композиції. Численні приклади засобу – ставити поstattь на передньому плані в цілу височинь композиції на тлі архітектурного пейзажу, що його маємо в «Арабі», – Нарбут міг знайти в тих же старих українських друках⁸³. З'окрема, її часто подибуємо у Л. Тарасевича та Г. Левицького.

В другому аркуші найцікавішим з погляду завдання нашої праці елементом є архітектурне тло композиції. Це – дуже докладне й точне в основних рисах повторення фотографії Татарської брами в старому Острозі.

СТЕФАН ТАРАНУШЕНКО. МОТИВИ СТАРОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА...

Порівнюючи рисунок Нарбута з ілюстрацією в книзі М. Грушевського «Культ. Націон. рух на Україні», маємо докази високої обізнаності Нарбута в елементах оздобі тогочасної архітектури, що він виявив у «відреставрованому» ним у верхній частині аттікові. Нарбут остільки добросовісно використав фотографію, що в своєму рисунку повторив навіть нахил стін. В дійсності стіни – простовісні, і нахил їх на фотографії залежить від недосконалості фотознімка. З другого боку, він відмінив форму прольота брами і розмірежав стіну башт дрібними трохкутничками. Безперечно, всіх цих «вольностей» авторові у провину ставити не доводиться; можна лише дивуватися, з яким тактом й геніяльністю поведився він зі своїми джерелами і як майстерно оживлює археологічні мотиви. Хіба визначніші твори Шекспіра, Мольєра чи Гёте не геніяльні, хоч ті самі теми перед ними розробляли багато авторів? На конт старої української графіки в «Бісах» ми відносимо також «квітки» по під брамою, що дуже подібні до квіток на гравюрі Л. Тарасевича про варяга Шимона з патерика 1702 р., яку Нарбут міг бачити в щойно згадані праці Грушевського⁸⁴. Начерк лівої літери Б Нарбут побудував на підставі ініціалів київських стародруків початку XVII ст.⁸⁵, тоді як для правої він бере інший тип, подібний якому знайдемо, на[п]р., в Служебнику почаївського друку 1734 р.⁸⁶ Цю різницю доби і стилю в начерках ініціалів Нарбут суворо витримує і в оздобленні їх. Орнамент правої ініціала наближається дуже до окрас стародруків XVIII ст., а прикраси лівого мають більш Нарбутового. Прикраси правої літери теж в значній мірі залежні від оздоб літер в стародруках XVII ст., але перекомпоновані вони майстром значно вільніше, що залежить від залучення до оздоб нового сюжетного мотива – булави. Чисто «ксилографічно», в дусі старих українських дереворитів⁸⁷, витримав Нарбут також хмари в обох перших аркушах своєї останньої абетки.

Майже цілком незалежною від стародруків є третя незакінчена літера В. Ця незрівняна по силі й сміливості композиція, повна такого гумору, побудована на «реальних» українських уявленнях про відьом. В ній

цілком «реальні» – вітряк, сама «відьма», її убрання; не менш «реальним» є також й ведмежатко.

З погляду використання елементів староукраїнської книжкової графіки, до «Абетки» близько стоїть ілюстрація до вірша Волод. Нарбута «Предпасхальное». Лісяна загорожа її, а особливо виноградна лоза, ритмом й характером трактовки листя й кетягів навіяна ритиною «Притча про виноградаря» київського учительного євангелія 1637 р.⁸⁸, що його Нарбут не раз охоче використовував.

В книжковій графіці 1919 р. Нарбут теж дуже виразно й широко відбив своє глибоке захоплення й не менш доскональне знайомство зі староукраїнською ритиною, точніше ксилографією. Звідти бере він засіб виконання своїх графік – імітацію різбленого в дереві штриха, чимало мотивів, а також – що найважливіше – опановує характерні елементи стильового порядку. Найбільш показовими з цього погляду будуть його заставки до «Мистецтва» 1919 р. Всі вони виходять головним чином від лінії; ритмовану орнаментальну систему внутрішніх рисок замикає підкреслений, може навіть трохи сухуватий контур. Символи «поезії» – «красного письменства», «пр[о]летарського мистецтва» в постатях «дівчини», «матері», «робітника» трактовані узагальнено й монументально⁸⁹. Все поле, вільне від постатів, Нарбут заповнює рослинними стилізованими орнаментами. В цьому він залишається вірним традиціям старої української ксилографії, що здебільшого не терпіла порожняки «сліпого» білого аркуша і обов'язково заповняла вільне від людських постатів місце коли не архітектурним стафажем, так рослинними мотивами. Сказане стосується не лише ініціалів й заставок стародруків, де рослинний орнамент, як правило, домінує над усим, а в значній мірі також гравюр на окремих аркушах та ілюстрацій в тексті. Дуже характерні зразки такого використання рослинних мотивів знаходимо в гравюрах київського учительного євангелія 1637 р.⁹⁰

З другого боку, рослинні елементи, як у наших граверів XVI–XVII ст., так і у Нарбута, відіграють чималу роль як композиційний елемент. Вони або замикають композицію,

АРХІВ

як напр., в ритинах «Чудо з сліпим», «Вознесіння» названого нами євангелія⁹¹, а у Нарбута – в заставці «Красне письменство», або становлять стрижень композиції, напр. в «Гріхопадінні» пісної Тріоди киевського друку 1672 р.⁹² і у Нарбута в заставці «поезія». В тому ж журналі «Мистецтво» знаходимо інший зразок пристосування художником до нових потреб одного з улюблених старими українськими граверами мотива; (я маю на увазі мотив руки з галузкою, що обвиває гербові елементи (його ми знаходимо, напр., в гербі Федоровича у Львівському апостолі 1654 р.)) Нарбут цей мотив застосував для кінцівки з радянськими емблемами⁹³.

Подекуди Нарбут спирається навіть на формальну мову, витворену нашими старими ксилографами. З цього боку особливо показовими є його «Пес мочащий», що просто наслідує стару гравюру; для того досить порівняти бані Софії у Нарбута і бані Лаврської церкви в ритині 1702 р.⁹⁴, муровану огорожу біля Софії у Нарбута і мур в «Гріхопадінні» з пісної тріоди 1627 р.⁹⁵, або хмари з гравюри Лаври 1677 р.⁹⁶ і Нарбутові хмари над Софією.

Дуже характерною рисою Нарбутових творів 1919 р. є також мотиви сучасності. Відтепер Нарбут починає вводити в свою графіку, що правда ідеалізовані, образи працівника села та фабричного робітника. Одночасно з цим в його графіці починають посідати визначне місце, як символи праці, сніп, серп, молоток, а також виявляє він нахил до використання й опрацювання елементів орнаментики селянської; орнаментований глек («поезія», кінцівка сторінки 51-ої ч. 5, 6 «Мистецтво»), узор тканини плахти («відьма», «поезія», кінцівка «Солнце труда») – вишиванка і т. ін. починають відігравати значну роль в Нарбутових працях. В урбаністичному фронтисписі до «Алілуя» селянський «мамай» разом зі старою книжковою виноградною лозою входять як основні елементи в композицію і зрівноважують в ній індустріальні мотиви. Сліди уважного ставлення Нарбута до української вишиванки ми почасти знаходимо вже в працях 1918 року: в обкладинці до «Державного герба України» у вишиванці рукава

бандуриста Нарбут нарисовав типову українську шовкову вишиванку⁹⁷, а в обкладинці до «Народньої справи» використав мотиви орнаменту і багату техніку шитва типової пишної вишиванки заповлочно. Проте ця його остання графіка малохарактерна для автора, і, можливо, виконана вона була на спеціальне замовлення, остільки вона «випадає» своїм характером з усіх відомих нам праць Нарбута.

В дусі народнього мистецтва виконав художник також обкладинки до «Алілуя» і «Зори», Ф. Л. Ернст вбачав в них опрацювання народніх вибійчаних мотивів. Нелегко це переконуючи довести, як трудно й заперечувати таке твердження, остільки Нарбут по своєму опрацював безперечно взяті з народнього українського мистецтва мотиви. Нам здається, що в «Зорях» та почасти й «Алілуя» можна вбачати з неменшим правом відгомони килимових орнаментів, сполучені особливо в останньому – з певними елементами різьбярства. Так само невикористана для друку обкладинка до «Мистецтва», ч. I за 1920 р., розбита на квадрати, до того ступню геометризована, що її з однаковим правом можна розглядати то як графічну інтерпретацію тканини (плахти), то як відголосок орнаментики різбленого дерева (вибійчаної, або медяникової дошки). Одно лише безсумнівно – в усіх цих трьох обкладинках народній український орнамент знайшов свого геніального виявника в чисто графічних синтетичних формах, повних нової небувалої досі сили й гостроти.

На які штихи Нарбут вивів українську графіку, на яку височінь підніс би її його геній – ніхто сказати не може. Смерть вивала його з наших рядів саме в той час, коли Нарбут був готовий сказати нове слово. Переживши спершу період романтичного опоетизування української козацької старовини, після того заплативши данину мистецькій селянській культурі, на порозі 1920 р. Нарбут відкриває нову сторінку, останню грань своєї творчості. Постає пролетарського Аполона, як і автор її, – предтеча нового українського робітничого мистецтва, що по пишню уквітчаній землі легким й упевненим кроком йде на зустріч долі⁹⁸.

СТЕФАН ТАРАНУШЕНКО. МОТИВИ СТАРОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА...



Г. Нарбут. Сильветний портрет Стефана Таранушенка. 1919 р. Папір, туш. НХМ України



Г. Нарбут. Заставка до журналу «Мистецтво». 1919 р. Папір, туш. НХМ України

АРХІВ



Г. Нарбут. Проект марки 10 шагів.
1917 р. Папір, туш. НХМ України

▼ Г. Нарбут. Обкладинка журналу
«Зорі» (№ 1, 1919 р.) Папір, туш, гуаш.
НХМ України



СТЕФАН ТАРАНУШЕНКО. МОТИВИ СТАРОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА...



Г. Нарбут. Обкладинка видання «Державний герб України». 1918 р. Папір, гуаш. НХМ України

APXIB



Г. Нарбут. Аркуш до літери В «Української абетки». 1918 р. Папір, туш, гуаш. НХМ України

СТЕФАН ТАРАНУШЕНКО. МОТИВИ СТАРОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА...

Виконана в цілком нових так для Нарбута, як і для цілої сучасної нашої графіки формах, обкладинка ця, проте, не відривається від ґрунту і пружній кривій серпа окселентує знайомий вже нам мотив старо-українських ксілогравюр – виноградна лоза.

На закінчення – остання увага. Ми бачили, як Нарбут уважно студіював, повними пригорщами брав потрібні йому елементи з багатих запасів народної мистецької творчості; в своїх працях він використав рукописи, ритини, портрети, ікони, мамаїв, вишиванки, різьби, тканини, архітектуру і інш. пам'ятки українського старовинного мистецтва. Але глибоко проймаючись духом і формами колективної народної української творчості, Нарбут ніколи не спускався до етнографізму, до залежності, а навпаки, в своїх творах цю народню творчість він підносив до рівня першорядних мистецьких творів світового значіння. Блискуче володіючи секретом відживлювати мистецькі форми минулого – звиклі, близькі й зрозумілі найширшим масам, – він, відроджуючи їх, вкладав в них новий зміст. Своєю мистецькою продукцією Нарбут вів нашу мистецьку культуру вперед, організував її майбутнє. В цьому – найбільше соціальне значіння й вага творчості Г. Нарбута.

15 Січня 1928 р.
м. Харків.

Примітки

¹ Першу організував Ленінградський Руський Музей в 1922 р., другу – Всеукраїнський Історичний Музей ім. Шевченка у Києві – в 1925 р. [Тут помилка. Виставка відкрилася 1926 року. – І. Х.].

² Необхідно тут же підкреслити, що пізнання Нарбутової творчості має значіння не тільки теоретичне, але й практичне, оскільки роля Г. Нарбута в утворенні характерних рис сучасної української книжкової графіки дуже значна.

³ Г. Нарбут. Життя й творчість. Посмертна виставка творів. Всеукр. Істор. Музей ім. Шевченка. Київ. 1926.

⁴ Бібліологічні Вісти. Київ, 1926, № 3.

⁵ Ф. Ернст. Г. Нарбут. Життя й творчість, стор. 44.

⁶ Ф. Титов. Стара вища освіта на Україні. Київ, 1924, ст. 151. Цю гравюру, як побачимо далі, наш майстер високо цинив і не раз використовував.

⁷ М. Грушевський. Ілюстр. Історія України. Київ, 1912 р., рис. 330 на стор. 427 (Порівн. покрой жупана, пасастий, низько пов'язаний пояс, характерну лінію поли кереї і т. ін.) [у відомих нам примірниках видань 1912 р. інша нумерація рисунків, на які покликається С. Таранушенко. – І. Х.].

⁸ Игорь Грабарь. История Русского Искусства. Вып. XXII, ст. 462 (Порівн. шапку, покрой жупана, пояс, ефес шаблі і т. д.).

⁹ Друга з лівого боку. М. Грушевський, назв. праця, ст. 421.

¹⁰ Титов. Стара освіта, стор. 163.

¹¹ Там-же, стор. 165.

¹² Там-же, стор. 207.

¹³ Ф. Титов. Типографія Києво-Печерской Лавры. Київ, т. I, стор. 448.

¹⁴ М. Грушевський. Названа праця, рис. 273, стор. 347.

¹⁵ Там-же, р. 314, стор. 408.

¹⁶ Ригельман. Лѣтописное повѣствованіе о Малой Россіи. Москва, 1848.

¹⁷ М. Грушевський. Названа праця, р. 329, стор. 425.

¹⁸ Там-же, р. 296, ст. 383.

¹⁹ Ця заставка перевидана в книжечці під назвою «Нарбут, его жизнь и искусство» вид. Гутнова. Берлін. 1923, стор. 19, а за ним – і А. Сидоровим в статті про Нарбута спочатку в журналі «Печать и Революція», пізніше в збірнику під назвою «Мастера современной гравюры и графика», за ред. В. Полонського. Москва, 1928, стор. 103. Але в обох випадках подано її в тексті і обрізану з одного боку. Таке безцеремонне поводження з оригіналами не тільки порушує, а цілком нищить композицію її яко заставки.

²⁰ М. Грушевський. Названа праця, р. 216, стор. 269.

²¹ Ф. Ернст. Названа праця, стор. 50.

²² Г. Нарбут. Посмертна виставка творів. Іст. Музей ім. Шевченка. Київ, 1926, стор. 103.

²³ М. Грушевський, названа праця, р. 296, стор. 383.

²⁴ І. Грабарь, названа праця, вип. VIII, стор. 370.

²⁵ Порівн. Нарбутового козака з типовим портретом чорноморця в Київському Історичному Музеї ім. Шевченка (№...), а також з постаттю чорноморця на сучасних печатках (М. Грушевський. Названа праця, рис. 390, ст. 508).

²⁶ М. Грушевський. Названа праця, р. 338, стор. 440 та р. 340 на стор. 443.

²⁷ Його герб майстер вмістив в центрі квітчастого ініціалу.

²⁸ Порівн.: Ф. Ернст. «Г. Нарбут. Життя й творчість», стор. 80 і М. Грушевський. Названа праця, стор. 351.

²⁹ З них дві – портрети; на 10 шагів з погруддям гетьмана Дорошенка і на 20 шагів з портретом Гр. Сковороди.

³⁰ Поруч з такими Нарбут виконав кілька мініятур – портретів, що до ілюзорності схожі на автентичні старовинні портрети.

³¹ М. Грушевський, названа праця. Видання 1918 р., р. 304 на ст. 384.

³² Там-же, рис. 309, стор. 389.

АРХІВ

- ³³ М. Грушевський. Ілюстр. Істор. України, К., 1912 р., рис. 296, стор. 383.
- ³⁴ Там-же, рис. 294, стор. 378.
- ³⁵ Там-же, рис. 293, стор. 377.
- ³⁶ В. Лукомський і В. Модзалевський. Малоросійський Гербовник. СПб. 1914. X. II.
- ³⁷ Там-же, табл. після сторінки XVIII.
- ³⁸ М. Грушевський. Названа праця, рис. 306, стор. 396.
- ³⁹ М. Грушевський. Названа праця, рис. 288, стор. 369.
- ⁴⁰ Там-же, рис. 236 на стор. 294.
- ⁴¹ Там-же, рис. 239 на стор. 297.
- ⁴² Там-же, рис. 380 на стор. 500.
- ⁴³ Там-же, рис. 314, стор. 408.
- ⁴⁴ Ф. Ернст. «Г. Нарбут. Життя й творчість», стор. 125.
- ⁴⁵ Там-же, стор. 12.
- ⁴⁶ Ф. Ернст. «Г. Нарбут та нова українська книга». «Бібліологічні Вісті» 1928. III, стор. 11 [Тут помилка. Стаття опублікована в 3-му числі журналу за 1926 рік. – *l. X.*].
- ⁴⁷ М. Грушевський. Названа праця, рис. 381, ст. 501.
- ⁴⁸ М. Грушевський. Названа праця, рис. 169, ст. 196.
- ⁴⁹ Ф. Титов. Типографія Києво-Печерської Лаври, т. I. Київ, 1918, ст. 448.
- ⁵⁰ Там-же, ст. 454.
- ⁵¹ М. Грушевський. Названа праця, рис. 168, ст. 195.
- ⁵² М. Грушевський. Назв. праця, ст. 368.
- ⁵³ М. Грушевський. Названа праця, рис. 171, ст. 201.
- ⁵⁴ Украинское народное творчество. Сер. IV, вип I, рис. 136, вид. Полт. Губ. Зем. 1912.
- ⁵⁵ М. Петров. Альбом достопримечательностей церк. Арх. Музея при Киев. Дух. Академии. Вип. IV і V, табл. 33, р. 4. Київ.
- ⁵⁶ [Відсутній текст. – *l. X.*].
- ⁵⁷ Основні риси обличчя (розріз очей, довгі вуси, підстрижена голова з довгою чуприною) цього «мамая» і форма бандури походять від згаданого вже нами чернігівського гайдамаки – Мамаю (порівн. М. Грушевський. Названа праця, ст. 196).
- ⁵⁸ Одним з підготовчих ескізів до нього можна вважати рисунок в етюдній книжці; див рис.
- ⁵⁹ Серія листівок «Історія Україн. Мистецтва» вид. «Друкаря».
- ⁶⁰ І. Грабарь. История Русского искусства, вип. XXII, ст. 462.
- ⁶¹ М. Грушевський. Названа праця, рис. 271, ст. 345.
- ⁶² М. Грушевський. Ілюстр. Істор. України, р. 445, ст. 451.
- ⁶³ Там-же, рис. 376, ст. 496, р. 378, ст. 498 й інш.
- ⁶⁴ М. Грушевський. Названа праця, рис. 185, ст. 224.
- ⁶⁵ [Номер зноски в тексті пропущений. – *l. X.*] Там-же, рис. 281, ст. 360 та рис. 295, ст. 380; рис. 192, ст. 237 і багаті інших.
- ⁶⁶ Ф. Титов. Типогр. Києво-Печерської Лаври. Т. I, ст. 328 – форта Патерика 1664 р., ст. 362 форта Огородка 1764 р., ст. 392 – форта Акафистів 1693 р., ст. 459 – Герб. кн. Святополк-Четвертинських в Тератургімі Кальнофойського 1638 р. й інш.
- ⁶⁷ Царські двері Борисоглібського собору в Чернігові, оклади євангелії і інш.
- ⁶⁸ Ікона Чернігів. Музея (Від. культів № 78).
- ⁶⁹ М. Грушевський. Культ. нац. рух 16–17 ст. на Україні, Київ, 1912, стор. 115.
- ⁷⁰ Портрет цей проф. Д. Антонович вважає за портрет галандського банкира, що завдяки зфальшованому написові зходить за портрет кн. Василя Конст. Острозького (див.: Д. Антонович. Скор. курс Іст. Укр. Мистецтва. Прага, ст. 99).
- ⁷¹ М. Грушевський. Іл. Іст. України. Рис. 183, ст. 221.
- ⁷² Ф. Ернст. Г. Нарбут. Його життя й творчість, ст. 67.
- ⁷³ Ф. Л. Ернст. «Г. Нарбут. Його життя й творчість». Кат. №337.
- ⁷⁴ W. Zuszczkiewicz. Ruina bohojawleńskiej cerkwi w zamku ostrogskim na Wołyniu. Sprawozdania Komisji do badania Historii sztuki w Polsce. Kraków, 1888. T. III, str. 82, p. 4.
- ⁷⁵ В цьому художник і його твір яскраво відбили настрої й погляди української інтелегенції 1918 р.
- ⁷⁶ Свенцицький І. Початки книгопечатання на землях України. Л., 1924, [с]т. 66, 68 і далі.
- ⁷⁷ Ф. Ернст. Названа праця, стор. 48, прим. на стор. 65.
- ⁷⁸ Ф. Л. Ернст. «Нарбут. Життя й творчість», стор. 61.
- ⁷⁹ П. Нерадовський. Каталог виставки произведений Нарбута. Рус. Музей. Худ. Отд. Петербург, 1922, ст. 20–21. Ф. Л. Ернст. Названа праця, стор. 48.
- ⁸⁰ П. Нерадовський. Названа праця, № 476 та 352.
- ⁸¹ Ф. Ернст. Названа праця, ст. 103. № 287–307.
- ⁸² М. Грушевський. Культ. націон. рух на Україні, стор. 89.
- ⁸³ Ф. Титов. Типографія Київ-Печерської Лаври, т. I, ст. 428, 429, 433 і інш.
- ⁸⁴ М. Грушевський. Культ. націон. рух на Україні, стор. 233.
- ⁸⁵ Порівн., напр., Б з службника київ. друку 1629 р. і Свенцицький. Названа праця, рис. 148.
- ⁸⁶ Там-же, рис. 106.
- ⁸⁷ Ф. Титов. Названа праця, Т. I, стор. 351, 330.
- ⁸⁸ І. Свенцицький. Названа праця, рис. 162.
- ⁸⁹ В цьому можна побачити також відгомін шукання за монументальною формою в станковій живописі товариша Нарбутового по академії – М. Бойчука.
- ⁹⁰ І. Свенцицький. Названа праця, рис. 157, 159, 160, 164.
- ⁹¹ І. Свенцицький. Названа праця, рис. 172 і 174.
- ⁹² Там-же, рис. 143; пор. також ще рис. 166, 178 і інш.
- ⁹³ «Мистецтво», 1919, ч. 5–6.
- ⁹⁴ Ф. Титов. Названа праця, т. I, рис. 423, а також 351.
- ⁹⁵ Там-же, рис. 165.
- ⁹⁶ Там-же, рис. 481.
- ⁹⁷ Порівн.: С. Васильківський. Мотиви українського орнаменту, табл. 35.
- ⁹⁸ Обкладинка до ч. I журналу «Мистецтво».

УДК 7.071.1Менк

БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ О МОЕМ ОТЦЕ, ХУДОЖНИКЕ В. К. МЕНК[Е] ¹

Мария Менк-Статкевич

Мой отец, Владимир Карлович Менк, родился в 1856 г. вблизи г. Архангельска, в семье управляющего лесопильным заводом. Его отец был немец (по специальности – механик), мать – русская. В 1875 г. Владимир Карлович принял русское подданство с припиской к купеческому сословию. В раннем возрасте он начал проявлять выдающиеся способности к рисованию и, по окончании реального училища в 1873 году, поехал в Петербург для получения специального образования. Отъезд произошел вопреки воле родителей и запрету врачей; отец вследствие несчастного случая ослеп на один глаз. Для спасения зрения другого глаза потребовалось серьезное лечение – полгода он находился в темной комнате, а затем продолжительное время носил темные очки. Несмотря на столь неблагоприятные условия, он все же не изменил своему твердому решению – стать художником.

По приезду в столицу, В. К. устроился на службу в Страховое общество «Саламандра», вечерами посещал рисовальную школу. В 1878 г. поступил вольнослушателем в головной класс Академии Художеств. Одновременно стал учиться у Крамского. По прошествии 3–4 лет, когда В. К. достаточно овладел мастерством портретной живописи, Крамской решил, что настал момент выпустить в свет своего ученика. Он устроил отца в качестве своего помощника во дворец Вел. кн. Екатерины Михайловны. Однако должность придворного художника не пришлась В. К. по душе. Он не имел навыка в обращении с сановными людьми, не умел угодить и польстить в изображениях портретируемых им высочайших особ; кроме того, не получив лоска светского воспитания, чувствовал себя крайне стесненным в узких рамках дворцового этикета. Но так или иначе, надо было работать и терпеливо ждать обусловленного времени отдыха.

Владимир Карлович ежегодно уезжал на каникулы к себе домой, но никогда с такой силой не влекло его к родным местам, как в этот раз. Быть может, только сейчас он впервые осознал, насколько крепка его связь с севером, и осудил себя за то, что мало ценил и уделял внимания природе родного края, такой прекрасно-величавой и суровой. По приезду домой, В. К. тотчас отправился путешествовать по Северной Двине. Места были все знакомые с детства, но теперь он смотрел на них по-иному – глазами зоркими, наблюдательными.

Появились первые зарисовки и этюды; они свидетельствовали об увлечении художника новым жанром – пейзажем.

Осенью, по возвращении в Петербург, он понес свои летние работы на просмотр к Крамскому. Тот, увидев их, только ахнул: вместо ожидаемых портретов, вдруг... темные леса, болота, равнина тундры. Крамской был разочарован, огорчен... Пришлось В. К. признаться во всем: т. е. в том, что профессия портретиста ему тягостна. Эта профессия, как он теперь убедился, не соответствует его натуре, что он плохой дипломат в переговорах с заказчиками, словом, в профессии портретиста он окончательно разочаровался. Крамской выслушал внимательно, но не выразил ни сочувствия, ни одобрения.

Не одобрил решения Владимира Карловича также и Шишкин. Но все же, принял его в число своих учеников, признавая высокую одаренность В. К. и его настойчивое желание стать пейзажистом.

Расставшись с Крамским, порвав окончательно с прошлым, В. К. воспрянул духом и полный светлых надежд, энтузиазма и творческих сил, целиком ушел в работу.

Вскоре, однако, выяснилось, что занятия у Шишкина несовместимы с прохождением курса в Академии. Не очень дорожа указаниями профессоров, Владимир

Продовження. Початок див.: Студії мистецтвознавчі. – 2015. – Чис. 4. – С. 100–108.

АРХІВ

Карлович, быстрый в своих решениях, оставил Академию.

Впоследствии, будучи уже педагогом, отсутствие образовательного ценза высшего учебного заведения служило причиной больших недоразумений и не раз, отец осуждал себя за опрометчивый поступок молодости.

В Академии В. К. числился хорошим рисовальщиком; был награжден одной большой и двумя малыми серебряными медалями. Вышел из Академии в 1881 г. со званием учителя рисования для средних учебных заведений.

Немалое значение в развитии таланта В. К. оказывало влияние среды, в которой проходили годы его учения. В семье своей сестры, Ю. Иконниковой², он встретился с людьми просвещенными, передовыми, с художниками – товарищами её мужа: И. Н. Крамским, И. И. Шишкиным, А. Корзухиным и др. Иконников Я. не закончил Академию Художеств по болезни глаз, но навсегда сохранил любовь к искусству и крепкую дружбу с бывш[ими] соученикам.

В. К. – человек живой, общительный, вскоре сблизился с кругом интересных знакомых его сестры. Здесь же он в первые дни по приезде в столицу познакомился с Крамским, получил его одобрение и хорошую оценку своим работам. Благодаря практическим советам Крамского, стал сразу на верный путь к достижению своей цели – поступления в Академию.

Кроме указанных уже собраний в доме Иконниковых, В. К. посещал вместе с академистами вечеринки на «Лихачевке»³, пользовавшиеся в те годы большой популярностью среди артистической молодежи. Частым гостем этих собраний был Репин. Он так же, наряду со всеми, с увлечением рисовал очeredную натуру из числа присутствующих.

Однажды Репин в разговоре с В. К. спросил, не согласился бы он уделить несколько часов для позирования ему одной задуманной им картины. Отец согласился. В течение нескольких сеансов этюд был закончен (в 1884 г.). Впоследствии он был подарен отцу. Это был известный этюд головы царевича к картине «Иван Грозный и его сын». Этюд находится в Третьяковской галерее.

Владимир Карлович бывал также на журфиксах у Крамского и Шишкина. Эти вечера

были особенно памяты ему по встречам с выдающимися людьми того времени: с прогрессивными деятелями науки, искусства, с музыкантами, мастерство которых захватывало и покоряло всех присутствующих – слушателей весьма взыскательных.

Владимир Карлович любил музыку, и хотя прошел слабую пианистическую школу, но благодаря врожденной музыкальности и эмоциональности исполнения, его игра, далеко несовершенная в техническом отношении, имела свои достоинства, отличаясь полнотой звука и фразировкой.

По словам отца, Шишкин любил русские народные песни; В. К. знал их множество, сам их гармонизировал и, по просьбе Ивана Ивановича, часто играл их на баяне или на рояле. Шишкин откровенно признавался в том, что тот «музыкальный горох», который рассыпают перед ним на его вечерах «виртуозные мастера», непонятен ему и ничего не говорит его душе. А вот песня «Вниз по матушке, по Волге», сыгранная «Карлычем» (так называл Шишкин отца), понятна ему, захватывает и, как говорил Шишкин, «пробирает его».

В лице Шишкина В. К. нашел мудрого и взыскательного учителя, который сам, мастерски владея изображением природы, требовал от учеников прежде всего ясности и правдивости буквально в каждом штрихе их работы. Кроме того, В. К. нашел в своем учителе единомышленника по взглядам на искусство. Оба рассматривали свой труд как служение Родине и народу и ставили своей задачей передать зрителю красоту и гармонию природы, воспринимая реализм и поэзию как одно целое. Эта общность взглядов послужила в дальнейшем установлению дружеских взаимоотношений. В. К. в письме к Шишкину в декабре 1896 года дает следующие разъяснения: «Скажу правду, до знакомства с Вами я любил природу бессознательно, и только, когда увидел Ваши первые картины и рисунки, только тогда я понял, что больше всего люблю в живописи – пейзаж. Вы не одобрили мой выбор (может быть, Вы и правы), но до сих пор я этим живу»⁴. Действительно, В. К. в течение всей жизни сохранил горячую привязанность к избранной им профессии пейзажиста,

МАРИЯ МЕНК-СТАТКЕВИЧ. БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ О МОЕМ ОТЦЕ...

восторженно любил природу и стремился отобразить свои впечатления просто и доступно пониманию зрителя.

Впервые картины пейзажиста Менка появились на «Передвижной» в 1882 году. Они были замечены публикой и прессой, но главное – их заметил П. М. Третьяков. Совершая обычный обход мастерских, он однажды заглянул к молодому художнику; за первым посещением последовал ряд других: Третьяков наблюдал за работой над одной из начатых картин. Первая картина, приобретенная Третьяковым, имела название «Утро на болоте», другая – «Проселочная дорога», третью вещь – «Лес» – художник сам подарил Третьякову. Все три картины отображают мотивы родной северной природы.

Творчество этого периода стоит на большом созидательном уровне. Появляется ряд значительных полотен: «Внутренность елового бора», «Холмогорские заливные луга», «Северная Двина», «Ранняя весна», «Перед грозой», «Туман». Последняя вещь, 1887 года, изображает опушку елового леса; кругом – топь болота, ржавые лужи и мшистые кочки; все окутано туманом, вверху розовеющим от утренней зари. Эта картина была в 1914 г. отправлена Академией Художеств на Международную Выставку в Венецию, где, ввиду начавшихся военных событий, осталась на хранении в Русском павильоне. Дальнейшая ее судьба неизвестна.

Возможно, Владимир Карлович так бы и остался навсегда певцом родного края, если бы... не встреча с С. И. Святославским. Эта случайная встреча решила дальнейшую судьбу В. К. Сергей Иванович пригласил отца приехать к нему в Киев «на этюды», при этом описал красоту и живописность украинской природы настолько образно и увлекательно, что предложение показалось отцу заманчивым, и он согласился приехать. Ранней весной 1886 г., подъезжая к Киеву, еще из окна вагона В. К. увидел незабываемую чудесную картину – разлив Днепра, а по склонам его – пышноцветущие сады. Для художника-пейзажиста – лучшая пора знакомства с Украиной.

Усадьба Святославского занимала большую территорию по Кирилловской улице, в одном из живописных районов города, вда-

ли от центра. Небольшой домик-мастерская, носивший на образном языке Сергея Ивановича громкое название «Палаццо», – расположен был в саду; за садом начинались луга. Во время разлива Днепра вода иногда подходила к самой мастерской, и усадьба представляла особенно живописный вид. Оба художника с увлечением писали этюды. Это прошло в напряженной работе, в осмотре исторических мест города и его окрестностей. В Киеве отец женился и осенью, вместе с женой, уехал в Петербург, распростившись с Украиной, как ему думалось, навсегда.

Однако судьба готовила иное. Здоровье жены не выдержало сурового климата столицы, она заболела. Вопрос об отъезде из Петербурга возник сам собой. Колебаний не было, решение могло быть одно – ехать в Киев. Тут произошел вторичный перелом в жизни В. К., он оказался труднее первого – с изменением жанра живописи: слишком крепка была привязанность к Петербургу – центру культуры и начала творческой деятельности В. К. Кроме того, обрывалось общение с людьми, дружба с которыми крайне была необходима ему, трудно было еще и потому расстаться с Петербургом, что настал долгожданный момент, когда на выставках работы молодого пейзажиста начали обращать на себя внимание. Товарищи отца по Академии Шильдер, Дубовской, Хохряков отговаривали В. К. от переезда в Киев, предрекая ему незавидную долю учителя рисования в провинции. В этот трудный момент решения будущности и сильных переживаний, связанных с этим, В. К. получил от Т-ва Передвижников предложение: сопровождать Выставку в течение одного сезона по городам провинции. Так дипломатически тонко была оказана помощь со стороны товарищей художников.

Переезд на Украину состоялся в 1887 г., в те далекие времена в Киеве не существовало никакой организации, способствовавшей объединению художников; каждый из художников жил и творил обособленно, не проявляя заинтересованности в общении с собратьями по кисти. Источниками существования киевских художников служили, большей частью, уроки рисования в учебных заведениях, иконописание, театральные декорации и случайные продажи своих произведений

АРХІВ

местным покровителям искусств. С переездом в Киев В. К. не избегнул участи большинства своих новых киевских товарищей. Правда, первое время, несмотря на острую материальную нужду, он решительно отвергал предложения занять место преподавателя в одном из киевских училищ. В. К. желал сохранить свободу для осуществления своих творческих замыслов. Посылал картины на выставки в Россию и за границу, исполнял работы по росписи Владимирского собора в качестве помощника Васнецова (этот факт подтвержден письмом Васнецова от 8 декабря 1891 г.)⁵. И все же, несмотря на энергичную борьбу с жизненными невзгодами, несмотря на исключительную трудоспособность, в конце концов пришлось В. К. вступить на путь педагога. В 1892 г. В. К. поступил на службу в Фундуклеевскую женскую гимназию, затем в 1-е Коммерческое училище и в 1896 г. – в Вечернюю рисовальную школу⁶. Эта школа в 1901 г. преобразовалась в Киевское Художественное училище, одним из учредителей которого был Менк. Таким образом, отдавший себя вплотную педагогической работе, В. К. мог уделять время своему творчеству лишь в каникулярные месяцы. Обычно, с окончанием учебного года, он, не медля ни минуты, уезжал из города на все лето. Путешествовал по югу России, Крыма и Кавказа. Однажды побывал за границей (Австрии, Италии, Германии), а чаще всего бывало так: облюбовывает живописный уголок вблизи Киева (Коростышев, Никольская пустынь, Канев или Ржищев), устроится в какой-нибудь хате и работает от зари до зари; неизменно штудировав все, что попадало в поле его наблюдений: будь то могучий дуб, покрученная коряга или цветочек зонтичных растений.

Отец был неприспособлен к жизни: свобода и простота сельского быта казались ему ближе и приятнее, нежели гостеприимство владельцев окрестных поместий.

Владимир Карлович был человеком общительным, простым в обращении, внешне выдержанным, но в то же время имел характер замкнутый, избегал говорить о своих переживаниях, равно как и о своих работах. Круг знакомств он ограничил средой художников; наиболее близки ему были Х. П. Платонов⁷, С. И. Святославский, В. В. Галим-

ский⁸, В. М. Васнецов (начиная с времени работ во Владимирском соборе г. Киева), М. В. Нестеров, дружеские отношения с которым поддерживал до конца своих дней.

Живя в Киеве, В. К. старался сохранить связь с Петербургом, навещая своих друзей во время приездов к открытию «Передвижной». Участвуя у «передвижников»⁹, он посылал свои работы также и на Международные выставки: [в] Берлин – 1902 г., Лондон – 1911 г., Венецию – 1914 г. Кроме того, – в Москве на «Периодической», в Петербурге в «Обществе поощрения» и «Академической». Одно из значительных полотен – «Дубы» – было приобретено Академией. В 1896 г., 22-го февраля, Репин пишет В. К.: «“Дубы” вещь хорошая по свету и колориту, хотя нарисована земля слабо и отношение деревьев неверно, в особенности по отношению к дальности: рисуйте повнимательнее плоскость земли». Другое значительное произведение В. К. этого периода – «Вологодские дали» – потерпело неудачу; об этом сам художник не любил вспоминать, но М. В. Нестеров рассказал мне об этом случае следующее: «В. К. готовил к “Передвижной” большую картину “Вологодские дали”: дело шло успешно, я частенько заглядывал в мастерскую, – говорил Михаил Васильевич, – с интересом наблюдал за работой. Мотив был северный: с пригорка вспаханной земли открывался обширный вид полей с синевой полосой лесов на горизонте. По просьбе В. К. я написал на картине идущего по кособокому странника. К открытию выставки работа была закончена. Вещь получилась сильная, пожалуй, наиболее удачная в творчестве Вашего отца. Побаивался я одного, – сказал Михаил Васильевич, – как бы В. К. не тронул картину, т. е. он любил “записывать” свои вещи, упуская момент, когда надо остановиться, как говорят, “поставить точку”. Учитывая его такую слабость, я взял с В. К. слово не прикасаться больше к полотну. Он пообещал... Но спустя некоторое время, пришел ко мне В. К., по лицу вижу – что-то случилось. Спрашиваю, а он, бедняга, мог произнести только одно: “Я, Михаил Васильевич, тронул...”. Мы оба тотчас поехали к нему в мастерскую. С первого взгляда мне стало все ясно, – сказал М. В., – картина испорчена... испорчена

МАРИЯ МЕНК-СТАТКЕВИЧ. БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ О МОЕМ ОТЦЕ...

безнадежно...». Так закончил М. В. свой рассказ о картине «Вологодские дали».

Полотно было моим отцом немедленно уничтожено. Впоследствии он жалел, что не сохранил фигуру странника. В. К. болезненно перенес случившееся... От успеха этой картины, по его предположению, зависело многое: получение звания художника, избрание в члены Передвижных выставок (В. К. участвовал на «Передвижной» как экспонент свыше 20-ти лет. Звание художника получил в 1917 г.).

Следующее, характерное для живописи В. К., полотно – «Лес в половодье» – появилось на Передвижной выставке в 1892 г.¹⁰ Оно было приобретено дирижером Винградским¹¹. Находится в Польше.

Кроме выставок иногородних, В. К. экспонировал свои работы на киевских выставках. В изображении природы Украины он брал то, что ему, северянину, было, очевидно, ближе и понятнее: серенькие тихие дни, заросли болот, поля и дороги, влажные от дождя, осень с низко бегущими облаками.

По словам отца, он любил в природе раздумчивое, меланхоличное настроение. Независимо от своей склонности к лирическому пейзажу, он уделял много внимания изучению солнечного освещения. Картина «Въезд в Космодемьянский монастырь» (Крым) является одним из его достижений в этой области, т. е. изображение солнечных пятен сквозь ажурную листву букowego леса.

В своем творчестве В. К. сохранил принципы реализма. Появившиеся в начале XX века новые течения в живописи, различных толков и направлений, нашли очень незначительное отражение в его работах. В стенах художественного училища он вел борьбу с «формализмом», с вредными теориями – «Искусство для искусства» – и рядом группировок, модернистов, которыми в те годы была увлечена молодежь.

В. К. придавал большое значение открытию в Киеве художественного училища. По его мнению, оно должно было в будущем занять одно из первых мест в развитии культуры на Украине. Основываясь на этом, он прилагал все усилия, чтобы поставить дело образования учащихся на должную высоту. Стремился расширить программу общеоб-

разовательных классов, а также внедрить новые методы преподавания в прохождении живописной специальности.

В. К., вместе с А. Мурашко, неоднократно выступал на педсоветах, доказывая необходимость реорганизации художественного училища. Однако их предложения не встречали поддержки со стороны большинства преподавательского состава.

Мурашко, находя для себя бесцельным тратить время на борьбу с рутинной училища, отказался от должности преподавателя. Владимир Карлович, болея за свое «детиче» (так называл он художественное училище), не захотел расставаться с ним и продолжал принимать горячее участие в деле воспитания молодого поколения¹².

В 1915 году Владимир Карлович тяжело заболел. Время стало брать свое: сказались трудно прожитые годы; здоровье было подорвано, но ни болезнь, ни наступившая старость не могли лишить его бодрости духа; отец продолжал верить в лучшее будущее, как в смысле изменения общественного строя, так и в дальнейшем процветании искусства нашей страны.

Нужно отметить, что на протяжении долгих лет испорченное в ранней молодости зрение одного глаза являлось источником постоянных тревог и даже угрозой потерять зрение совершенно. Однако, с течением времени, в результате успешного лечения отец наконец смог обходиться без дымчатых очков. В этих очках он изображен одним из учеников Крамского. Портрет находится в Киевском музее украинского искусства.

В 1919 г. В. К., вследствие обострения болезни, вынужден был прекратить свою деятельность – творческую, педагогическую, общественную; таким образом он был лишен возможности принять участие в строительстве новой эпохи, пришедшей к нам после Великого Октября.

Умер Владимир Карлович Менк 27 декабря 1920 года.

В. К. оставил после себя большое художественное наследие: картины, этюды, рисунки; значительная часть рисунков была подготовлена к изданию в виде наглядного пособия для изучения техники рисунков.

АРХІВ

К великому сожалению, все это ценное достояние, хранившееся у меня, погибло во время Второй Отечественной войны. Очень мало сохранилось работ отца и в музеях, и в собраниях частных лиц по той же причине.

Приходится только выразить сожаление, что огромный труд одного из плодovitых

и значительных художников конца XIX-го и начала XX-го столетий В. К. Менка остался без должного признания в широких кругах нашей общественности.

М. Статкевич-Менк
Киев, ноябрь 1961 г.

ДОДАТОК

Графическая комиссия Протокол

Октября 31 дня 1912 года. Комиссия преподавателей графических искусств (рисования и чистописания) в заседании своем по вопросу об участии Киевского 1-го Коммерческого Училища в предстоящей Всероссийской выставке в городе Киеве, согласно постановлению организационной Комиссии по означенному вопросу в заседании 28 сентября сего года и, руководствуясь постановлением Педагогического Совета представить действительную жизнь училища, постановила представить работы учеников в следующем виде:

А, Работы учеников по рисованию:

Все работы учеников должны быть представлены отдельными листами, вложенными в папки, на которых заголовков должен быть отпечатан (класс, отделение и род работ).

Количество таких папок должно быть пять, а именно: четыре папки для классных работ (с натуры, таблиц, на память и композиции) и одна папка для домашних работ всех классов. Приблизительная стоимость каждой папки около восьми рублей. Величина папок должна соответствовать размерам листов. Комиссия находит желательным сфотографировать рисовальный класс во время занятий, а также представить план класса, чертеж парты, стола и подставки.

Б, Работы учеников по чистописанию:

Работы учеников представляются в тетрадях, вложенных в папки. Папок, соответствующих размерам тетрадей, должно быть три. Стоимость каждой папки около трех рублей. Приблизительная стоимость всех папок около десяти рублей.

Затем Комиссия находит необходимым представить программы и объяснительные записки по означенным предметам для раздачи публике на выставке, в которых указать, по возможности в сжатом виде, план, методы и цель преподавания предмета.

Работы учеников распределяются: а) по качеству (лучшие, средние и слабые) и б) по количеству. На каждый класс комиссия установила десять работ, с таким расчетом, чтобы на балл 5 выбрать пять работ, на балл 4 – три работы и на балл 3 – две работы. Таким образом, по рисованию и чистописанию в каждой папке будет по 20 работ; всего же по рисованию будет 130 работ (в том числе 50 домашних работ, заключающихся в пятой папке), а по чистописанию – 60 работ.

Председатель комиссии

В. Менк

Члены:

Л. Сазанов

И. Макушенко

Рисовальный класс по прилагаемому чертежу находится во втором этаже здания, окнами обращен на северо-запад.

Парты расположены амфитеатром; устройство парт с подвижной доской (см. прилагаемый чертеж [у справі креслення немає. – О. С.]) приспособлены ко всякому возрасту, числом парт сорок одна (41).

Кафедра для преподавателя находится за партами.

Имеется два стола с подъемной площадкой для установки моделей по перспективе; две подставки для гипсовых и других моделей; один чугунный статив [штатив. – О. С.]; комод для хранения папок учеников по классам; два внутренних шкафа и один наружный для хранения различных моделей и оконченных ученических работ.

МАРИЯ МЕНК-СТАТКЕВИЧ. БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ О МОЕМ ОТЦЕ...



В. Менк (ліворуч) у колі родини.
ЦДАМЛМ України



В. Менк, Е. Ріхтер, Б. Іконніков.
1904 р. ЦДАМЛМ України

APXIB



В. Менк. Портрет дружини.
Папір, наклеєний на картон, вугілля, соус. НХМУ

МАРИЯ МЕНК-СТАТКЕВИЧ. БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ О МОЕМ ОТЦЕ...

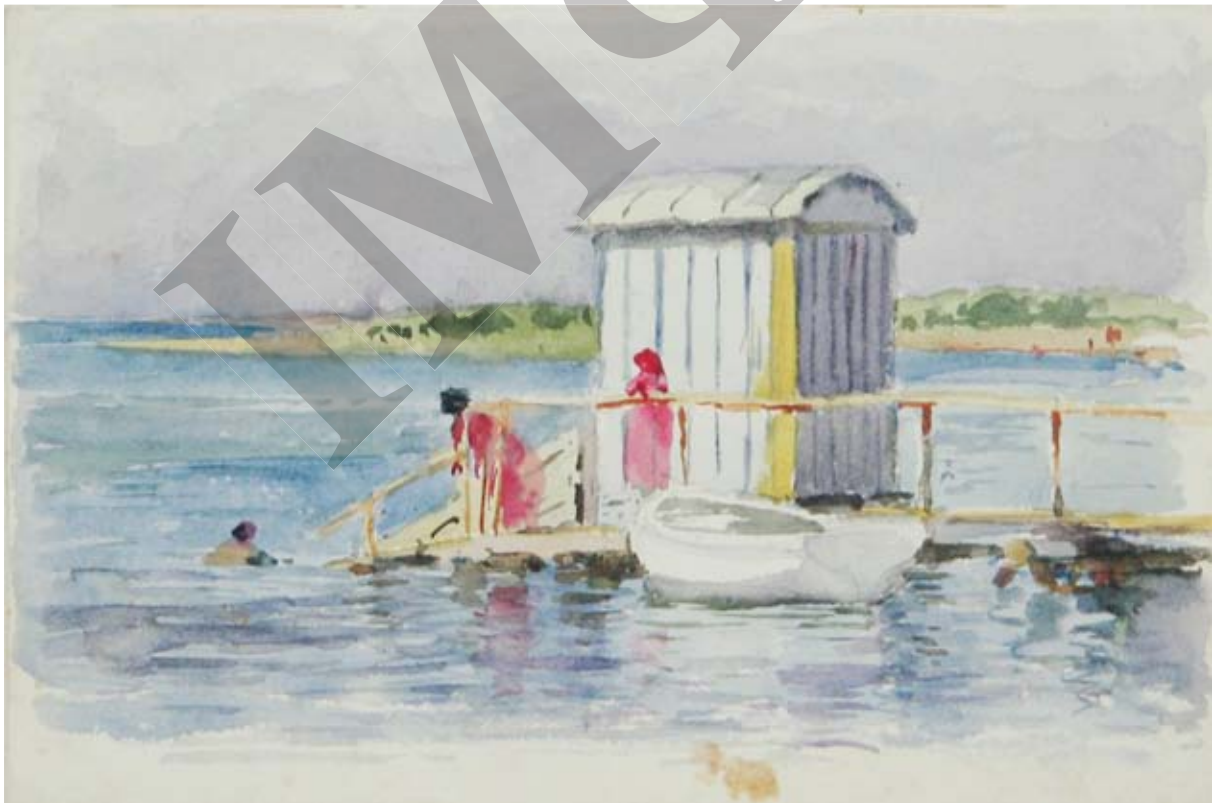


В. Менк. Двір.
Полотно, олія. НХМУ

APXIB



*В. Менк. Кримське узбережжя. 1896 р.
Полотно, олія. НХМУ*



*В. Менк. Купальня (із серії «Подорож по Криму»). 1894 р.
Папір, акварель. НХМУ*

МАРИЯ МЕНК-СТАТКЕВИЧ. БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ О МОЕМ ОТЦЕ...

На стенах: четыре полки на кронштейнах для моделей по перспективе, проволочные, картонные (малого и большого размера) и гипсовые, и рамки для развешивания различных гипсовых форм.

Имеющиеся пособия по рисованию распределяются по отделам:

1, для изучения плоского орнамента карандашом и красками – коллекции стеновых таблиц «Ганноверского общества учителей рисования» и другие...

2, для наблюдательной перспективы: простейшие, по форме, предметы домашнего обихода, изразцы, майолика и друг. плоские предметы.

3, для знакомства с основными законами перспективы: коллекция проволочных фигур и тел, картонные геометрические тела малого и больш. размера и предметы домашнего обихода.

4, для начального разъяснения о света – тени: коллекция гипсовых простых форм скульптора Крейтана¹³.

5, для более детального изучения света – тени: коллекция гипсовых не сложных и стилизованных орнаментов, капители ордеров, частей лица и тела человека и классические маски.

6, для упражнения акварельными красками: кувшины, игрушки, овощи, фрукты, цветы, бабочки и предметы кустарного и промышленного производства.

Заведующий рисовальным классом
В. Менк

Примітки

¹ Запропоновані спогади М. Менк-Статкевич не були опубліковані, але їхній фактаж використали О. Коваленко у своїй монографії «Передвижники и Украина» [4, с. 109–111] та О. Кравчук у дипломній роботі. Цей архівний матеріал є машинописом. Текст публікується зі збереженням авторської стилістики, орфографії, з незначними редакторськими правками. Крім того, для публікації також підготовлено архівний рукописний документ – протокол графічної комісії авторства В. Менка, що подано як додаток до статті. Цей матеріал певною мірою дає уявлення про педагогічну практику В. Менка в непрофільному навчальному закладі – Київському першому комерційному училищі [2] і яскраво демонструє серйозність відношення до викладання рисунка та вимог до учнів і педагога.

² Сестра В. Менка, Юлія Карлівна, була у шлюбі з художником Яковом Михайловичем Іконниковим (1838–1881).

³ Прибутковий будинок А. Лихачової (6-та лінія Васильєвського острова, Санкт-Петербург). Мебльовані кімнати цього будинку іменувалися в середовищі студентів і художників «Лихачевкой». Серед жителів був також художник І. Крамської. Сюди він переїхав після одруження. Він влаштував для друзів рисувальні сеанси, які часто відвідував І. Рєпін.

⁴ Лист В. Менка від 29 грудня 1896 року до І. Шишкіна [3, с. 217]. Також див. листи, де згадується В. Менк: «151. Н. Н. Хохряков – Шишкіну. 22 юнія [18]86» (В. Менк виступив завідуючим виставки) [3, с. 162]; «160. Н. Н. Хохряков – Шишкіну. 14 февралія 1889» (згадується смерть сина В. Менка) [3, с. 169].

⁵ Лист В. Васнецова від 8 листопада 1891 року до В. К. Менка [коментарі до листа див.: 3, с. 379–380]:

«1891.11.08 – В. К. Менку.
В. К. Менку.
Москва, 8 ноября 1891 г.

Глубокоуважаемый Владимир Карлович, очень извиняюсь, что не скоро отвечаю на Ваше письмо. Насчет постоянной здешней выставки скажу, что с ними [художниками-передвижниками – О. С.] трудно пиво варить. Теперь у них выставка – голодающим и выставка этюдов; последней они пожертвовали в пользу первой, и она вышла маленькой и скромной. Затем, кажется, только членам они делают облегчения. Затем у них жури и, как все жури, судят нередко вкривь и вкось – словом, едва ли я могу что-нибудь для Вас сделать путное с этой стороны, к тому же я почти никуда не выезжаю, ни с кем не вижусь. Поленов до декабря живет на даче. Относительно картины Васильева, то я ее ставил на постоянную, но толку не вышло – хотел в магазин – берут неохотно. <...> Теперь о работах в соборе – простите, что так задержал эскизы, задержка невольная: во-первых, все же хочется сделать их точнее, а дело оказывается (как всегда) не так легко, как в начале кажется. Потом я проболел около двух недель и ничего не работал. На днях высылаю два эскиза в собор на имя Павла Александровича Сведомского – вы справьтесь. <...> С Вами вместе будет работать Костенко, с ним Вы поделите работу полюбовно; но хотелось бы одной рукой парные образа, т. е. оба столба алтаря пусть пишет один. Эскизы следующие: 1. «Апостол Павел». 2. «Андрей Первозванный», «Сретение Господне» на столбах около алтаря. 3. «Симеон Богоприимец и Анна Пророчица». 4. «Богоматерь и Иосиф».

АРХІВ

Меру возьміте с “Бориса и Глеба”. Эскиз приведите в масштаб и расчертите квадраты на прозрачной кальке, наложите на эскиз квадраты, лучше всего, если будут масштабные, т. е. $\frac{1}{2}$ ар. или $\frac{1}{4}$ ар. Эскизы очень прошу беречь. Стену предварительно необходимо протереть водой (не порча брызгами позолоты). Если фигура придется немного менее или более “Бориса” – это ничего. Масштаб “Сретения” вышел немного более “Павла” и “Андрея”. Больше всего прошу о возможно точном рисунке. Эскизы по получении прямо работайте, только скажите о них Прахову – он у меня видел их. Сообщите также о получении их Костенко. Недели через две пришлю еще 6 эскизов. Они готовы почти – немного не окончены. Эскизы маловаты, как увидите, но и то трудно. <...> Еще о деле: в мой счет покупайте все необходимое: краски, масло, скипидар и прочее – Яков пусть трет, а если иной раз он занят, то наймите поденно хоть его брата, у Науменко, вероятно, кой-что осталось из красок – ключ у него возьміте, мне бы приятно было, если бы Вы отчет по всему делу взяли вести на себя. Эскизы все храните у себя. Ну, принимайтесь с Богом за дело, и дай Бог успеха! До Рождества, я думаю, напишете все 4 эск[иза] с Костенкой. Крепко жму Вашу руку и целую.

Весь Ваш – В. Васнецов» [1, с. 94–95].

⁶ Вечірні класи були при Рисувальній школі М. Мурашка, де викладав В. Менк.

⁷ Платонов Харитон Платонович (1842–1907) – український живописець, викладав у Рисувальній школі М. Мурашка.

⁸ Галимський Владислав Михайлович (1860–1940) – український живописець, пейзажист.

⁹ Див.: Собко Н. Иллюстрированный каталог XX передвижной выставки. – Санкт-Петербург, 1892. – С. IV: № 127 «Лес в половодье»; Иллюстрированный каталог XXXIV выставки товарищества передвижных художественных выставок. – Москва, 1906. – С. XIX: № 260 «По Северной Двине»; Иллюстрированный каталог XXXVIII выставки товарищества передвижных художественных выставок. – Москва, 1910. – С. XIV: № 220 «К осени», № 221 «Этюд».

¹⁰ Див.: Собко Н. Иллюстрированный каталог XX передвижной выставки. – Санкт-Петербург, 1892. – С. IV: № 127 «Лес в половодье».

¹¹ Виноградський Олександр Миколайович (1855–1912) – диригент, музичний педагог, композитор, колезький асесор.

¹² Пропонуємо спогади про В. Менка його учня – українського живописця Матвія Олексійовича Донцова (1877–1974), які не ввійшли до вступної статті,

оскільки були віднайдені після її опублікування. В анкеті до словника «Художники радянської України» він написав: «Але був у мене другий хист – малювання. Я через моїх революційних товаришів у Києві познайомився з деякими художниками – Селезньовим, Менком: перший був директором Київської художньої школи [Київське художнє училище. – О. С.] у 1911 р., другий – професором по класу пейзажу. Менк мене приготував на 2-й курс художньої школи [Київської], куди поступив, будучи вже дорослим в 1910/11 р., а у 1913 році закінчив школу. Професор Менк – це чудова була людина: чутка, приятна; для нього пейзаж був все життя, а його любов до природи він вмів втілювати як ніхто тоді в школі своїм учням». Анкета зберігається в архіві відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України в папці «Донцов Матвій Олексійович» з підготовчими матеріалами до неопублікованого словника «Художники радянської України» (автори: Б. Бутник-Сіверський, З. Лашкул, В. Ткаченко, технічний секретар Т. Радзівська. Кінець 1940-х – 1950-ті рр.). Нумерація аркушів відсутня.

¹³ Крейтан Василій Петрович (при народженні Вільгельм Фердинанд Кретан, нім. Wilhelm Ferdinand Kreitan; 1832–1896) – російський скульптор, учасник «бунту чотирнадцяти», один із засновників Санкт-Петербурзької артілі художників.

Джерела та література

1. Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / сост., вст. ст. Н. А. Ярославцевой. – Москва : Искусство, 1987. – 496 с. – (Мир художника).

2. Графическая комиссия: Протокол. – Государственный архив м. Киева, ф. 94, оп. 1, спр. 3179, 3 арк.

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

4. Коваленко А. Н. Передвижники и Украина (Страницы русско-украинских культурных связей) / А. Н. Коваленко. – Киев : Наук. думка, 1979. – 170 с.

Список скорочень

НХМУ – Національний художній музей України
ЦДАМЛМ України – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України

Підготовка до друку, коментарі та список скорочень О. Сторчай

Про авторів *Information About Authors*

Архипова Єлизавета Іванівна – кандидат історичних наук, в. о. заступника директора з наукової роботи Музею історії Десятинної церкви.

Боулт Джон Елліс – американський русист і україніст, засновник і директор Інституту сучасної російської культури при Університеті Південної Каліфорнії, головний редактор щорічника «Експеримент», присвяченого російській культурі.

Годенко-Наконечна Олена – мистецтвознавець, здобувач ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Косів Роксолана Романівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв; старший науковий працівник відділу давньоукраїнського мистецтва Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького.

Ходак Ірина Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Шулешко Інна Володимирівна – головний спеціаліст сектору історико-бібліографічних досліджень державного науково-дослідного та проектного інституту «УкрНДІпроектреставрація».

Вимоги до наукових статей*, що подаються в журнал «Студії мистецтвознавчі»

Оформлення

Стаття подається в електронному вигляді в редакторі Word for Windows 6.0 і вище, а також роздруковується на папері формату А 4 шрифтом Times New Roman, кеглем 14 (малюнки, таблиці також кеглем 14) з інтервалом 1,5 без переносів. Сторінки обов'язково мають бути пронумеровані (унизу сторінки, праворуч).

Розміри полів:

- ліве – 30 мм;
- праве – 15 мм;
- верхнє – 20 мм;
- нижнє – 20 мм.

До статті обов'язково додаються:

- розгорнуте резюме обсягом 2 сторінки (українською та англійською мовами);
- коротка анотація (українською, російською та англійською мовами);
- ключові слова (українською, російською та англійською мовами);
- інформація про автора: прізвище, ім'я та по батькові (повністю), вчене звання (якщо є), посада (де і ким працює), телефон (моб.), електронна адреса, коло наукових зацікавлень;
- література, оформлена згідно з вимогами ВАКу (див.: Введення в дію нового стандарту з бібліографічного опису. ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Основні відмінності від ГОСТ 7.1.–84. Нові правила бібліографічного опису. http://www.ukrbook.net/DSTU_pabl.htm).
- рецензія з підписом рецензента.

Стаття має відповідати вимогам наукового стилю викладу та правилам чинного правопису. За достовірність поданої в статті інформації, зміст, правильність написання власних назв (прізвища, імена, географічні назви, назви закладів тощо) та висновки повну відповідальність несе автор (автори).

Докладніше див.: <http://www.etnolog.org.ua>

* Обсяг статті в межах 0,5–1 друкованого аркуша.

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво.
Архітектура
Число 2 (54)

Упорядкування і наукове редагування:	<i>Ростислав Забашта</i>
Редактор-координатор:	<i>Олена Щербак</i>
Художнє оформлення і макетування:	<i>Ростислав Забашта Марина Голеня</i>
Комп'ютерна верстка:	<i>Марина Голеня</i>
Літературне редагування і коректура:	<i>Анастасія Кравченко, Лариса Ліхньовська</i>
Редактор англomовних текстів:	<i>Павло Рафальський</i>
Оператори:	<i>Тетяна Журавльова, Ірина Матвєєва</i>

Підписано до друку 21.06.2016. Формат 60 × 84.

Обл.-вид. арк. 12,8. Умов. друк. арк. 8,02

Наклад 100 прим.

На обкладинці:

Наголовник-прикраса для коня із зображенням сцени полювання сакралізованого героя / божества на оленя. Культура скіфів. IV ст. до н. е. Курган біля с. Гюнівка Запорізької обл. Д – 30 см. Збірка МІКУ

Адреса редакції

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(редакція журналу «Студії мистецтвознавчі»),
вул. Грушевського, 4
м. Київ – 01001

Тел. 279-45-22

<http://sm.etnolog.org.ua>
e-mail: etnolog@etnolog.org.ua