



ІМФЕ

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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 4 (56)

Architecture.
Fine and Decorative Arts

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2016

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

СТУДІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 4 (56)

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2016

Редакційна колегія:

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

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

Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Чис. 4 (56) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2016. – 126 с.

ISSN 1728–6875

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

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

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

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

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

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

Журнал зареєстровано Держкомінформом України
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 6784 від 16.12.2002 р.
Виходить 4 рази на рік

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 11 від 24.11.2016 р.)

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

Зміст

Contents

ІСТОРИЯ

History

- Ганзенко Лариса. Трірський псалтир: контекстуальні та мистецтвознавчі аспекти дослідження**
Hanzenko Larysa. The Trier Psalter. Contextual and Art Critical Aspects of Its Investigation.....7
- Пухальська Наталія. Запис про дар святої Єлизавети Угорської і примітка до нього в Трірському псалтирі**
Pukhalska Nataliya. A Note on the Gift of St. Elizabeth of Hungary and an Annotation to It in the Trier Psalter23
- Фокас Даниел. За характера на изображенията на животни в средновековното българско изкуство**
Fokas Daniel. On Characters Representing the Images of Animals in Medieval Bulgarian Art26
- Забашта Ростислав. Архітектурно-будівельний складник Бушанського скельного комплексу: історичні віхи забудови (2)**
Zabashta Rostyslav. On Architectural & Constructional Compound of the Busha Rock Complex: Historical Landmarks of Building (2).....41
- Dashevski Liliya. Between Illustration and Icon: the Works by Mikhail Vrubel**
Дашевська Лілія. Між ілюстрацією та іконою: твори Михайла Врубеля58
- Ламонова Оксана. Книжкова графіка Сергія Якутовича кінця 1970 – початку 1980-х років**
Lamonova Oksana. Book Illustration of Serhiy Yakutovych in the Late 1970s to Early 1980s70

АРХІВ

Archive

- Сторчай Оксана. Автобіографічні спогади Любові Григор'євої-Стелецької**
Storchay Oksana. Autobiographical Memoirs of Liubov Hryhoryeva-Steletska.....80
- Григор'єва-Стелецька Любов. [Спогади]. [Автобіографія]**
Hryhoryeva-Steletska Liubov. [Memoirs]. [Autobiography]84

ПОСТАТІ

Figures

- Ходак Ірина. Внесок Миколи Сичова в дослідження та реставрацію монументального малярства собору Святої Софії в Києві (за матеріалами київських архівів)**
Khodak Iryna. The Mykola Sychov Contribution to the Investigation and Restoration of Monumental Painting of St. Sophia Cathedral in Kyiv (After the Materials of Kyivan Archives)92

IN MEMORIAM ET HONOREM

Пам'ять і шана

- [Ред.]. Василь і Валентин. Пам'яті Василя Забашти (1918–2016) та Івана-Валентина Задорожного (1921–1988)**
[Edit.]. Vasyl and Valentyn. In Commemoration of Vasyl Zabashta (1918–2016) and Ivan-Valentyn Zadorozhnyi (1921–1988)..... 108
- Забашта Василь. Світ очима художника (уривок з книги). У пошуках світла (уривок з книги)**
Zabashta Vasyl. The World Reflected by a Painter (A Passage from the Book). In Search of Light (A Passage from the Book)..... 109
- Бут Людмила. «Творчість – це аромат індивідуальної свободи». Пам'яті мистця і мислителя Василя Химочки**
But Liudmyla. Creation is an Odour of Individual Freedom. In Memory of Artist and Thinker Vasyl Khymochka 114
- Химочка Василь. Нова реальність (уривки з книги)**
Khymochka Vasyl. New Reality (Passages from the Book)..... 117

ПРО АВТОРІВ

- Information about Authors..... 124*

УДК 096.1(430.123.1)

ТРІРСЬКИЙ ПСАЛТИР: КОНТЕКСТУАЛЬНІ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Лариса Ганзенко

У статті нотуються результати досліджень Трійського псалтиря (кінець X – початок XII ст.) і пропонується авторська концепція прочитання історії створення, іконографії та стилістики ілюстративного ряду складових частин цього книжного конволюта: Псалтиря Еґберта, Місячного календаря та Молитовника Гертруди.

Ключові слова: Трійський псалтир, конволют, молитви, мініатюри, духовність, романське мистецтво, художня традиція, Русь-Україна, середньовічна Європа.

В статті обобщаються результати досліджень Трійської псалтыри (конец X – начало XII ст.) и предлагается авторская концепция прочтения истории создания, иконографии и стилистики иллюстративного ряда каждой из трех частей этого книжного конволюта: Псалтыри Эгберта, Лунного календаря и Молитвенника Гертруды.

Ключевые слова: Трійська псалтырь, конволют, молитви, мініатюри, духовність, романське мистецтво, художественна традиція, Русь-Україна, середньовічна Європа.

The article both notices the results of researching the *Trier Psalter* (late Xth – early XIIth centuries) and generalizes the auctorial observations of iconography, stylistics and main ideas of the illustrative line for constituents of the book's convolute: the *Egbert Psalter*, the *Lunar Calendar*, and the *Gertrude Psalter*.

Keywords: *Trier Psalter*, convolute, prayers, miniatures, spirituality, craftsmanship in illuminating manuscript books, Rus-Ukraine, mediaeval Europe.

Історія Трійського псалтиря (кінець X – початок XII ст.) триває тисячоліття й пов'язана з Німеччиною, Польщею, Україною, Угорщиною та Італією. Від XIII ст. рукопис зберігається в Чивідале-дель-Фріулі (північна провінція Італії) й нині входить до колекції Національного археологічного музею (inv. 4545, cod: Ms. CXXXVI).

Наукове осмислення Трійського псалтиря, зокрема руських мініатюр, почалося з праць Л. Елтестера [52], М. Кеффера [53], Ф. Крауза [56]. Останній пов'язав історію кодексу з родом угорських королів Арпадів.

У 1901 році було введено до наукового обігу результати досліджень Г. Зауерленда, А. Газельоффа, М. Кеффера [65] та В. Абрахама [44]. Увага зосереджувалася на аналізі історичних обставин походження цієї книги та на художніх особливостях ілюстративного ряду. Тоді ж було порушено питання про самостійне (незалежно від

латинської частини книжного блоку) художнього значення руських мініатюр [44]. До вивчення пам'ятки долучився також О. Бобринський, який надрукував чорно-білі репринти з п'яти мініатюр і запропонував розглядати їх як пам'ятки «київського кола» [3, с. 35–37]. На публікацію відгукнувся М. Грушевський. Він порівняв ці «руські мініатюри» з київськими творами – Остромировим євангелієм та Ізборником Святослава 1073 року і вказав на їхню подібність [9]. У 1903 році до аналізу мініатюр звернувся Н. Кондаков, висловивши переконання, що в мініатюрі «Спас на Престолі» представлено коронацію Ярополка і жінки, що стоїть поряд з ним [17, с. 30, 84, 95]. Дослідник припустив, що руські мініатюри було виготовлено не в Києві, а у Володимирі [Волинському], Луцьку або Галичі, можливо, у межах Польщі, а також, що виконавцем їх «був не грек, а німець або слов'янин, ко-

ІСТОРИЯ

трий користувався напіввізантійськими й напівзахідними зразками» [17, с. 5]. Д. Айналов, узагальнюючи досвід О. Бобринського та Н. Кондакова, розглядає мініатюри в контексті історичних обставин перебування родини Ізяслава в Європі [1]. Згодом до дискусії приєднався М. Сичов і сформулював думку, що мініатюри було створено в конгрегації монастиря Святого Якова на Дунаї або ж у Володимирі [38, с. 206, 207]. Такий погляд підтримали В. Янін та В. Лазарев. Найвірогіднішим місцем появи цих мініатюр вони так само визначили монастир Святого Якова в Регенсбурзі [43; 18]. Саме там, на думку В. Лазарева, могло відбутися взаємопроникнення романських, візантійських та слов'янських елементів у стилістиці мініатюр [18]. Так було започатковано основні версії їх походження.

Упродовж другої половини ХХ ст. запропоновані варіанти атрибуції мініатюр Молитовника Гертруди неодноразово переглядалися [57; 12; 16; 17; 49; 61]. Значний поступ у дослідженні пам'ятки простежується з останнього десятиліття ХХ ст. і пов'язаний з перекладом молитов Гертруди польською [58; 59; 60] та російською [39; 40; 41] мовами й відтворенням кодексу на цифрових носіях, здійсненим 2000 року в Національному археологічному музеї м. Чивідале (Італія) [49]. Ці дослідження відкрили нові можливості для кодикологічних [64], літературознавчих [58; 59; 60], історичних [21; 22; 23; 24; 25; 28; 11], богословських [45; 46; 57], культурологічних [62] та мистецтвознавчих [27; 31; 12; 20; 34; 35; 66] студій. В українській історіографії вивчення Трірського псалтиря, започатковане М. Грушевським [9], продовжили Д. Антонович [2], В. Богусевич [4], Г. Логвин [20], Л. Качуровська-Крюкова (Мюнхен) [15], Я. Запаско [12], Р. Михайлова [21], Н. Козак [16], В. Жишкович [11] та ін.

Підсумовуючи науковий дискурс останніх десятиліть, відмітимо тенденцію до перегляду позицій у датуванні руських мініатюр, у визначенні їх ідейного змісту та місця створення. Однак нові прочитання стримуються тенетами давніших атрибуцій, зроблених корифеями історичної й мистецтвознавчої науки минулого століт-

тя, зокібна М. Сичовим [38], В. Яніним [43], В. Лазаревим [18] та Г. Логвиним [20].

Питання про вплив латинської традиції на формування естетичної культури Русі-України та художнє значення латинських мініатюр з конволюта Трірського псалтиря в українській історіографії порушувалися в працях Качуровської-Крюкової [15] та В. Жишковича [11]. Вони містять низку слушних зауважень щодо типології середньовічної книги, іконографії мініатюр, орнаментів, тератологічних мотивів ілюстративного ряду до Псалтиря Еґберта [11, с. 1191–1193], акцентують увагу на актуальності дослідження цього корпусу джерел, спонукають до детального аналізу художньо-стилістичних координат латинських мініатюр та значення їх впливу на розвиток мистецтва ілюмінвання української рукописної книги.

Презентація пам'ятки. Трірський псалтир – умовна назва кодексу, зібраного з трьох частин: Місячного календаря, Молитовника Гертруди та Псалтиря Еґберта (за порядком представлення їх у нині існуючому збірнику, загалом 233 арк.) Створені в різний час та в різних художніх школах, вони поєдналися в неповторну художньо-образну реальність, що якнайкраще передає атмосферу середньовічної Європи: відкритість кордонів та духовну єдність (попри Велику схизму 1054 року) на рівні загальнолюдських цінностей; тяглість тисячолітніх художніх традицій і різновекторність їх осягнення.

Історія формування конволюта Трірського псалтиря. Книжний блок кілька разів перекладався та наново брошурувався, унаслідок чого розміщення текстів неодноразово змінювалося. У процесі редагування аркуші збиралися без огляду на цілісність і зміст частин.

Псалтир Еґберта. Найбільша за обсягом частина – Псалтир Еґберта – датується 984–993 роками. Еґберт, син графа Дітріха I Голландського, у 976–977 роках був канцлером імператора Оттона II, а в 977–993 роках – єпископом Трірським. Він був пов'язаний з відомими англосаксонськими королівськими родинами. Разом з Гербертом д'Орільяком, котрий згодом став Па-

пою Римським Сильвестром II, опікувався реформою монастирів [15; 49], був меценатом: відбудовував церкви, знищені норманами, плекав золотарство, мистецтво емалі та оздоблення книг [15].

Опис мініатюр. Композиція, іконографія. Еґберт замовив цей кодекс для приватного використання, про що свідчить багатство оздоблення, невеликий формат книжки та певне марнославство, закладене в програму оздоблення. Він самостійно відібрав сюжети, доповнивши рукопис зображеннями канонізованих єпископів, замовив і власний репрезентативний портрет в іконографії *Maiestas Domini*, прийняті для образів Христа та римських імператорів, у такий спосіб демонструючи власні претензії на роль понтифіка та високий статус у суспільстві.

На першій ілюмінованій розгортці псалтиря праворуч зображено Еґберта, котрий урочисто сидить на лаві, яка в даному разі означає кафедру – місце в храмі. Його ноги в чорних черевиках стоять на невисокому ослінчику. Єпископа увінчує прямокутний німб, що вказує на звеличення не святого, а живої персони. Правою рукою він указує (зігнувши безіменний палець та мізинець) на зображеного ліворуч майстра-монаха Руодпрехта, який підносить йому кодекс. На наступних ілюмінованих аркушах уже сам Еґберт дарує книгу св. Петру. Апостол, як і єпископ на попередній мініатюрі, зображений в іконографії *Maiestas Domini*. Витягнутою правицею він указує на дарувальника (арк. 16 зв. – 17; 18 зв. – 18).

Ці дві мініатюри є типовим прикладом «іконографії підношень» (сцени дарування). Традиція сформувалася ще в епоху Каролінгів. Однак представлення в такому порядку імперських єпископів – князів церкви в книжковій мініатюрі вперше з'являється саме в оттонівські часи [17; 13]. Яскравим прикладом такої іконографії є мініатюра, розміщена на арк. 2 в Кодексі Еґберта (близько 980–993 років, Трір або Райхенау, Міська бібліотека м. Тріра (cod: Ms. 24), Трір, Німеччина) – ще одного манускрипту, виготовленого на замовлення цього трірського єпископа. У тій сцені церковник возсідає на високому розкладно-

му троні візантійського зразка та приймає євангеліє з рук майстра Керальда, зображеного по його праву руку, а ліворуч каліграф Геріберт простягає йому переписаний ним кодекс.

«Іконографію підношень» застосовано також в Кодексі Геро (близько 969 р., Райхенау, Міська бібліотека Гессен-Дармштадт (cod: Hs. 19), Дармштадт, Німеччина), де каліграф пропонує свою роботу єпископу Геро (арк. 7 зв.), а той сам підносить кодекс св. Петру (арк. 6 зв.).

У Псалтирі Еґберта образи єпископа, каліграфа Руодпрехта та св. Петра індивідуалізовані. Художник для зображення кожного з них знайшов неповторні яскраві деталі. Так, у каліграфа кремезна постать та велика голова. Майстер підкреслює портретні риси Руодпрехта (великий широкий, трохи крочкуватий, ніс, важкувате підборіддя з опуклим кінчиком); каліграф упевнено простягає кодекс замовнику. Він представлений у довгій нижній блакитній туніці з вузькими рукавами; поверх неї одягнена ще одна (коротка) туніка, що вільно спадає від рукавів і нагадує сорочку чи фартух. Фасон цього одягу дозволяє вбачати в ньому подібну ремісничого плаття. На правій руці художника на ланцюжку звисає флакон з чорнилом.

Еґберт зображений з єпископським жезлом, у літургійному облаченні: на ньому альба, стола, далматика, казула та паллій, прикрашений хрестами, а також панчохи й черевики чорного кольору, які є привілеєм Пап. Художник увиразнює його «вроду»: огрядний церковник намальований з тонзурою та «особливою» зачіскою (на лобі кучеряве волосся викладено завитками). Жоден з єпископів, представлених у Псалтирі Еґберта, такої зачіски не має. Майстер не залишив поза увагою й чимале черево замовника кодексу.

На наступній ілюмінованій розгортці Еґберт представлений зовсім в іншій іпостасі: улесливо зігнувшись, він підносить свій дар св. Петру – небесному покровителю Тріра, який, за церковним переказом, висвятив першого єпископа цього міста. Зображення апостола на мініатюрі увиразнене легким масштабуванням (у порівнянні з фігурою

ІСТОРИЯ

Еґберта). Він у римській тозі урочисто возсідає на двоярусному постаменті, у цоколі якого показано віконні отвори (алюзія Небесного граду). Такі архітектурні мотиви – типова деталь в іконографії мініатюр оттонівської пори. Св. Петро зображений босоніж; у лівій руці тримає кодекс та жезл (із завершенням у вигляді якоря), а правицю з відкритою долонею та відведеним великим пальцем простягає в бік Еґберта. На його маківці показано не тонзуру, а коротке сиве волосся. З такою самою зачіскою апостола зображено в Кодексі Геро (арк. 6). Можна припустити, що художник не мудрував з іконографією, а лише наслідував відомі йому зразки творів римського кола (мозаїка апсиди базилики Святих Косми і Даміана, перша третина VI ст., Рим, Італія; мозаїка капели Санкт-Дзено церкви Санкт-Прасседе, перша чверть IX ст., Рим, Італія; мозаїка базилики Сан-Вітале, 547–548 рр., Равенна, Італія) та запозичував із творів інших майстрів, що працювали з ним у рамках одного художнього осередку.

На наступних аркушах кодексу, відповідно до традицій середньовічних псалтирів, цар Давид представляє перший псалом (арк. 20 зв.). Він грає на лірі. Лик його за ракурсом та рисами нагадує обличчя Руодпрехта на першій мініатюрі, що є наслідком використання трафарету. Різняться лише деталі: у Давида є борода, у нього інші зачіска та форма рота. У потрактуванні образу царя художник підкреслює його вроду (пером, упевненою каліграфічною лінією розробляє пасма волосся на чолі, підкреслює гарні вуста).

Далі по тексту розміщено ще чотирнадцять мініатюр із зображеннями на повний зріст канонізованих єпископів м. Тріра, зокрема св. Євхаріуса († 250 р., арк. 30 зв.), св. Валеріуса († 300 р., арк. 41 зв.), св. Матернуса († після 314 р., арк. 52 зв.), св. Аґріціуса (314–332, арк. 66 зв.), св. Максимінуса (329–349 рр., арк. 77 зв.), св. Паулінуса (349–358 рр., арк. 86 зв.), св. Ніцетіуса (532–560, арк. 99 зв.), Маруса († 465 р., арк. 115 зв.), Фелікса (386–398, арк. 127 зв.), Моруалоуса (809–814, арк. 135 зв.), Ліутвінуса (695–713, арк. 151 зв.), Легонтіуса († 409 р., арк. 168 зв.), св. Маґноріу-

са († 586 р., арк. 173 зв.), Абрункулуса († 527 р., арк. 182 зв.).

Важливо відмітити, що така композиція ілюстративного ряду до псалтиря відповідає характеру замовлення: святі єпископи наче підтверджують дар Еґберта св. Петру. Подібні змістові контексти були відображені у виготовленій у придворній майстерні в Аахені Першій Біблії Карла Лисого (845–846 рр., Аахен, Національна бібліотека Франції (cod: Lat. N 1), Париж, Франція), де на арк. 423 представлена сцена підношення книги імператору. Свідки події (монахи, духовенство та придворні) зображені в рамках однієї композиції перед імператором на першій вихідній мініатюрі. Натомість у Псалтирі Еґберта іконографічне вирішення теми інше: єпископи представлені на фронтиспісних композиціях, розміщених по всьому кодексу. Портретовані не тільки засвідчують подію, але й ніби порівнюються з Еґбертом, підсилюючи думку про те, що місце серед них він заслуговує по праву.

Єпископи, як і Еґберт, убрані в літургійний одяг, розфарбування якого у всіх зображених одноманітне: нижня туніка – біла (прописана синім углибині бганок); далматика – зелена (драпірування підкреслено сумішшю білила та вохри), казула – то сіра, то червоно-коричнева. Малюнок бганок посилюється тонким графічним контуром.

Манера письма та досвід майстрів. Вочевидь, у латинських книгописних центрах, так само як і у візантійських скрипторіях, існував поділ праці. Тож над одним манускриптом працювало кілька майстрів: каліграфи, золотописці-ілюмінатори та художники-живописці (автори фігуративних зображень). Очільником роботи з виконання замовлення був протокаліграф. Його портрет за традицією тієї пори виносили на вихідну мініатюру. Псалтир Еґберта було створено під орудою Руодпрехта, тому саме його портрет відкриває ілюстративний ряд до псалтиря.

Найдосвідченіший художник написав портрети, починаючи від образів Руодпрехта, Еґберта, апостола Петра й завершуючи єпископами. У тих зображеннях прочитується однакова багаточарова техніка письма. Художник моделював «личне» від

теплого тілесного шару (карнації). Він уподобав легкі зеленкуваті холодні напівпрозорі тіні, якими підкреслив контури обличчя і далі застосував шари висвітлень. На завершальному етапі майстер тонкою червоною лінією підкреслює очі, контур носа, фарбує вуста та позначає глибину вушних раковин, увиразнює абриси шиї. Такий прийом надає формі графічної виразності.

Працюючи над образами єпископів, мініатюрист послуговувався трафаретами, яких було два або три: різняться постава фігур з опором то на праву, то на ліву ногу та пишність у драпіруваннях. Вікові характеристики облич передавалися за допомогою зачіски й кольору тіней.

Подібну манеру моделювання ликів та доличного застосовували Анно (Майстер Кодексу Геро) та Майстер Регістру Григорія (983–990 рр., Райхенау, Міська бібліотека м. Тріра (cod: Hs. 171/1626), Трір, Німеччина; Музей Конде (cod: Ms. 14 bis), Шантії, Франція). Усталеною є думка, що другий із них був італійцем, знавцем грецької мови, каролінзьких та візантійських зразків, його замовниками були Еґберт і Оттон III.

Автор портретних зображень Псалтиря Еґберта дуже обмежено використовував золото. Так, у зображенні фігур єпископів воно наявне лише в заповненні німбів та позначенні фібули, якою закріплено кінці паллію. Водночас у деталізації верхнього одягу єпископа та апостола Петра з'являється золотий асіст, подібний до асіста, використаного в моделюванні одягу в Кодексі Геро (арк. 4 зв., 7 зв.). Він надає цим зображенням помпезної декоративності, виділяючи поміж інших образів, представлених у кодексі. Вочевидь, ці доповнення були продиктовані умовами замовлення, відповідали побажанням єпископа та його смаку.

У розробці вишуканих на всю сторінку ініціалів, писаних золотом на тлі фронтисписних рамок, був задіяний золотописець-ілюмінатор. Розміщені, починаючи із царя Давида, поряд із кожним портретом, вони ніби «проливають світло» на текст кожного наступного розділу. Ініціали утворені з плетива пагонів, стебла яких ув'язуються в орнамент, подібний до ірландської плетінки та проростають пагонами з бруньками в за-

вершенні кожної гілочки. Цей тип ініціала й така композиція оздоблювального ряду (коли ініціал на всю сторінку подається на тлі фронтисписної рамки перед кожним наступним розділом) були започатковані в рукописах Меровінгів. Подібні літери бачимо на фронтисписах килимового стилю в Євангелії з Дарроу (близько 680 р., Північна Англія або аббатство Дарроу, Ірландія, Бібліотека Триніті-Коледжу (cod: Ms. A. 4. 5 [57]), Дублін, Ірландія). У часи Каролінгів така традиція була продовжена: Псалтир Дагульфа (795–798 рр., Аахен, Австрійська національна бібліотека (cod: Ms. 186), Відень, Австрія); Євангеларій Годескалька (781–783 рр., Вормс, Національна бібліотека Франції (cod: Ms. nouv. acq. lat. 1203), Париж, Франція); Золотий кодекс / Євангеліє з Лорша (778–820, Аахен, Бібліотека Батіяні (cod: [sine nomine]), Алба-Юлія, Румунія; Апостольська бібліотека (cod: Pal. lat. 50), Ватикан); Псалтир Фолхарда (872–883 рр., Санкт-Галлен, Бібліотека святого Галла (cod: Sang 23), Санкт-Галлен, Швейцарія). В оттонівські часи вона побутувала в Санкт-Галленському абатстві та в Райхенау.

Фронтисписні рамки в Псалтирі Еґберта облямовують портретні зображення та великі ініціали. Вони вирізняються щільністю фарбових шарів і насиченістю пурпурового кольору тла, однаково у всіх мініатюрах оживленого золотими вклученнями. У заповненні бордюрів використано мотиви пластичного декору, відомого за різьбленими в кістці ранньохристиянськими консульськими диптихами, якими в епоху Каролінгів прикрашали оклади рукописних книг. У їхньому декорі застосовувалися рослинні мотиви (аканфові листки, трилитники), маскарони (маски левів та античних демонів), стилізовані фігурки чи то дельфінів, чи то морських зміїв і левів. З візантійського декоративно-вжиткового мистецтва вони перекочували в меровінзькі та каролінзькі рукописи, а згодом і в оттонівські манускрипти. Так, в окладі згаданого вище Золотого кодексу, відомого, як Євангеліє з Лорша (778–820, Аахен, Баварська національна бібліотека (cod: Clm. 23630), Мюнхен, Німеччина), застосували в повторному використанні консульський диптих,

ІСТОРИЯ

виготовлений у Римі або в Равенні в V ст. Мотиви цього різьбленого декору переспівуються в заповненні бордюру фронтиспійної рамки на арк. 16 зв. та 17 у Псалтирі Еґберта. Схожий орнамент наявний також у Кодексі Еґберта (арк. 2). Автором цього манускрипту вважають Херіберта. Ці два манускрипти зближує також використання прийому суцільного (килимового) заповнення тла в середнику фронтиспійної рамки то геометричним орнаментом, то фігурками фантастичних істот, окреслених тонкою золотою лінією. Такий прийом застосовано в Кодексі Еґберта на арк. 5 зв. і 6 та в Псалтирі Еґберта на всіх аркушах з портретами єпископів. Отже, можна припустити, що в оздобленні фронтиспійних рамок обох манускриптів працював той самий золотописець.

К. Верман уважав, що за стилістикою мініатюри Псалтиря Еґберта наслідують продукцію Аахенської придворної школи, зокрема кодекси «групи Ади» [5]. Проте коло запозичень значно ширше: продукція скрипторіїв Райхенау, Тріра, Санкт-Галлена. Художники вільно пересувалися, нерідко працюючи на замовлення, змінювали майстерні. Так само ситуативно формувалися групи виконавців [63].

Місячний календар. З плином часу Псалтир Еґберта став основою, до якої було приєднано ще дві частини. Однією з них є Місячний календар із зазначенням днів пам'яті святих і колом церковних свят (святці), поминальником (синодик), ворожіннями, замовляннями. Нині ці тексти представлені на арк. 2–4 зв. у першому та 11–12 у четвертому зошитах верстки. Колишні вони склали єдиний блок [64]. Походження і час створення цього додатка й досі дискутуються. У польській історіографії усталилася думка, що через певний час після смерті Еґберта кодекс опинився в руках Еццо (955–1034), пфальцграфа Лотарингії [45; 46; 47]. Кодекс здогадно потрапив до нього під час військових дій у Трірі [45; 46; 47]. Як і Еґберт, він свого часу був помітною особистістю: схилився до суперечливих політичних союзів то з єпископами Льежа та Кельна в їхньому протистоянні Генріху II (973–1024), то приймав сторону

імператора, навіть претендував на королівський трон, бо одружився з Матильдою, донькою імператора Священної Римської імперії Оттона II (955–983) і знатної візантійки Феофано (960–991), яку називали то донькою візантійського імператора Романа II, то Константина VII Багрянородного, а то й племінницею імператора Цимісхія I. У цьому шлюбі народилося десятеро дітей, поміж них Рикса (*Richeza*) Лотаринзька (близько 995–1063), котру 1013 року видали заміж за Мешко II Ламберта (989–1034). У 1025 році разом з чоловіком вона була коронована на польський трон. Припускають, що Рикса отримала псалтир як частину посагу [60; 46; 56]. У наступному столітті історія побутування книги була тісно пов'язана з її донькою Гертрудою та нащадками.

Основним методом визначення часу створення текстів Місячного календаря був палеографічний аналіз почерку виконавця. М. Грушевський відніс його до кінця X ст. [10, с. 1–11], часу, близького до створення Псалтиря Еґберта. Проте в польській історіографії поширеним є датування серединою – другою половиною XI ст. (з огляду на приписки на берегах текстів Місячного календаря, серед яких записи про смерть угорського короля Стефана I († 15 серпня 1038 р.) та кончину краківського єпископа Ламберта II Suła († 22 серпня 1071 р.). Однак ці нотатки на берегах можна розглядати як пізніші доповнення, винесені представниками наступного покоління власників кодексу. Тим більше, що ці записи виконано чорним чорнилом (на відміну від коричневого чорнила та золота, використаних для написання Місячного календаря). Слід зауважити, що почерк у приписках хоча типологічно близький до основних текстів календарних записів (каролінзький мінускул), але не однаковий. Л. Пані (Університет Удіне, Італія) співвідносить почерк у приписках з почерком у наступній частині Трірського псалтиря – Молитовнику Гертуди й вважає, що вони між собою дуже близькі за часом і місцем створення [64].

Світло на це питання певною мірою проливає художнє оформлення Місячного календаря. Треба звернути увагу на вишукану шрифтову композицію, притаманну тек-

стам. Аркуш розлінований на 32 рядки та поділений на два стовпчики. Верхній рядок кожного з них починається з виписаних золотом поєднаних літер «KŁ» [*Kalendarium Lunaris*]. Початкове слово в кожному рядку також прописане золотом. Дуже схожа розбивка пергаменних аркушів та подібний прийом виокремлення прописаних золотом «KŁ» на початку верхнього рядка наявні в Місячному календарі, представленим на арк. 5–10 зв. в іншому оттонівському манускрипті – Сакраментарії Генріха II (1002–1014, Регенсбург, Баварська державна бібліотека (cod: Clm. 4456), Мюнхен, Німеччина). Його виготовлення пов'язують з Регенсбургом (скрипторієм абатства Санкт-Еммерам). Мистецтво оттонівських часів, на відміну від мистецтва Каролінгів, орієнтованого на смаки придворної знаті IX ст. (школи Аахена, Реймса, Тура), пов'язують із уподобаннями замовників із середовища церковних сановників (єпископські майстерні в Кельні, Трірі, скрипторії в Ратісбоні (Регенсбурзі), Райхенау, Фульде, Хільдесхаймі, Ехтернасі). Зауважимо, що родина Еццо належала саме до того прошарку суспільства.

У Сакраментарії Генріха II календарні записи вставлені в багато декоровані рамки, аналогічні тим, що далі в цій книзі представляють тексти євхаристичних молитов (*Canon missae*), фронтисписи із зображенням каліграфічних композицій та фігуративні мініатюри («Христос коронує імператора», «Св. Григорій», «Розп'яття» та «Воскресіння»). Декорація кодексу витримана в єдиному стилістичному ключі: у ній відчувається вплив мистецтва Каролінгів, притаманною рисою якого був «класицизуючий струмінь» в орнаментиці, бажання імітувати пластичний декор ранньохристиянської доби. Стилiстична єдність оздоблювального ряду є кращим аргументом на користь того, що всі розділи сакраментарія виконувалися одночасно і в одній майстерні.

У Трірському псалтирі прологова частина (Місячний календар з додатками) становить пізніше доповнення й не має декоративних рамок. Однак у цих двох календарях очевидно є подібність каліграфії ініціалів

та просторового усвідомлення шрифтових композицій на площині пергамену, принцип поєднання літер «KŁ». Наявні й деякі відмінності. Так, у Сакраментарії Генріха II золотом написано весь текст і цинобровий контур (характерна риса оттонівської каліграфії) увиразнює поєднані буквиці «KŁ» у верхньому рядку та початкове слово в кожному наступному, а календарні записи в Трірському псалтирі хоч і зберігають рубрикацію золотом, проте червоного контурного виокремлення не мають. Помітний також спад майстерності каліграфа – виконавця календаря до Трірського псалтиря порівняно з роботою майстра Сакраментарія Генріха II. Утім, існує ймовірність того, що календарі в обох цих кодексах було виконано в одній майстерні впродовж перших десятиліть XI ст. Отже, Місячний календар, напевне, приєднали до існуючого книжного блоку Псалтиря Еґберта перед тим, як він потрапив до Рикси.

Мініатюри до Псалтиря Еґберта та Місячного календаря засвідчують високий рівень зразків, що потрапляли в Русь-Україну в XI ст. та в подальшому істотно впливали на формування художньо-естетичної традиції ілюстрування рукописних книг, зокрема, у київському художньому осередку.

Молитовник Гертруди. Згодом до збірника, що складався з Місячного календаря та Псалтиря Еґберта, було підшито Молитовник Гертруди (умовна назва – *Codex Gertrudianum*) та п'ять мініатюр (арк. 5 зв., 9, 10, 10 зв., 41). Ця частина репрезентує приватні молитви жінки, яка благає Бога за всіх християн, за свою родину, за єдиного сина Петра.

Персоніфікація замовниці. На основі аналізу змісту молитов, іконографії мініатюр та ідентифікуючих написів над портретами, виконаних грецькою й слов'янською мовами, було встановлено, що кодекс належав Гертруді, польській принцесі, дружині Ізяслава Ярославича, руській княгині [65; 44].

Історичні контексти молитов Гертруди. Ці записи репрезентують духовний світ жінки. Її літанії звернені до Христа, Богоматері, св. Єлени, святих апостолів. Тексти написано латиною. У них прочитуються ду-

ІСТОРИЯ

ховні сенси, актуальні для самої Гертруди та її оточення.

Життєвий шлях Гертруди. Реконструкцію біографії Гертруди пропонували О. Бобринський, Н. Кондаков, В. Янін, А. Поппе, О. Назаренко та ін. [3; 17; 28; 22; 23; 24; 25; 43]. Гертруда жила в XI ст., за походженням була польською принцесою (належала до восьмого коліна першої польської королівської династії П'ястів), у її жилах злилася кров правлячих візантійських династій та імператорів Священної Римської імперії. У 1034 році, після смерті батька Гертруди Мешка II Ламберта, її мати Рикса вивезла дівчинку в Саксонію. З огляду на дату народження (1020/1025), їй було тоді від 9 до 14 років. Найімовірніше, принцесу доправили в Кельн, де її дядько, рідний брат Рикси – Герман (†1056), служив пробстом у головному соборі міста (з 1033 р.), а рідна тітка – Іда (†1060 р.) була абатисою монастирів Святої Марії Капітолійської та Гандерсхайм. Можливо, Гертруда навчалася у Вердені, де при монастирі, заснованому ще Карлом Великим (742/747–814), абатисою була ще одна її рідна тітка – Феофано († 1056). В оттонівські часи там сформувався осередок літургійного співу та освіти, діяла школа для дівчат із дворянських родин. У цій школі колись виховувалася бабуся Гертруди – Матильда. Певною «проекцією» духовного світу Гертруди часів її перебування в монастирі можна назвати її молитви, у яких вона просить «...за короля нашого, за єпископів і абатів і абатис, і за всю конгрегацію святих» (арк. 230 зв. – 231). Низка осіб, яких вона згадує в молитвах може вказувати на її перебування в обителі [61]. Як і інші послушниці високого походження, вона мусила б вивчати прозу й поетичні твори латинських авторів, опановувати каліграфію.

Польській принцесі судилося стати руською княгинею, дружиною Великого Князя Ізяслава Ярославича (1024–1078) [24]. Її особистість формувалася на перетині духовних світів (католицького і православного), на перехресті візантійської і латинської цивілізацій, на тлі збройних конфліктів та драматичного напруження людських сто-

сунків [62]. Надзвичайні обставини життя зумовили певні світоглядні аберації (ментальну дихотомію її внутрішнього світу).

Гертруда була учасницею бурхливих подій історії України-Русі, пов'язаних з боротьбою за першість серед нащадків Ярослава Мудрого (978–1054). Княгиня пережила вигнання свого чоловіка Ізяслава з Києва. Разом вони пройшли крізь довгі роки страждань та принижень у Європі, шукаючи допомоги в Болеслава II Сміливого (1042–1081), Генріха IV (1050–1106), проте не отримали від них допомоги. То був період, коли зраджений усіма Ізяслав намагався довести своє право на київський стіл завдяки втручання Папи Римського Григорія VII Гільдебрандта (1020/1025–1085). У 1075 році в Рим вирушив Ярополк (у хрещенні – Гавриїл / Петро) (1043/47–5 грудня 1086 р.) – син Ізяслава та Гертруди. Це було ще однією спробою легітимізувати право сім'ї на велике князювання [32]. Повернення до Києва після смерті Святослава в 1076 році стало початком найтрагічнішого періоду в історії родини. Так, 3 жовтня 1078 року в битві на Нежатиній Ниві (м. Ніжин, поблизу Чернігова) загинув Ізяслав. Після його смерті Гертруда певний час жила біля Ярополка з його сім'єю у Володимирі або Луцьку. У 1085 році Ярополк повстав проти свого дядька Всеволода, який урізав його володіння, однак під тиском військ Мономаха (сина кривдника), відступив до Польщі. Тим часом Володимир Мономах у Луцьку захопив у полон Гертруду та Кунегунду (дружину Ярополка) і вивіз їх у Київ [30, стлб. 197]. Невдовзі (5 грудня 1086 р.) Ярополк трагічно загинув від руки найманого вбивці – дружинника Нерадця. Гертруда, очевидно, була присутня на похованні сина в Києві [30, стлб. 196–199]. Коли ж її молодший син (можливо, пасерб) Святополк Ізяславич (1050–1113) отримав Турів, вона переїхала туди [43]. Певна інформація про цей період життя Гертруди зафіксована у відомих печатках, що засвідчують причетність княгині до тогочасних державницьких справ [9; 43]. У 1093 році, після смерті Всеволода, Святополк посів київський стіл, і Гертруда,

мабуть, повернулася з ним до Києва. Про її перебування в столичному граді за часів князювання Святополка свідчить графіті на хорах Софії Київської: «Г(оспод)и, помози рабѣ своєй Олисаѣ, С(вѣ)топ(о)лѣчи матери, рѹсьскыи кѣнаггыни» [6, с. 144] та запис у літопису від 4 січня 1107 (1108) року про смерть княгині: «Ѡ то же лѣто престависѣ княгини Сѣтополча мѣти» [30, стлб. 25]. Розбіжності в джерелах щодо християнського імені Гертруди (Олісава [Єлизавета] або Єлена) іноді пояснюють тим, що, перетинаючи кордони, Гертруда щоразу приймала обряд хрещення. Якщо насправді у вищенаведеному графіті та в літописному повідомленні мовиться про Гертруду (використане у графіті титулування «руська княгиня» не могло стосуватися наложниці), то померла вона, коли їй було близько 80 (85) років. Місце поховання Гертруди в джерелах не висвітлюється. Можна припустити, що княгиню поховали поряд з чоловіком у Десятинній церкві чи в монастирі, де вона, вірогідно, прожила свої останні роки. Правдоподібною видається версія, що то був київський жіночий монастир Святого Миколая, заснований близько 1036 року поблизу селища Угорське. Названий монастир, так само, як Дмитріївський та Михайлівський Золотоверхий, належав до «отніх» (батьківських) монастирів Ізяславичів. Гертруда замолоду опікувалася цією першою жіночою обителлю в Русі (можливо, була її фундаторкою). Припускають, що в тому монастирі прийняла чернечий постриг мати Феодосія Печерського. Монастир як жіночий діяв до 1115 року, а тоді Мстислав, син Володимира Мономаха, перевів його в чоловічий статус [10].

Що трапилося з кодексом після смерті Гертруди, достеменно невідомо. На арк. 9 Трірського псалтиря збереглася примітка, зроблена від імені Філіппо дель Торре (1657–1717), італійця, єпископа Адріїнського, антиквара, відомого своїми розвідками з історії античного мистецтва [67], у якій повідомляється про відновлення ним на тому самому аркуші напівстертого тексту, де йдеться про дарування кодексу св. Єлизаветою Угорською (1207–

1231) капітулу *Foroiuliensi* (нині – Фріулі, у складі регіону Фріулі-Венеція-Джулія). Антиквар також коментує родовід згаданих там осіб. При тому допускається, що у XII – перших десятиліттях XIII ст. кодекс перебував у власності представників угорської династії Арпадів і згодом опинився на півночі Італії. Запис, який привернув увагу дель Торре, датується після 1235 року – дати канонізації Єлизавети, бо в тексті вона згадана вже як свята.

Питання про те, як саме кодекс вивезли з Києва, традиційно розглядається в руслі біографії Збислави – доньки Святополка від його першої дружини чешки, народженої близько 1085–1090 років [55]. У 1102–1104 роках князівну видали заміж за Болеслава III Кривовустого [30, стлб. 276], тож вона могла вивезти книгу із власним посагом у Польщу. Її смерть настала не пізніше 1114 року, бо в 1115 році Болеслав III одружився із Соломією – донькою Генріха, графа Берг-Шельклінген [55, с. 41–51]. Л. Качуровська-Крюкова припускає, що Соломія (друга дружина Болеслава III) пожертвувала цю книгу в монастир м. Цвіфальтена у Вюртемберзі. У 1229 році кодекс з'являється в обігу вже як власність Єлизавети Угорської. Її дядько Бертольд був патріархом Аквілеї і мав резиденцію в Чивідале [15]. За реконструкцією подій, запропонованою І. Жишковичем, «після смерті Збислави власницею псалтиря була донька Болеслава III Кривоустого від другого шлюбу Гертруда (померла 1160 р.) [монахиня в монастирі Цвіфальтена. – Л. Г.]. Згодом рукопис перейшов у власність ще однієї Гертруди, що походила з Андекської династії й була принцесою німецького герцогства Меранського (донька Бертольда IV). Близько 1203 року Гертруда Меранська стала дружиною угорського короля з династії Арпадів Андрія II (1175–1235), загинула під час народного повстання 1213 року. Далі книга перейшла до рук доньки Андрія II – святої Єлизавети Угорської (1207–1231). Після смерті чоловіка Людвіга Тюринзького (1227) Єлизавета вступила до III Ордену св. Франциска в Марбурзі і стала першою німецькою францисканською терціаркою (1235 р. була ка-

ІСТОРИЯ

нонізована Папою Григорієм IX). У період 1227–1229 років Єлизавета подарувала псалтир капітулу собору в Чивідале за порадою свого дядька єпископа Аквілеї Бертольда, резиденція якого знаходилася в Ломбардії в Чивідале» [11, с. 1191].

Слід зазначити, що династичні зв'язки з латинським світом, зокрема з угорською короною, були сталими та багатовекторними. Тож кодекс міг потрапити до рук Єлизавети Угорської не лише по лінії Збислави. Так, Гертруда могла подарувати його не Збиславі, а її сестрі – Предславі, молодшій доньці Святополка (вони були кровними сестрами й по материнській лінії). Принцесу видали заміж у 1104 році за представника династії Арпадів Альмоша (1075–1127) – молодшого сина короля Угорщини Гези I (†1077), герцога Нітранського, рідного брата Кальмана Книжника (1070–1116).

З огляду на те, що в Молитовнику Гертруди зображено Ярополка та Кунегунду, логічною виглядала б передача кодексу їхнім донькам. Старшу з них – Анастасію (1074–1158), ім'я якої відоме з епітафії, розміщеної в Тератургімі А. Кальнофойського [7], видали заміж за мінського князя Гліба Всеславича приблизно 1086 (1090) року. Молодшу із сестер Матильду (Мехтильд) (народилася близько 1076 р.) після загибелі Ярополка Кунегунда вивезла в Саксонію, про що згадується в хроніці Саксона Аналіста [33; 7]. Анастасія ж лишилася в Русі, бо, як гадають, на той час була просватана, а можливо, уже була й заміжня. Згадка про неї розміщена в Руському (Іпатіївському) літопису, де йдеться про щедрі пожертвування її батька Печерському монастирю: «Том же лѣтъ [1156 року. – Л. Г.] престави^ѣ. влѣжнаа княгини Глѣбоваа . Всеславича . дочи Ярополча Изяславича . сѣдѣвши по кнзи своємъ . вдовою лѣтъ . м . а всихъ лѣтъ и ѿ ржѣтѣва . п . и . д . лѣтъ . и положена бѣ^ѣ в Печерскомъ манастыри . съ кнземъ въ гробѣ оу стго Федосьа оу головахъ» [30, стлб. 492]. За літописними свідченнями, чоловік Анастасії був войовничою людиною, забирав землі в сусідів та родичів. Так, у 1116–1118 роках він воював проти Мономаховичів, дістав поразку і наступні роки провів у полоні в Києві. Анаста-

сія добровільно розділила з Глібом його долю, а коли він помер 1119 року, вона стала черницею. Княгині тоді виповнилося сорок чотири роки.

У джерелах згадується один епізод із життя Анастасії, коли на десятому році свого вдовування вона залишилася єдиною спадкоємицею майна Ізяславичів у Русі (1128 р. помер Ізяслав Святополчич – останній онук Ізяслава та Гертруди). Тож Анастасія мала право розпорядитися родинною маєтністю, до якої належали Дмитріївські монастир і церква при ньому, завершена в 1062 році її дідом – Ізяславом (у хрещенні – Дмитрієм) та церква Святого Петра, закладена до 1085 року її батьком Ярополком (у хрещенні – Петром), де поряд у раці покоївся його прах [19, с. 5;]. Анастасія відписує батьківську церкву Печерському монастирю. З боку княгині такий вчинок, вочевидь, був зумовлений бажанням засвідчити сімейну традицію добродійності, увіковічити пам'ять про батька й передати його прах під опіку печерських ченців. Однак після смерті Ярополка церква Петра стояла незавершеною [14]. І ось печерська братія, імовірно, не бажаючи клопоту та витрат на облаштування цієї церкви, підміняє в духівниці посвяту відписаної маєтності з Ярополкового храму на церкву Святого Дмитрія й заявляє права на неї: «В се лѣтъ . прегаша цркъвь Дмитрия Печеране . и нарекоша ю Петра . съ грѣхо^м велики^м . и несправо» [29, стлб. 299]. Літописець називає цей вчинок великим гріхом і несправедливістю [36, № 1, с. 113], бо давні «отні» монастирі, яким був Дмитріївський, не належали до такої власності, яку можна було передавати за заповітом. До самої смерті княгиня Глібова жила самотньо, можливо, при Дівочій обителі, сусідній до Печерської лаври, та упокоїлася через сорок років. Можна гадати, що саме Анастасія стояла за увіковіченням пам'яті про Ярополка.

Доля молодшої із сестер Матильди простежується не так детально. У Саксонії мати видала її заміж за тюринзького графа Гюнтера III († близько 1109–1114 років), який приєднав до своїх володінь Шварцбург (володіння Арпадів). Він рано помер, а Матильда могла вийти заміж вдруге. Син

ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. ТРИРСЬКИЙ ПСАЛТИР...

Матильди та Гюнтера Сіццо (1090–1160) отримав титул графа Шварцбург (1123) та Кефенбург (1141). Він був одружений з Гізелою († 1142 р.), донькою Адольфа I графа Берга († 1082 р.) та мав у тому шлюбі четверо дітей, серед них – Мехтильд († 1192 р.), яку, ймовірно, назвав на честь своєї матері [7; 26; 33].

Підсумок. За збереженням корпусом достовірних джерел установити історію побутування книги перед надходженням до капітули собору в Чивідале не уявляється можливим.

Водночас унікальний зріз інформації постає за існуючим «текстом» художнього твору – сплетеної з молитов та мініатюр унікальної художньо-образної реальності, зафіксованої («документованої») в матеріально-предметних (фізичних) субстанціях стародавнього кодексу. Вивчення руських мініатюр у Молитовнику Гертруди, так само, як і ілюстрацій до Псалтиря Егберта й Місячного календаря методами мистецтвознавчої науки увиразнює естетичну цінність та зміст ілюстративного ряду, деталізує хронологію створення й редагування пам'ятки та проливає додаткове світло на культурно-контекстуальні грані історії твору впродовж останніх десятиліть XI – першої половини XII ст.

(З продовженням публікації, у якому буде акцентовано мистецтвознавчі та культурологічні аспекти дослідження руських мініатюр до Молитовника Гертруди, можна буде ознайомитися в наступному числі часопису).

Джерела та література

1. *Айналов Д. В.* К истории древнерусской литературы. I. Эпизод из сношений Киева с Западной Европой. II. Иллюстрации Георгия Амартола. III. Замечания к тексту Слова о полку Игореве / Д. В. Айналов // Труды Отдела древнерусской литературы. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1936. – Т. 3. – С. 5–12.
2. *Антонович Д. Б.* Книга рукописна / Дмитро Антонович // Українська культура: лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упоряд. С. В. Ульяновська; вст. ст. І. М. Дзюби; перед. слово М. Антоновича; додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. – Київ: Либідь, 1993. – 592 с.: іл. – (Пам'ятки історичної думки України).

3. *Бобринский А. А.* Киевские миниатюры XI века и портрет князя Ярополка Изяславича в псалтыре Егберта архиепископа Трирского / А. А. Бобринский // Записки Императорского Русского археологического общества. – Санкт-Петербург: Тип. И. Н. Скороходова, 1901. – Т. 12. – Вып. 1–2. – С. 351–371.

4. *Богусевич В. А.* Книжкова мініатюра / В. А. Богусевич // Історія українського мистецтва / Академія наук УРСР. – Київ: УРЕ, 1966. – Т. 6. – С. 341–356.

5. *Верман К.* История искусства всех времен и народов: в 3 т. / Карл Верман; перевод с нем. А. И. Сомова и Д. В. Айналова. – Санкт-Петербург: Полигон, 2000. – Т. 2. – 944 с.

6. *Висоцький С. О.* Київська писемна школа X–XII ст. (До історії української писемності) / С. О. Висоцький; Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Львів; Київ: Вид-во М. П. Коця, 1998. – 247 с.

7. *Войтович Л. В.* Князівські династії Східної Європи (кінець IX – початок XVI ст.). Склад, суспільна і політична роль: історико-генеалогічне дослідження / Л. В. Войтович; відп. ред. Я. Д. Ісаєвич; Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. – Львів, 2000. – 649 с.: іл.

8. *Гавриленко В.* Вислі булли з Пліснеська. Факти і гіпотези / В. Гавриленко // *Гавриленко В.* Шлях до сфрагістики / Інститут української археографії та джерелознавства імені М. С. Грушевського НАН України, Львівське відділення; Українське геральдичне товариство; Інститут спеціальних історичних дисциплін Музею Шереметьєвих. – Київ; Львів, 2014. – С. 121–147.

9. *Грушевський М. С.* Київські мініатюри при Трирській Псалтирі / Михайло Грушевський // Записки Наукового товариства імені Шевченка; під ред. Михайла Грушевського. – Львів: 3 друк. Наук. тов. ім. Шевченка, 1902. – Кн. 5 (Т. 49). – Наукова хроніка. – С. 1–11.

10. *Гузенко С. М.* Фамільні монастирі стародавнього Києва / С. М. Гузенко // *Магістеріум*. Вип. 7. Історичні студії. – Київ: Видавничий дім «Стилос», 2001. – С. 40–48.

11. *Жишкович В.* Кодекс Гертруди – яскравий взірць культурно-мистецького синтезу середньовіччя / Володимир Жишкович // *Народознавчі зошити*. – 2014. – № 6 (120). – С. 1189–1198.

12. *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга / Я. П. Запаско. – Львів: Світ, 1995. – 478 с.

13. *Зотова Е. В.* Изображения архиепископов Кельна в немецкой книжной миниатюре X–XII веков / Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 32 (213). – (Филология. Искусствоведение). – Вып. 48. – С. 171–175.

14. *Каргер М. К.* Древний Киев: очерки по истории материальной культуры древнерусского города: в 2 т. – Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, 1961. – Т. 2. – 661 с.

15. *Качуровська-Крюкова Л.* Егбертів Кодекс X–XI ст. та його українське оздоблення / Л. Качуров-

ІСТОРИЯ

- ська-Крюкова // Пам'ятки України. – 1991. – № 4. – С. 4–13.
16. Козак Н. Б. Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. / Назар Козак. – Львів : Ліга-Прес, 2007. – 156 с. : іл.
17. Кондаков Н. П. Изображения русской княжеской семьи. В миниатюрах XI века Н. П. Кондакова / Н. П. Кондаков. – Санкт-Петербург : Императорская Академия наук, 1906. – 127 с. : ил.
18. Лазарев В. Н. Живопись и скульптура Киевской Руси // История русского искусства. Т. 1 / под общ. ред. И. Э. Грабаря. – Москва : АН СССР, 1953. – С. 214–220.
19. Лебединцев П. Г. Дмитриевский монастырь, устроенный в Киеве великим князем Изяславом Ярославичем, его судьба и местность / П. Г. Лебединцев. – Киев : Типография С. В. Кульженко, 1877. – 14 с.
20. Логвин Г. Н. Мініатюри давнього кодексу / Г. Н. Логвин // Мистецтво. – 1966. – № 6. – С. 29–30.
21. Михайлова Р. Д. Гертруда-Олисава: постать у давньоруській політиці та культурі / Р. Д. Михайлова // Українська біографістика. – Biographistica Ukrainica : зб. наук. праць. – Київ, 2010. – Вип. 7. – С. 145–156.
22. Назаренко А. В. Древняя Русь на международных путях: Междисциплинарные очерки культурных, торговых политических отношений IX–XII веков / А. В. Назаренко. – Москва : Языки русской культуры, 2001. – 784 с.
23. Назаренко А. В. Западноевропейские источники // Древняя Русь в свете зарубежных источников / под ред. Е. А. Мельниковой. – Москва : Университет Дмитрия Пожарского, 2013. – С. 249–426.
24. Назаренко А. В. «Зело неподобно правоверным». Межконфессиональные браки на Руси в XI–XII вв. / А. В. Назаренко // Древняя Русь и славяне (историко-филологические исследования). – Москва : Русский фонд содействия образованию и науке, 2009. – С. 269–283.
25. Назаренко А. В. Русь и Германия в 70-е годы X века / А. В. Назаренко // *Russia Mediaevalis*. – München, 1987. – V. 6 (1). – P. 38–89.
26. Пашуто В. Т. Внешняя политика Древней Руси / В. Т. Пашуто. – Москва : Наука, 1968. – 470 с.
27. Попова О. С. Миниатюры кодекса Гертруды в кругу византийского искусства второй половины XI века / О. С. Попова // Византийский временник. Новая серия. – Т. 67 (92). – С. 176–193.
28. Поппэ А. Гертруда-Олисава, *русьская княгиня* : пересмотр биографических данных / А. Поппэ // Именослов. Историческая семантика имени / сост. Ф. Б. Успенский. – Москва : Индрик, 2007. – Вып. 2. – С. 205–229.
29. ПСРЛ : в 43 т. – Т. 1 : Лаврентьевская летопись. – Издание 2. – Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1926–1928. – VIII с., 579 стлб.
30. ПСРЛ : в 43 т. – Т. 2 : Ипатьевская летопись. – Издание 2-е. – Санкт-Петербург : Тип. М. А. Александрова (Надеждинская, 43), 1908. – 938 стлб., 108 с.
31. Пуцко В. Г. Печерский ктиторийский портрет / В. Г. Пуцко // Зограф. – Београд, 1982. – № 13. – С. 42–48.
32. Рапов О. М. Документы о взаимоотношениях папской курии с великим киевским князем Изяславом Ярославичем и польским князем Болеславом II Смелым / О. М. Рапов, Н. Г. Ткаченко // Вестник МГУ. – 1975. – № 5. – С. 83–91. – (Серия 8 «История»).
33. Саксон *Анналист*. Хроника / Саксон Анналист ; перевод с лат. и комментарий И. В. Дьяконова ; предисл. И. А. Настенко. – Москва : «SPSL» – «Русская панорама», 2012. – 712 с.
34. Сили Ш. Кодекс Гертруды. Ч. I. Новое прочтение иконографической программы / Ш. Сили // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – Москва : Индрик, 2014. – № 3. – С. 90–109.
35. Сили Ш. Кодекс Гертруды. Ч. II. Уточнение датировки / Ш. Сили // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – Москва : Индрик, 2014. – № 4. – С. 64–74.
36. Слюсарев Д. Церкви и монастыри, построенные в Киеве князьями, начиная с сыновей Ярослава, до пресечения киевского великокняжения / Д. Слюсарев // Труды Киевской духовной академии. – 1892. – № 1. – С. 104–154; № 3. – С. 405–456.
37. Смирнова Э. С. Миниатюры XI и начала XII в. в Молитвеннике княгини Гертруды. Программа, датировка, мастера / Э. С. Смирнова // Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. – Санкт-Петербург : Дмитрий Булачин, 2004. – С. 73–106.
38. Сычев Н. П. Искусство средневековой Руси / Н. П. Сычев // История искусств всех времен и народов. Ежемесячное приложение к журналу «Вестник знания» : в 6 кн. [общая пагинация]. – Ленинград : Изд-во «П. П. Сойкин», 1929. – Кн. 4. – С. 177 – 224.
39. Щавелева Н. И. Приватные молитвы жены князя Изяслава / Н. И. Щавелева // Церковь в истории России : сборник статей. – Москва : Институт российской истории РАН, 1999. – Вып. 3. – С. 4–20.
40. Щавелева Н. И. Молитвы русской княгини как памятник древнерусской истории XI в. / Н. И. Щавелева // Католицизм в России и Православие в Польше (XI–XX в.) [Katolicyzm w Rosji i Prawosławie w Polsce (XI–XX w)]. Polsko-Rosyjska Komisja Historyczna Polskiej Akademii Nauk i Rosyjskiej Akademii Nauk. – [Warszawa] : Wyd. Upowszechnianie Nauki-Oświata «UN-O», 1997. – S. 29–33.
41. Щавелева Н. И. Древняя Русь в Польской истории Яна Длугоша (книги I–VI): текст, перевод, комментарий / Н. И. Щавелева. – Москва : Памятники исторической мысли, 2004. – 496 с. – (Древнейшие источники по истории Восточной Европы).
42. Щапов Я. Н. Государство и Церковь в Древней Руси, X–XIII вв. / Я. Н. Щапов. – Москва : Наука, 1989. – 228, [3] с.
43. Янин В. Л. Русская княгиня Олисава-Гертруда и ее сын Ярополк / В. Л. Янин // Нумизматика и эпиграфика. Науч. альманах. – 1963. – Т. 4. – С. 142–165.

ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. ТРІРСЬКИЙ ПСАЛТИР...



Каліграф Руодпрехт та єпископ Еґберт (фрагменти мініатюр). Псалтир Еґберта. 984–993 рр. Райхенау. Пергамен, фарби, розчинне золото. Трірський псалтир, арк. 16 зв. та 17



Єпископ Еґберт та св. апостол Петро (фрагменти мініатюр). Псалтир Еґберта. 984–993 рр. Райхенау. Пергамен, фарби, розчинне золото. Трірський псалтир, арк. 18 зв. та 19



Місячний календар (фрагменти шрифтових композицій). Сакраментарій Генріха II. 1002–1014 рр. Регенсбург. Пергамен, фарби, розчинне золото. Арк. 5 зв.: а – текст у бордюрній рамі; б – лігатура Kl



Місячний календар (фрагменти шрифтових композицій). Початок XI ст. (?). Регенсбург (?). Пергамен, фарби, розчинне золото. Трірський псалтир, арк. 2: а – текст; б – лігатура Kl

ІСТОРІЯ



Цар Давид грає на лірі. Ініціал «В». Псалтир Еґберта. 984–993 рр. Райхенау. Пергамен, фарби, розчинне золото. Трірський псалтир, арк. 20 зв. – 21

ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. ТРИРСЬКИЙ ПСАЛТИР...

44. Abraham W. Sauerland H. V. und A. Haseloff. Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier codex Gertrudianus in Cividale / Wl. Abraham // *Кwartalnik Historyczny. Organ Towarzystwa Historycznego.* – R. 16 (1902). – We Lwowie, 1902. – Cz. 3: Recenzje i Sprawozdania. – S. 90–101.
45. Andrzejuk A. Gertruda Mieszkowna i jej manuskrypt / Artur Andrzejuk ; red. Jacek Soszyński // *Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi.* – 2009. – T. 3. – Warszawa : Wydawnicza ASPRA-JR. – S. 252–256.
46. Andrzejuk A. Gertruda Mieszkowna i jej Modlitewnik / Artur Andrzejuk // *Teologia i Człowiek. Polrocznik Wydziału Teologicznego UMK, 2004.* – № 4. – S. 28–48.
47. Andrzejuk A. Modlitewnik Gertrudy Mieszkowny / Artur Andrzejuk. – Warszawa : Campidoglio, 2016. – 268 s.
48. Annales Stadenses auctore Alberto / ed. I. M. Lappenberg [Elektronний ресурс] // *Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum.* – Hannover : Impensis bibliopolii Avlici Hahniani, 1859. – Режим доступу : <http://www.dmgh.de/de/fs1/object/goToPage/bsb00000943.html?pageNo=271&sortIndex=010%3A050%3A0016%3A010%3A00%3A00>.
49. Barberi C. Il Salterio di Egberto nella storia degli studi / Claudio Barberi // *Psalterium Egberti. Facsimile del ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli / a cura di Claudio Barberi ; Ministero per i beni e le attività culturali : in 2 v. – V. n 2 : 13 Relazioni della soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia / collana diretta da Franco Bocchieri.* – [Udine], Friuli-Venezia Giulia : Arcadia Grafica & Services Fagagna (UD), 2000. – P. 105–177.
50. Bibliografia: Fonti manoscritte, Testi a stampa // *Psalterium Egberti. Facsimile del ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli / a cura di Claudio Barberi ; Ministero per i beni e le attività culturali : in 2 v. – V. n 2 : Relazioni 13 della soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia / collana diretta da Franco Bocchieri.* – [Udine], Friuli-Venezia Giulia : Arcadia Grafica & Services Fagagna (UD), 2000. – P. 201–215.
51. Egbert <Trier, Erzbischof> (950–993) [Elektronний ресурс] // *Regesta Imperii. Regestendatenbank Die Akademie der Wissenschaften und der Literatur.* – Mainz. – Режим доступу : http://opac.regesta-imperii.de/lang_de/suche.php?thes=Egbert+%3CTrier%2C+Erzbischof%3E+%28950-993%29
52. Eltester L. Art. Ekbert, Erzbischof von Trier / Eltester, Leopold von (1877) // *ADB [Allgemeine Deutsche Biographie].* – Vol. 5. – Berlin : Historische Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften, 1877. – S. 784–785.
53. Keuffer M. Rechnung über die Neubildung des Codex Egberti / Max Keuffer // *Trierisches Archiv.* – Bd. 1. – 1898. – S. 17–24.
54. Koder J. Symeon le Nouveau Theologien. Hymnes. Texte critique avec introduction et notes par J. Koder / J. Koder. – Paris, 1969. – T. I. – P. 17–104.
55. Kollinger K. Ruskie posiłki dla Bolesława III Krzywoustego w 1109 r., śmierć Zbysławy i trwałość sojuszu polsko-ruskiego w latach 1102–1114 / Kollinger K. // *Ruthenica.* – Київ, 2008. – Вип. 7. – С. 41–51.
56. Krauz F. X. Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier / Franz Xaver Kraus. – Freiburg : Herausgeber Franz Xaver Kraus Verlag Freiburg im Breisgau, 1884. – 26, [60] p.
57. Leśniewska D. Kodeks Gertrudy. Stan i perspektywy badań / Leśniewska D. // *Roczniki Historyczne.* – LXI. – 1995. – S. 141–170.
58. Malewicz M. Problemy edycji manuskryptu Gertrudy / Małgorzata Malewicz // *Gertruda Mieszkowna i jej manuskrypt, praca zbiorowa, red. Artur Andrzejuk ; Uniwersytet Warszawski ; Wydział Historyczny.* – Warszawa : UKSW, 2007. – S. 34–51.
59. Malewicz M. H. Rękopis Gertrudy Piastówny, najwcześniejszy zabytek piśmiennictwa polskiego / M. H. Malewicz // *Materiały do historii filozofii średnio-wiecznej w Polsce. Instytut Filozofii i Socjologii. Polska Akademia nauk.* – 1972. – T. 5 (XVI). – S. 23–70.
60. Malewicz M. H., Kürbis B. Modlitwy Księżnej Gertrudy z Psalterza Egberta w Kalendarzem / wydanie Małgorzata H. Malewicz i Brygida Kürbis ; Polska Akademia Umiejętności // *Monumenta Sacra Polonorum.* – T. 2. – Kraków : Polska Akademia Umiejętności, 2002. – VIII, 201, [2], [16] s.
61. Meysztowicz W. Introductio Editoris / Walerian Meysztowicz // *Manuscriptum Gertrudae Filiae Mescosis II Regis Poloniae / ed. Walerian Meysztowicz.* – Roma : Antemurale, 1955. – T. II. – P. 105–116.
62. Michałowska T. Ego Gertruda. Studium historycznoliterackie / Michałowska T. – Warszawa : Wydaw. Nauk. PWN, 2001. – 291 s.
63. Nordenfalk C. L'Enluminure au Moyen Âge / Carl Nordenfalk. – Ginevra : Skira, 1988. – 139 p.
64. Pani L. Aspetti codicologici e paleografici del manoscritto / Laura Pani // *Psalterium Egberti. Facsimile del ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli / a cura di Claudio Barberi ; Ministero per i beni e le attività culturali : in 2 v. – V. n 2 : 13 Relazioni della soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia / collana diretta da Franco Bocchieri.* – [Udine], Friuli-Venezia Giulia : Arcadia Grafica & Services Fagagna (UD), 2000. – P. 39–59.
65. Sauerland H. V. und andere. Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Codex Gertrudianus in Cividale : historisch-kritische Untersuchung : Festschrift der Gesellschaft für Nützliche Forschungen zu Trier, zu feier ihres hundert jährigen Bestehens herausgegeben am 10. april 1901 / Heinrich Volbert Sauerland, Arthur Haseloff, Max Keuffer ; Gesellschaft für Nützliche Forschungen ; Historisch-kritische Untersuchung von H. V. Sauerland; Kunstgeschichtliche Untersuchung von A. Haseloff. – Trier : Selbstverlag der Gesellschaft für Nützliche Forschungen. Druck von Jacob Lintz in Trier, 1901. – 4, 215 s. – Tab. 62.
66. Smirnova E. S. Le miniature del Libro di Gertrude / Engelina Sergeevna Smirnova // *Psalterium Egberti. Facsimile del ms.*

ІСТОPIЯ

CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli / a cura di Claudio Barberi ; Ministero per i beni e le attività culturali : in 2 v. – V. n 2 : 13 Relazioni della soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia / collana diretta da Franco Bocchieri. – [Udine], Friuli-Venezia Giulia : Arcadia Grafica & Services Fagagna (UD), 2000. – P. 91–103.

67. Smoraġ-Różycka M. Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i arty-

stycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku / M. Smoraġ-Różycka. – Kraków : Wydawn. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003. – 283 s.

68. The Penny Cyclopaedia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge : in 27 v., 1828–1843. – V. 25. – London : Charles Knight and Co, Ludgate Street, MDCCCXLIII [1843]. – 51 p.

69. Żylińska J. Piastówny i żony Piastów / Jadwiga Żylińska. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972. – 320 s.

SUMMARY

The publication attempts to reduce to a common denominator the many-faceted sources and results of comprehensive humanities (historical, culturological, literary, and theological), which expose a modern scientific view on attribution of texts and miniatures of each of three parts of the *Trier Psalter*.

There has been ascertained a range of manuscripts similar to the *Egbert Psalter* by their content, stylistics and iconography of miniatures, ornamental initials and frontispiece frames. For instance, the authoress emphasizes the fact that in the *Egbert Psalter*, a pencil of its painter, creator of miniatures is approximate to a style of a master of *Codex Gero* and a master of *Registrum Gregori*, who were employed for Egbert and Otto III, predominantly in a scriptorium of the Reichenau abbey; and there is an accentuation of the large initial capitals being in keeping with the tradition, which existed, at the Otto times, in Reichenau and at the abbey of Saint Gall. The authoress also lays the stress on the fact that it was the same artist who embellished the frontispiece frames of both *Psalter Eghberti* and *Codex Eghberti*.

Upon the upshot of the studies carried out, there has been established that the calligraphy draws together the texts of the *Lunar Calendar* and the *Trier Psalter*, as well as an appropriate part of the *Sacramentary of Henry II*. This allows bringing up the question of the propinquity of their creation, i. e. the first decade of the XIth century.

The illustrative row of the Latin part of the Trier Psalter is indicative of the high level of specimens, which reached Rus-Ukraine in the XIth century and subsequently exerted influence in a substantial way on the formation of an artistic and aesthetic tradition on these territories.

The scrutiny of the bibliography covering the Gertrude Psalter argues the hypothetical character of reconstructing the history of the monument's existence and the presence of a chain of contradictions in interpreting content, iconography and stylistics of Rusian miniatures.

At the same time, a unique profile of information appears beyond the extant *text* of the art work – an original artistic and figurative reality woven from prayers and miniatures and recorded (*documented*) in forms of tangible and obvious (physical) substances of the time-honoured codex.

The auctorial interpretation of Rusian miniatures grounded on the results of art historical studies will be brought forward for the readership in the subsequent issue of our periodical.

Keywords: *Trier Psalter*, convolute, prayers, miniatures, spirituality, craftsmanship in illuminating manuscript books, Rus-Ukraine, mediaeval Europe.

УДК 27–282.5:096.1]:81'25(=161.2)

ЗАПИС ПРО ДАР СВЯТОЇ ЄЛИЗАВЕТИ УГОРСЬКОЇ І ПРИМІТКА ДО НЬОГО В ТРІРСЬКОМУ ПСАЛТИРІ

Наталія Пухальська

Увазі читачів пропонується переклад з латини запису на арк. 9 Трірського псалтиря про дар св. Єлизавети Угорської, яка передала цей кодекс корпорації фороюліїнських каноніків, а також примітка до цього запису, зроблена у XVIII ст. єпископом єпархії римо-католицької церкви італійської провінції Адрії (у миру – Філіппо дель Торре, 1657–1717).

Ключові слова: римо-католицька церква, Адріїнський єпископ, псалтир, дарунок, корпорація фороюліїнських каноніків, св. Єлизавета Угорська.

Вниманию читателей предлагается перевод с латыни записи на л. 9 Трирской псалтыри о даре св. Елизаветы Венгерской, передавшей этот кодекс корпорации фороюлиенских каноников, а также примечание к этой записи, сделанное в XVIII ст. епископом епархии римо-католической церкви итальянской провинции Адрии (в миру – Филиппо дель Торре, 1657–1717).

Ключевые слова: римо-католическая церковь, Адриенский епископ, псалтырь, дар, корпорация фороюлиенских каноников, св. Елизавета Венгерская.

The author proposes the translation from Latin of the note on the 9th sheet of Egbert's Psalter about the gift of St. Elizabeth of Hungary, who gave this code over to the corporation of *Foroiuliensis* canons and also the note to this entry, done in the XVIII century by the diocesan bishop of the Roman Catholic Church of Adria – Italian province (worldly name was Filippo del Torre, 1657–1717), who has investigated this monument for the first time and suggested Hertrudae as its owner.

Keywords: Roman Catholic Church, Adria bishop, Psalter, gift, corporation of *Foroiuliensis* canons, St. Elizabeth of Hungary.

[Docui ex: нечітко читається в тексті. – Н. П.] *verbis, adversae paginae abrasis, quae fere omnia restitui, datur hunc sacrum codicum donatum fuisse a sancta Elisabetha nostro capitulo Foroiuliensi hortatu Pertoldi [Bertoldi] Patriarchae qui frater erat Gertrudae ex [satibus: нечітко читається в тексті. – Н. П.] Meraniae eiusdem Elisabethae matricis. Codex exiguo ante 250 annos scriptus fuerat in usum [abrevius: нечітко читається в тексті. – Н. П.] Gertrudae, cuius genus in obscuro latet:quamquam ex Principum progenie fuisse, ex eo liquet,quod non semel ipsa orat, «pro puero filio meo unico et exercitu eius». Haec codicis aetas deducitur ex pagina 12, in quo visitur imago picta eius, qui librum conscripsit, offerentis librum ipsum Egberto Praesuli, ut ex hinc inde expresso: donum fert Ruodpreht, quod Praesul suscipit Egbreht. Non alius hic est, quam Egbertus Trevirorum Archiepiscopus, qui istam rexit ecclesiam ab anno 979 ad 993, nam sancti qui pictis imaginibus in Psalterio, ei quadrioribus et aureis litteris in litaniiis representantur, sunt pariter episcopi Treviorense, ergo intus memoratos annos 979 et 993. Codex noster exaratus, et*

[Довідався] зі слів, що їх я, крім витертих з попередньої сторінки, майже всі відновив для вжитку, що даровано цей священний кодекс святою Єлизаветою¹ нашому капітулу Фороюліїнському² за схваленням Патріарха Пертольда³, який доводився братом Гертруді⁴ та походив з роду Меранії, прародительки тієї самої Єлизавети. Книга трохи раніше ніж за 250 років тому була написана для Гертруди, [щоб звертатися до неї] в особливо драматичному випадку; рід її проживав у безвітті; щоправда, від нащадків воєначальників стало відомим [те, про] що благає вона не один раз: «...здля раба [Божого], сина мого єдиного та війська його». Стародавність книги виводиться зі стор. 12, на якій представлено мальований образ того, хто її склав: він вручає саму книгу очільникові процесії Еґберту, аби далі [завдяки цьому підношенню] з часом [висловитися] стисло: «Руодпрехт підносить дарунок, щоб очільник Еґбрехт [його] прийняв». Є це не хто інший, як Еґберт, Трірський архієпископ, який очолював цю церкву від року 979 до 993, адже святі, що представлені в Псалтирі в благочестивих позах під час літаній урочистим золотим

ІСТОРИЯ

Ex uerbis aduersus paginam abbas, que fere omnia restitui
 patet hunc sacrum Codicem donatum fuisse a S. Elizabetha
 nostro Capitulo Forouulensi, hortatu Pertoldi Patrie
 qui foriter erat Scltrude ex uerbis Mevanie eiusdem
 Elisabetha genetricis. Codex uero ante ducentos et quingenta
 annos scriptus fuerat in usum alterius Scltrude
 cuius genus in obscuro latet: quamquam ex principum
 progenie fuisse ex eo liquet, quod non semel ipsa orat
 pro filio meo unico et exercitu eius. Hec Codicis
 etas deducitur ex pagina duodecima, in qua uisitur
 imago picta eius qui librum conscripsit, offerentis
 librum ipsum Egberto Presuli, ut ex uersu hinc inde
 expresso: DOMINUM FERT RVODPREHT QUON PRESULI
 SUSCIPIT EUBREHT. Non alius hec esse quam
 Egbertus Treuironum Archiepiscopus, qui
 etiam rexit ecclesiam ab anno 979 ad 993: nam
 sancti qui pietis imaginibus in Psalterio, et gwar-
 dionibus et aureis literis in Litanijs representantur,
 sunt pariter episcopi Treuirenenses. Ergo inter memo-
 ratos annos 979 et 993. Codex noster exaratus fuit,
 et quidem in urbe Treuironi, uel loco alio eius dis-
 cussis: in qua etiam Scltrudam Principatum habuisse
 summa, si uicari licet.
 A. T. ex Adria.

a

Sancte Elizabetha Regis filie Canigra
 uij Ducis Turvingie coniugis munus. Quod cum
 hortatu Pertoldi Patriarche Aquiliensis eius auu-
 ... singulari in Deum.
 Dedit honestissimo Canonorum forouulensium
 Collegio iam pridem eius in orando assiduitatem
 summa cum Pietate coniunctam

b

Арк. 9 Трірського псалтиря: а – примітка єпископа Адріїнського Філіппо дель Торре. Початок XVIII ст. Пергамен, чорнило, готичний курсив; б – запис про дар св. Єлизавети. Після 1235 р. Пергамен, чорнило, готичне письмо (рання перехідна форма)

НАТАЛІЯ ПУХАЛЬСЬКА. ЗАПИС ПРО ДАР СВЯТОЇ ЄЛИЗАВЕТИ УГОРСЬКОЇ...

quidem in urbe Trevirenei vel loco alio eius di-
aecesis in qua etiam Gertrudam principatum
habuisse suum si reicari licet.

Ph[ilippus] a T[or]re ep[iscopu]s Adrien[sis].

Sanctae Elisabethae Ungariae Regis filiae
Antgravi, Ducis Turringiae coniugis munus.
Quod cum hortatu Pertoldi Patriarchae Aquili-
ensis eius avus datur singulari in Deus.

Dedit honestissimo Canonicorum Foroiu-
liensium Collegio iam pridem eius in orando
assiduitatem summa cum pietate coniunctam.

Примітки

¹ Св. Єлизавета (1207–1231) – донька угорського короля Андрія II та Гертруди Меранської, дружина Людвіга Тюринзького. Канонізована Папою Григорієм IX у 1235 році.

² Прикметник *Foroiuliensis* (-e), вжитий у тексті в давальному відмінку однини, утворено від географічної назви *Forum Iulii* або *Forum Iulium* [1, с. 334–335].

³ *Пертольд* – Бертольд фон Меран (†1251), Аквілейський патріарх (1218–1251), брат Гертруди Меранської.

⁴ *Гертруда Меранська* (1185–1213) – перша дружина Андрія II, мати Єлизавети Угорської.

⁵ *Єпископ Адріїнський* – Філіппо дель Торре (1657–1717), який очолював упродовж 1702–1717 років єпархію провінції Адрія, що входила до складу римо-

письмом, так само є Трірськими єпископами. Отже, тут маються на увазі роки 979 та 993. І крім того, книга наша була створена в Трірі або якомусь іншому місці цієї єпархії, де Гертруді також дозволялося утримувати свій двір, якби [десь-інде їй] було відмовлено.

...Ф[іліппо] з [роду] Т[орре], єпископ Адріїнський⁵.

...Святої Єлизавети, Угорщини короля дочки Андраша⁶, герцога Тюрингії⁷ дружини дар, що за схваленням Пертольда, Патріарха Аквілейського, її предка, передається виключно в ім'я Бога.

Подарувала найпревелебнішій корпорації каноників фороюліїнських, чия невтомність у молитвах уже віддавна пов'язана з величезною побожністю.

католицької митрополії Венеції (область Тревенто, Італія). Він був антикваром, археологом і нумізматом. Примітка Філіппо дель Торре вставлена на місце попередньо стертого тексту. Далі міститься запис про дар св. Єлизавети, виконаний іншим почерком.

⁶ *Андрій II* – Андраш II Хрестоносець (1175–1235), король Угорщини впродовж 1205–1235 років, походив з династії Арпадів, батько Єлизавети Угорської.

⁷ *Людвіг IV* (1200–1227) – ландграф Тюрингії, чоловік Єлизавети Угорської.

Література

1. *Дворецкий И. Х.* Латинско-русский словарь / И. Х. Дворецкий. – Москва : Русский язык Медиа, 2005. – 844 с.

SUMMARY

The 9th sheet of Trier Psalter is published. It contains a new entry on the place of anteriorly effaced one about the gift of St. Elizabeth of Hungary, who gave this code over to the chapter of *Foroiuliensis* canons and also the note to this entry, done in the XVIII century by Italian antiquary, archeologist and numismatist Philippo del Torre, 1657–1717, who has investigated this monument for the first time and suggested Hertrudae of Meran (1185–1213) as its owner.

Keywords: Roman Catholic Church, Adria bishop, Psalter, gift, corporation of *Foroiuliensis* canons, St. Elizabeth of Hungary.

УДК 7.042(497.2)"4/14"

ЗА ХАРАКТЕРА НА ИЗОБРАЖЕНИЯТА НА ЖИВОТНИ В СРЕДНОВЕКОВНОТО БЪЛГАРСКО ИЗКУСТВО

Даниел Фокас

Стаття присвячено на зображенню тварин і фантастичних істот у средньовічному болгарському мистецтві. Ці зображення широко використовувалися впродовж цілої епохи, вони присутні у творах усіх видів образотворчого мистецтва. Протягом досліджуваного періоду (X–XIV ст.) вони отримали певну роль у християнському мистецтві Болгарії. Метою публікації є аналіз найважливіших особливостей цього мистецького явища, а також оцінка його значення в культурі середньовічної Болгарії.

Ключові слова: зооморфні мотиви, зооморфемний, тератологічний, зображення і символіка тварин, Псевдо-Діонісій Ареопіт, «Фізіолог», культурна спадщина, Болгарія.

Статтята е посветена на зображеннята на животни и фантастични същества в изкуство по българските земи през Средновековието. Тези изображения са били широко използвани през цялата епоха и присъстват във всички видове изобразителни изкуства. През периода X–XIV век, който е обект на научния текст, те започват да придобиват установена роля в християнското изкуство на България. Публикацията има за цел да даде оценка на най-важните особености на този дял от изкуството и значението му в културата на средновековна България.

Ключови думи: зооморфни мотиви, зооморфен, тератологичен, изображения на животни, символіка на животните, Псевдо-Дионисий Ареопіт, «Фізіолог», културно наследство, България.

The article focuses on the animals and fantastic creatures depiction in Medieval Bulgarian Art. These images have been widely used throughout the whole epoch and are present in the works of different types of art. In the period between the Xth and XIVth centuries, on which the author focuses his attention, they gained a definite place in the Christian art of Bulgaria. The publication aims to analyze the most important features of this branch of art and to assess its importance in Medieval Bulgaria Christian culture.

Keywords: zoomorphic motifs, zoomorphemic, teratological, depiction and symbolism of animals, Pseudo-Dionysius the Areopagite, *Physiologus*, cultural heritage, Bulgaria.

В произведенията на изобразителното изкуство по българските земи през Средновековието са представени голям брой животни и фантастични същества. Тези изображения са широко използвани през цялата епоха и присъстват във всички видове изобразителни изкуства: каменна пластика, металопластика, керамика, рязана кост, украса на ръкописната книга, в стиловете неовизантийски, т. нар. тератологичен стил или орнамент¹. Те често са изявени като самостоятелни и основни изображения или пък участват в състава на сцени или композиции. Всички те могат да се обединят под общото название зооморфни изображения или мотиви.

Трябва да отбележа, че българската култура и държава през средните векове се развиват под силно византийско влияние [7, с. 339–676; 39, с. 601–619]. Репертоарът от зооморфни мотиви не прави изключение – както по отношение на неговите функции, така и като символіка в културната среда. Той в изобразителното изку-

ство по българските земи от IX–XIV век, посредством византийската култура, следва традициите, наследени от предходните векове на Ранното средновековие и ранното християнство. В тях образите на животни проникват от античната култура. Това наследство от мотиви е било обогатено с нови от юдейската традиция и от изкуството на Близкия изток (Сирия, Египет, Персия). През първите векове на християнството те придобиват нови и изгубват голяма част от старите си езически значения, разнобразява се и тяхната иконография. Символиката им в изобразителното изкуство започва да се определя от християнската литературна традиция и значенията на животните, заложили в нея. Този процес на осмисляне се осъществява дълго, от II до X век. През периода X–XIV век те започват да притежават установена роля в християнското изкуство както във Византия², така и Западна Европа [53; 55], като България също е въввлечена в този процес. През тези векове преходът от езичество към христия-

ДАНИЕЛ ФОКАС. ЗА ХАРАКТЕРА НА ИЗОБРАЖЕНИЯТА НА ЖИВОТНИ...

яноство, осъществен в България през IX век, вече е приключил и християнската култура и изкуство окончателно са се наложили по българските земи. Доказателство за това е присъствието на образите, именно върху паметници, свързани с християнския култ и аристокрацията.

Опитът да направя обща характеристика на начина, по който този репертоар функционира в културата и изкуството от периода IX–XIV век, се базира върху продължително проучване на запазените паметници по българските земи [42; 43; 44; 45; 46; 47; 48]. В обобщенията съм имал предвид възможно най-пълната и представителна картина за репертоара от зооморфни образи, например: каменни релефи от Велико Търново, Преслав, Старозагорско, Солунско [8, с. 31–46, ан. 19–25; 1, с. 36–43; 27, с. 399–410; 43, с. 260–276]; керамика от Велико Търново, Червен, Мелник, Варна и Балчик [10, с. 7–178; 2]; дърворезбените Охридски [49, с. 45–53; 54, с. 118–121; 45, с. 142–153; 42, с. 38–44] и Хрельови врати [9, с. 17–27]; пръстени [40, с. 71–83]; монети [51, с. 148–149, 160, 172, 182, 184–185, 232, 235, 239]; гребени от кост [41, с. 62–63; 39, с. 603–604.] и ръкописи [20, с. 46–53; 48, с. 3–9]. Взел съм под внимание и произведенията на изкуството, които се числят към продукцията на западно- и централно-европейските майстори. Това са основно предмети, изработени от метал, и датират от XIII–XIV век: тасове, коланни украси (токи и накрайници), апликации с лъвовете [58, с. 645–656; 31, с. 60–65].

В българското средновековно изкуство (IX–XIV век) съществува относително постоянен репертоар от зооморфни мотиви. В дела, съставен от животински изображения, всеки един мотив се припокрива с видовете реални и фантастични същества. Изключение прави една група, на която давам названието «зверове», обединяваща изображения, трудни за идентификация с конкретно създание [43, с. 268–276]. Върху достигналите до нас паметници с образи на животни има следните основни мотиви – лъв, орел и двуглав орел, грифон, паун, птици (гълъб, петел), змия и змей (дракон) ³. Тези образи са притежавали

различно разпространение и е съществувала, условно казано, традиция на тяхното продуциране. В репертоара от мотиви съществува и немалък брой с ограничено приложение в художествената продукция. Част от тях са свързани с вносни произведения на изкуството, други са с маргинално значение спрямо символния език на тази знакова система. Тази група от мотиви се състои от – кентавър, менада (сирена), семурв, мантикора ⁴, зверове (апокалиптични зверове), куче, лисица, пантера (в някои случаи може да бъде определен и като маймуна), слон, сърна (елен), заек.

Сцените и композициите, съставени от зооморфни образи, заемат голям дял сред изображенията на животни от периода IX–XIV век. Техният репертоар се състои от две основни групи и голям брой неподлежащи на обединяване нито по визуални схеми, нито посредством символиката им. Най-голяма е групата на хералдичните композиции. Към нея трябва да се причислят композициите на тератологичния орнамент (стил), на т. нар. «афронтирани» или обърнати с гръб едно към друго животни, помествани в заставки и инициали [17, с. 247–264; 48, с. 3–9]. Другата група се състои от сцени, представящи борба, т. е. двуборства. Останалата част от репертоара са тези, които не подлежат на групиране: кентавър и менада, петел и лисица, птица и жертва, апокалиптични зверове [43, с. 260–275]. Като отделен научен проблем се явява сцената «Адам дава имена на животните», която е само семантично свързана със символния език от зооморфни мотиви и композиции [42, с. 38–44]. Тя е най-важното изображение в репертоара, разглеждан тук, поради факта, че представя отношението човек и животно през Средновековието. Тя представлява идейната основа, върху която се гради възможността да се приписват на животните качества, присъщи за човека в християнската култура, т. е. те да бъдат алегии на духовни понятия [57, с. 367–394; 56, с. 363–573; 42, с. 38–44].

Възпроизвеждането на зооморфни образи и композиции върху паметниците на изкуството не се отличава с централизираност. На територията на страната няма ху-

ИСТОРИЯ

дожествени центрове, които да оказват решаваща роля по отношение на продуцирането, разпространението или засилването на интереса и значението към даден мотив. Изключение правят първите столици Плиска и Преслав, в които са основните поръчители и ползватели на тази образност през IX–X век – грифон, лъв, семурв. Грифонът е единствения мотив който присъства трайно както в езическия период (началото на IX век), така и след християнизацията [18, с. 13–50]. Столицата на Второто българско царство Търново, за един ограничен отрязък от време, също има подобни функции за малък дял от мотивите. Царската институция от края на XIII и през XIV век започва да използва двуглавия орел като емблема (на държавността, на севастократорския сан), а в края на XIV век вероятно и лъва [3, с. 206, 211–217, 265; 21, с. 32–34, 54–60]. Друго изключение правят скрипториите, които оказват решаваща роля за използването на тератологичния орнамент. Тези центрове се локализируют най-общо в Света гора (Атон) и Охридско, но се допуска тази дейност да се е извършвала и в други манастири в историко-географската област Македония (днес поделена между Гърция, Р. Македония и България) [30, с. 45–54]. Това са единствените случаи на доказано целенасочено използване на зооморфни мотиви, повлияло цялостно на репертоара по българските земи. Разпространението на този вид образност се определя основно от други фактори, то е свързано с градовете и районите с по-заможна население и засилена религиозна дейност. Следователно репертоарът е в зависимост от присъствието на аристокрация, която се явява ползвател на материална култура и поръчител (ктитор) на скъпи предмети и храмове, и от Църквата, която реално е институцията, продуцираща символния език от зооморфни образи, чрез което оказва решаваща роля за разпространението им. Като центрове на засилено използване и възпроизвеждане на тази образност по българските земи могат да се определят няколко града, района и манастири. През периода на Византийско владичество (XI–XII в.) такъв район на продуциране е Ста-

розагорско, в който откриваме паметници на каменната пластика, които са били част от сакрална архитектура. Други важни райони, свързани с ръкописната книга, са манастирите на Света гора и около Охрид, и въобще диоцеза на Охридската архиепископия, оказали решаваща роля за развитието на тератологичния орнамент през края на XII и XIII век. Художествената керамика с изображения на птици е застъпена в паметниците от Несебър през целия разглеждан период. Несебър е град, пряко свързан с Константинопол, и е център, който се развива като византийско културно средище. Зооморфните мотиви в църковната архитектура (XIV в.) отразяват актуалната «мода» във Византия. Подобно присъствие, но в сграфито керамиката има и в други черноморски градове (XII–XIII в.) като Варна, Созопол и днешен Балчик. През XIII век се появяват нови средища на художествена дейност, в които тази образност се използва активно. Това на първо място са Търново (метал, керамика, вероятно и ръкописи) и Мелник (каменна пластика, метал, керамика), също и в стенописа от Боянската църква. През XIV век центровете във вътрешността на страната се увеличават: Силистра (рязана кост, металопластика), Червен (керамика, стенопис), Шумен, Видин, Никопол (метал). През този век и в Търново образите на животни стават по-популярни – каменна пластика, металопластика (пръстени, монети, токи). Единични паметници показват, че зооморфните мотиви са се ползвали на цялата територия на страната: Рилски манастир (църковни врати), София (пръстени), Долна Каменица, Станичане (стенопис и текстил), Димитровград, Врачанско (метал), Каварненско (кост, керамика) и др. Укриването на съкровища от аристокрацията при нашествията на татари в края на XIII век и на османските турци в края на XIV век показва последните и най-важни райони на ползване на паметници с тази образност – Варненско, Видинско, Никополско, Шуменско. Направената стратиграфия на географското разпространение на изображенията на животни показва, че след замирането на центровете на Първата българска

ДАНИЕЛ ФОКАС. ЗА ХАРАКТЕРА НА ИЗОБРАЖЕНИЯТА НА ЖИВОТНИ...

държава Плиска и Преслав, популярността на мотивите в изкуството се запазва или засилва в южните земи близост до централните на Византия. С омиротворяването на северните райони на страната, основните центрове се пренасят на север от Стара планина.

Що се отнася до външните влияния върху този дял от образи, то той при всеки мотив има известни специфики. Например, въпреки че лъвът е проникнал основно посредством византийското изкуство, три щитовидни апликации с изобразен изправен лъв се числят към произведенията на западноевропейското изкуство [31, с. 60–65; 25, с. 438–445]. Лъвовете върху тях може да се приемат за класически (западноевропейски) хералдични знаци. Незавидимо от това, че той е един от най-разпространените мотиви по българските земи, при него не се наблюдава системност на възпроизвеждането. Единственият случай на контролирано продуциране е присъствието му върху емисия монети на цар Иван Шишман (1371–1396 г.), вероятно като негов знак [3, с. 211–217, 265; 21, с. 32, 57–59]. В останалите случаи лъвът е изобразяван поради традиционно голямата си популярност както в светското, така и в църковното изкуство. Друга парадигма на разпространение имат изображенията на орела и двуглавия орел – те следват известна система. Например фронталният и полуфронталният тип изображения се отличават с голяма стабилност по отношение на иконографията. Те в известен смисъл могат да се приемат като знаци на статус, на власт, т. е. те са част от изградена знакова система, функционирала по българските земи, като през XIV век двуглавият орел е възприет като емблема на държавността. Съществуването на мотивите орел и двуглав орел се дължи изцяло на византийското влияние върху България. Орелът прониква в българското изкуство през X век, а паметниците от XI и XII век са пряка византийска продукция в земите, населени с българи. Това заключение важи и за третия по застъпеност мотив в периода грифона [18, с. 13–50], също за пауна, за преобладаващата част от птиците (гълъб, петел) и за

маргиналните по разпространеност мотиви. В този смисъл се налага заключение, че преобладаващата част от образния език, съставен от зверинни изображения, се развива под влиянието на културата и изкуствата на каменната пластика, метало-пластиката (отчасти), дърворезбата, керамиката и рязаната кост във Византия.

В изкуството от българските земи (XIII–XIV в.) не е малък и делът на западното влияние върху зооморфния репертоар. Разнообразните варианти на изображенията на дракони в изкуството от периода, както и произхода им [47, с. 76–92] можем да приемем за плод именно на това влияние. Предметите от метал в периода, върху които най-често е бил поместван този мотив са били произведения внасяни от Западна Европа. Становището, че те са внос е най-правдоподобно, предвид археологическите данни у нас и иконографските особености на образите. В изкуството на западноевропейските държави изображенията на дракони получават значително развитие за разлика от Византия и страните под прякото ѝ влияние (България, Сърбия), в които той остава много силно обвързан във формално отношение със змията. Това е причина да се смята, че проникването на образи, съответстващи на описанията на дракони се дължи на западното влияние в региона XIII–XIV век. Това е логично имайки предвид, че в западноевропейското изкуство има установени иконографии на различните драгони. Изключение по отношение на изследвания материал правят вариантите на този мотив, помествани в украсата на ръкописната книга, за които се приема, че са плод на взаимодействие с източните провинции на Византия. Друг показателен пример за присъствието на западни зооморфни мотиви в местното изкуство е мантикората [44, с. 9–18], която е непознат образ за византийското изкуство, а също така някои типове изображения на лъвове (типа «рампант») и на птици (върху тасове и апликации).

Направените изводи върху изследвания материал показват, че репертоарът от мотиви и композиции, съставени от зооморфни образи, не излиза извън характерния

ИСТОРИЯ

за византийското изкуство. Подобно на него той е повлиян и възприема мотиви (някои, от които проникват само чрез вносни предмети) както от източното (персийско, арабско), така и от западноевропейското изкуство. Това следва от факта, че много от външните влияния през периода X–XIV век преобладаващо се осъществяват с посредничеството на Византия. В този смисъл в изкуството от българските земи се репродуцират мотивите с техните формални характеристики, символика или с функцията им на украса или емблема, както е в културата и изкуството на Империята. Най-разпространените мотиви също съвпадат с най-популярните и общоизвестни животни и свързаните с тях значения като метафори (алегории) – лъв, орел, двуглав орел, грифон, паун, змия, птици. Мотивите с ограничено присъствие – кентавър, лисица, зверове, куче, пантера, слон, заек, сърна – са свързани отново с византийския зооморфен репертоар. Малка част от образите имат западноевропейски произход – мантикора, дракони, някои типове на лъва и птици.

Относно стиловата характеристика на изображенията на реални и измислени животни се налага изводът, че те не притежават стилово единство в различните видове изкуства. При по-голямата част от паметниците от един тип също липсва единство (например при капителите, сграфитокерамичните чинии с един и същ мотив, при една част от токите и тасовете и т. н.). Тератологичният стил също е нехомогенен, което важи в по-голяма степен за самите зооморфни мотиви. По отношение на стила почти всеки ръкопис се отличава със своя специфика на представяне на образа, поради което «стила» се определя и като орнамент (засилено използване на определен тип елементи в случая зооморфни и флорални) [30, с. 45–54]. Често пъти единични паметници са изразители на цяла стилова тенденция, съществуваща във Византия (например сграфитокерамични чинии от Варна или Балчик, кана от Варна и т. н.) или в Западна Европа (например тас от Черковна, апликации от Трапезица, Ветренци, Джулюница, тока от Видинско и

т. н.). Следователно при това наследство стиловите направления трябва да се изследват като се имат предвид отделните групи паметници във видовете изкуства заедно с подобните зооморфни мотиви от съседните страни (Византия, Сърбия, Влахия), т. е. стилът трябва да е обект на друго проучване.

Сравнението между репертоара в изобразителното изкуство от българските земи и набора от животни алегии в старобългарската литература е показателно за някои специфики на разглеждания материал. В изследването си «Средновековна литературна символика», Д. Петканова [32] проучва значението на много от животните като метафори и алегии в литературната традиция на средновековна България. Мотивите, присъстващи едновременно в литературата и в изобразителното изкуство, са – гълъб, орел, змия, лъв, вълк⁵, куче. Те са използвани най-вероятно със същата семантика и в двата дяла на средновековното творчество. Голям брой други метафори и алегии, присъстващи в литературата, отсъстват в разглеждания от нас репертоар – агне, риба, лястовица, коза, свиня, пчела. Съответствието между двата репертоара от символи е основно при най-популярните мотиви както в литературата, така и в изобразителното изкуство на Средновековието. Следователно те биха могли да се разпространяват и чрез постари паметници, и чрез византийската, и в по-малка степен западната художествена продукция, както и богословската литература. Големият брой животни-алегии, които отсъстват от репертоара, съставляващ зооморфната образност, е показателен за липсата на пряка връзка между него и този в старобългарската литература. Най-вероятно познанието за символно-алегоричното тълкуване на животните е функционирано предимно самостоятелно и успоредно в двата дяла на изкуството. Процесът на превръщане в алегии в християнски контекст на зооморфните образи, е станал преди навлизането им в изкуството от българските земи (края на IX–XI в.). Изследваният тук репертоар възприема символиката на зооморфните мотиви предимно от ви-

ДАНИЕЛ ФОКАС. ЗА ХАРАКТЕРА НА ИЗОБРАЖЕНИЯТА НА ЖИВОТНИ...

зантийската културна традиция. Старобългарската литература може да се допусне, че би могла да бъде само фактор за тяхното разпространение или разпознаване.

Всички изброени зооморфни образи, сцени и композиции притежават набор от символични значения, с които те функционират в християнската културна среда и изкуство на периода. Тъй като тяхното присъствие е приоритетно в произведенията на църковното и т. нар. светско изкуство, обслужващо аристокрацията, трябва да се изтъкне, преобладаващо християнския му характер. За да бъдат разбрани – ролята и функцията на този репертоар в средновековното изобразителното изкуство, трябва да се изясни механизмът, по който зооморфните мотиви придобиват поредица от съдържания (символични значения) и започват да изразяват определени религиозни и обществено-политически послания. Може да се каже, че този набор от символики и алегорични значения на изображенията на животни, особено в църковното изкуство, формира образен език [46, с. 188–207]. Съществуването на такъв «символен език» в изобразителното изкуство е във взаимовръзка с аналогичния такъв в християнската литературна традиция, който използва животните като фигури на речта (метафори, алегории, сравнения и др.) [37, с. 12–23]. Текстове на християнската литература се превръщат в източници на символика за зооморфните мотиви в изобразителното изкуство, без да са влияли пряко върху използването на зверинните образи в него, т. е. те не са били илюстрирани или възпроизведени. Следователно те могат да се определят като небуквален (косвен) извор, който е по-скоро идеологическо основание и причина за съществуването на този дял на средновековното изобразително изкуство. Основните източници на символиката на зооморфните образи през средните векове са много и различни типове литературни произведения – свещени книги, богословски трудове, зоологически сборници с наративен характер. Всички те оказват влияние върху този репертоар чрез религиозните понятия, които изразяват, и като фактори, формиращи мирогледа и

възприемането на света като материалност. Може да се каже, че основните източници – Светото писание, тълкуванията на църковните писатели, Физиолог – залагат значенията в репертоара от зооморфни мотиви. Първостепенна и определяща роля спрямо всички останали източници притежават книгите, включени в Светото писание (книгите Битие, на пророците Исаия и Даниил, Псалтира, евангелията, Деянията на апостолите, Посланията на апостолите, Откровението на св. ап. Йоан Богослов и др.). Закодираното алегорично съдържание, присъщо за животните в текстовете, е основата, върху която в огромна степен се развива символният език, съставен от зооморфни изображения. Върху свещените книги се основават всички по-сетнешни текстове, за да утвърдят тези образи като алегории и метафори с религиозно съдържание. Съчиненията на отците и писателите на Църквата, тълкуващи Стария и Новия завет, притежават решаващо значение по отношение на възможността да се прилагат зооморфни мотиви в християнското изобразително изкуство, посредством тяхното осмисляне в унисон с християнското учение. Това довежда до утвърждаването на общовалиден християнски символен език. Чрез тях се усвояват и обясняват огромна част от символите, съществували в изобразителните изкуства на културите, предхождащи християнството, като те се «превеждат» и свързват с алегоризма в Светото писание. Този процес се осъществява благодарение на огромната тълкувателна дейност на църковните отци и писатели и особено на тези от Александрийската школа (Климент Александрийски, Ориген), на великите кападокийци (Василий Велики, Йоан Златоуст, Григорий Назиански, Григорий Ниски) [56, с. 363–373; 33], на Псевдо-Дионисий Ареопагит [36, с. 62–76; 42, с. 38–44]. В богословските си трудове те си поставят за цел да обяснят света в цялост, да свържат това познание за животните с основните християнски постулати, с което да подчертаят още веднъж богатството на Божието творение. По този начин образите на животните се превръщат в една от визуалните системи в църковното изкуство,

ИСТОРИЯ

онагледяващи чрез материалното духовните неща. Този подход към зооморфната образност намира своята окончателна и общоприета богословска обосновка в теорията за отрицателното (апофатическото) богословие на Псевдо-Дионисий Ареопагит, и по-точно в учението за «неподобните образи» [26]. Другият важен източник е Физиолог, който е бил своеобразна енциклопедия за символиката на зверовете [29; 38; 52]. Той популяризира голям брой алегорични тълкувания на реалните и фантастичните качества на животните. Физиологът черпи своята правдивост също от текстовете (чрез цитати) от свещените книги. Той заедно с трудовете на църковните писатели се явява «посредник» между Светото писание и изобразителното изкуство, макар и в по-малка степен от тях. Той оказва, макар и голямо, значително по-ограничено влияние върху зооморфната образност в България от Библията и трудовете на църковните писатели. Това се налага от по-слабото му разпространение в сравнение с топосите (цитати-клишета) от Свещените книги и от съчиненията на отците на Църквата. Бестиариите [29; 12], които са се ползвали с голяма популярност на Запад, имат твърде ограничено значение за паметниците от българските земи. Тяхното присъствие е в пряка връзка с вноса на произведения на изкуството от Западна Европа, спрямо който те изпълняват ролята на източници. Голямо значение за формирането на представи през епохата имат съчиненията на Псевдо-Калистен «Александрия» [20] и на Козма Индикоплевс «Християнска топография» [35, с. 205–207, 277–380]. Те в голяма степен влияят за създаването на разбиранята за географията на света и местата, които населяват зверовете. Що се отнася до съчинението на Аристотел «За историята на животните» и другите антични творби, те са били познати на малък кръг хора [15, с. 99–100, 107; 52, с. 9–16]. Тяхното значение се състои в това, че те се послужили за основа на някои части в шестодневите, естествонаучните съчинения и бестиариите. Чрез това те оказват влияние върху разбирането за ролята и същността на животните през епохата.

Относно спецификите на прилагането на зооморфните мотиви, трябва да се изтъкне, че то е в пряка зависимост от мисленето на хората през Средновековието, основано на вярата, на митологичните представи и суеверията. Това поражда необходимост всеки един образ да притежава свое идейно основание, за да бъде изобразен. През епохата не съществува нужда от изобразяване на животното заради самото него – то трябва да има или религиозно, или идеологическо (светско) съдържание. Друг важен момент е, че зооморфните мотиви след VIII–IX век започват да се възприемат като самостоятелно познание, т. е. те не са се нуждаели от посредничеството на източниците нито пред поръчителите и майсторите, нито пред реципиентите. Те са били разпознавани като един от многото символни езици, изразяващи идеите на християнството. В случая на България и земите, свързани с нея, вероятно този процес на придобиване на автономност в разбирането на изображенията от литературните източници е протекъл по-късно през X век, а може би е продължил и през XI век. По време на този период може да се предположи, че все още са присъствали и езически представи от преди покръстването на страната (864 г.). От друга страна трябва да подчертая факта, че образите на животни в българското изкуство навлизат успоредно с християнизацията (IX–X век) и засилването на културното общуване с Византия. Изключение правят някои мотиви със сасанидски произход, които проникват по-рано VII до началото на IX век, чиято функция е обусловена от езическите вярвания. Пример, който може да се посочи, са образите, представени върху предмети от съкровището от Наги Сент Миклош (областта Банат, днешна западна Румъния), което се свързва с България ⁶.

Заеманият дял от зооморфните образи, сравнен количествено с останалата художествена дейност в страната през IX–XIV век, е относително голям. Тази образност присъства в почти всички видове изкуства и типове паметници от епохата. Що се отнася до значението им в културата на периода, то може да се определи като огра-

ДАНИЕЛ ФОКАС. ЗА ХАРАКТЕРА НА ИЗОБРАЖЕНИЯТА НА ЖИВОТНИ...

ничено. Това се дължи на принадлежността на зооморфните мотиви в средновековна България към византийската културна традиция. В нея този тип образност заема второстепенно място в сравнение с най-представителните изкуства (иконопис, мозайка, стенопис) и използваните в тях човешки образи (на свети личности, императори и т. н.), които се характеризират с високо ниво на сакрално съдържание или представящи императорската идеология. Друг фактор с по-маловажно значение е, че тяхното присъствие често се определя от промени в «естетическия вкус» на средновековното общество, което поражда развитие на определен тип образност в изкуството. Тези промени биха могли да са катализатор на развитието например на репертоара от хералдични композиции (X–XI в.) или на подобните конструкции в тератологичния орнамент (края на XII–XIII в.). Съществуването на засилено използване на зверинни мотиви и елементи в българската ръкописна книга показва, че в обществото те са били предпочитани и вероятно по-познати. Следователно не може да се подценява и пряката връзка между вкус и познание спрямо репертоара от образи, т. е. един мотив, за да бъде предпочетен, трябва да бъде и разбран (разпознаван). Този извод е валиден за мотивите както от светското, така и от църковното изкуство. От друга страна зооморфните мотиви в редица случаи имат първостепенно значение като сакрални знаци: на първо място, тяхното присъствие в тератологичните инициали и заставки, след това олтарните прегради, църковните врати и в по-малка степен капителите от църковен интериор. Подобна елитарна функция в светското изкуство имат двуглавият орел, лъвът и орелът, поради връзката им с държавната идеология. Следователно доколкото зооморфните мотиви не са най-предпочитаните и чести изразители на висша сакралност и ранг в държавата, те имат по-ограничено значение в изкуството и културата на българските земи през IX–XIV век.

Обобщавайки изводите за изследвания материал, се налага мнението, че той не подлежи на точна систематизация както по иконографски белези, така и по семан-

тични особености. В различен контекст мотивите са придобивали различни знакови стойности. Тази образност се е развивала динамично и естествено, и по изключение централизирано – от държавата или Църквата. Процесите при нея са се движили от естественото развитие на изкуството и занаятите, богословието, вкусовете на аристокрацията, търговските връзки и на последно място държавната идеология.

Примечания

¹ Виж за тератологичния стил например публикациите и посочената в тях литература на В. Щепкина [50, с. 219–240], Н. Голейзовский [11, с. 197–247], Г. Бабич [5, с. 3–32], А. Джурова [16, с. 19–46].

² Виж например трудовете на В. Даркевич [14] и А. Grabar [50] за византийското изкуство, на О. Белова [4] за значението на животните в източно-славянските страни, Н. Богосавлемич [6] за сръбското изкуство.

³ Мотивът змия, змей (дракон) има няколко подтипа – дракон (същество с «кучешка» («змейска») глава, тяло на змия и птичи крила и крака), василиск (дракон с глава на петел, цар на змиите), аспид (изключително отровна змия), ехидна (дракон с човешка глава), амфисбена (дракон с две «змейски» глави втората, от които на опашката). Техните описания присъстват още в античните извори, през Средновековието са познати чрез бестиариите, а някои от тях чрез Александрийския и Византийския (Южнославянския) Физиолог. Ехидната, василиска и аспидата присъстват и в Светото писание.

⁴ Фантастично същество описано в Бестиариите, с тяло на лъв и глава на човек, живеещо в Индия.

⁵ Някои от образите на зверове биха могли да се идентифицират и като вълк.

⁶ Виж за символиката на образите представени върху предмети от него статията «Към тълкуването на сцените по кани № 2 и 7 на съкровището от Надъ Сент Миклош» на Ок. Минаева [28, с. 49–53] и посочената литература. За характера на българското изкуство през VII–IX век виж изследванията на Р. Рашев [34].

Източници и литература

1. Аладжов Ж. Старобългарски мраморен релеф от В. Преслав // Археология. – 1980. – № 4. – С. 36–43.
2. Алексиев Й. Художествена сграфито керамика от Столичния Търнов. – София, 2000.
3. Атанасов Г. Инсигниите на средновековните български владетели. – Плевен, 1999.
4. Белова О. В. Славянский Бестиарий. Словарь названий и символики. – Москва, 2000.
5. Бабић Г. Порекло тератолошких мотива у српским украшеним рукописима. Начин истраживања //

ИСТОРИЯ

Проучване средновековных јужнословенских рукописа. – Београд, 1995. – С. 3–32.

6. *Богосављемић Н.* Символика представава средновековној пластици код Срба. – Цетиње, 2010.

7. *Божилов И., Гюзелев В.* История на България. Т. I. История на Средновековна България VII–XIV век. – София, 1999.

8. *Василиев А., Силянкова-Новикова Т., Труфешев Н., Любенова И.* Каменна пластика. – София, 1973.

9. *Гергова И.* Хрельовата врата от Рилския манастир като врата към Рая // Проблеми на изкуството. – 1991. – № 1. – С. 17–27.

10. *Георгиева С.* Керамиката от двореца на Царевец // Царевград Търнов. Дворецът на българските царе през Втората българска държава. – София, 1974. – № 2. – С. 7–178.

11. *Голейзовский Н. К.* Семантика новгородского тератологического орнамента // Древний Новгород. История, искусство, археология. Новые исследования. – Москва, 1983. – С. 197–247.

12. *Горелов Н.* Жизнь чудовищ в Средние века. – Санкт-Петербург, 2004.

13. *Грабаръ А.* Материали по средновековому искусству въ Болгарии. (Отчетъ о командировкахъ) // Годишникъ на Народния музей. – 1920. – № 2. – С. 13–157.

14. *Даркевич В. П.* Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII вв. – Москва, 1975.

15. *Денкова Л.* Символика на «летенето» в старата българска литература // Старобългаристика. – 1992. – XVI. – 2. – С. 96–107.

16. *Джурова А.* Към въпроса за славянската тератология (Cod. gr. Сава 248 от Гръцката патриаршия в Ерусалим и Радомировия псалтир) // Археографски прилози. – Београд, 1995. – № 17. – С. 19–46.

17. *Джурова А.* Какво е донесъл патриарх Сава Сръбски от Ерусалим? (Още веднъж за Украсата на Сръбското евангелие № 19 от Ерусалим) // България и Сърбия в контекста на византийската цивилизация. Сб. статии от българо-сръбски симпозиум 14–16 септ. 2003. – София, 2005. – С. 247–264.

18. *Дончева-Петкова Л.* Митологични изображения от българското средновековие. – София, 1996.

19. *Друмев Д.* Златарско изкуство. – София, 1976.

20. Животът на Александър Македонски. Александрия. Хронографска редакция / превод А. Делева, предговор М. Йонова. – София, 1994.

21. *Ковачев Г.* Средновековна хералдика. – Велико Търново, 2005.

22. *Кондаковъ Н.* Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. 5. Древности Болгарии. – Прага, 1929. – С. 101–132.

23. *Кондаковъ Н.* Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. IV. О зверином стиле в средневековом искусстве. – Прага, 1929. – С. 135–168.

24. *Коцева Е.* За «украсата» // Медиевистика и културна антропология. – София, 1998. – С. 338–348.

25. *Лазаренко И.* Средновековна хералдична апликация от Варна // Проф. д. и. н. Станчо Ваклинов и средновековната българска култура. – Велико Търново, 2005. – С. 438–445.

26. *Лоски В. Н.* Мистическото богословие на източната църква. Очерк: Догматическо богословие. – Велико Търново, 1993.

27. *Миланова А.* Крехката граница между символ и орнамент в зооморфната скулптура на средновековна България от средата на IX до края на XIV век. (методологически ракурс) // Годишник на Софийския университет / Център за славяно-византийски проучвания. – 2000. – №90 (9). – С. 399–410.

28. *Минаева О.* Към тълкуването на сцените по кани № 2 и 7 на съкровището от Надъ Сент Миклош // Проблеми на изкуството. – 1988. – № 1. – С. 49–53.

29. *Муратова К.* Средновековный bestiарий. – Москва, 1984.

30. *Мусакова Е.* Ръкописи от Охрид в Софийската народна библиотека (Украсени гръцки и славянски ръкописи от XII–XIV в.) // Сборник средновековна уметност. Музеј на Македонија. – Скопје, 2006. – № 5. – С. 45–54.

31. *Овчаров Н.* Рицарски хералдични украси от XIII–XV в. // Археология. – 2000. – № 1–2. – С. 60–65.

32. *Петканова Д.* Средновековна литературна символика. – София, 2000.

33. Православная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Москва, 2001–2015. – Т. I–XXXVII. – Режим доступа : <http://www.pravenc.ru/>.

34. *Рашиев Р.* Българска езическа култура VII–IX век. – София, 2007.

35. Стара българска литература. Естествознание. Т. V / ред. и съст. Анисавета Милтенова. – София, 1992.

36. *Станчев К.* Концепцията на Псевдо-Дионисий Ареопагит за образното познание и нейното разпространение в средновековна България // Старобългарска литература. – 1978. – № 3. – С. 62–76.

37. *Станчев К.* Поетика на старобългарската литература. – София, 1882.

38. *Стойкова А.* Физиологът в южнославянските литератури. – София, 1994.

39. *Томев К.* Византийски традиции в приложното изкуство на Второто българско царство // Търновска книжовна школа. – Велико Търново, 1999. – № 6. – С. 601–619.

40. *Томев К.* Златни пръстени-печати от времето на Второто българско царство 1185–1396. – Велико Търново, 2010.

41. *Томев К.* Новые памятники византийской костяной пластики в Болгарии // Byzantinoslavika. – 1994. – Т. 55. – С. 61–65. – Рис. 1–7.

42. *Фокас Д.* За една сцена върху Охридските врати и нейното значение за зооморфната образност през Средновековието // Проблеми на изкуството. – 2007. – № 3. – С. 38–44.

43. *Фокас Д.* За идентификацията и интерпретацията на някои сцени и композиции в репертоара от зооморфни мотиви в изкуството по българските земи през X–XIV век // Преславска книжовна школа. – Шумен, 2010. – Т. 11. – С. 260–276.

44. *Фокас Д.* За някои проблеми при интерпретацията на зооморфните мотиви в изкуството от българските земи XIII–XIV в. Изображенията на «мантикора», форма или символика // Проблеми на изящните, приложните и промишлени изкуства. – София, 2007. – С. 9–18.

ДАНИЕЛ ФОКАС. ЗА ХАРАКТЕРА НА ИЗОБРАЖЕНИЯТА НА ЖИВОТНИ...



Орел и жертва. Каменна плоча, Велики Преслав, края на X – начало на XI в.,
AM – Велики Преслав

ІСТОРИЯ

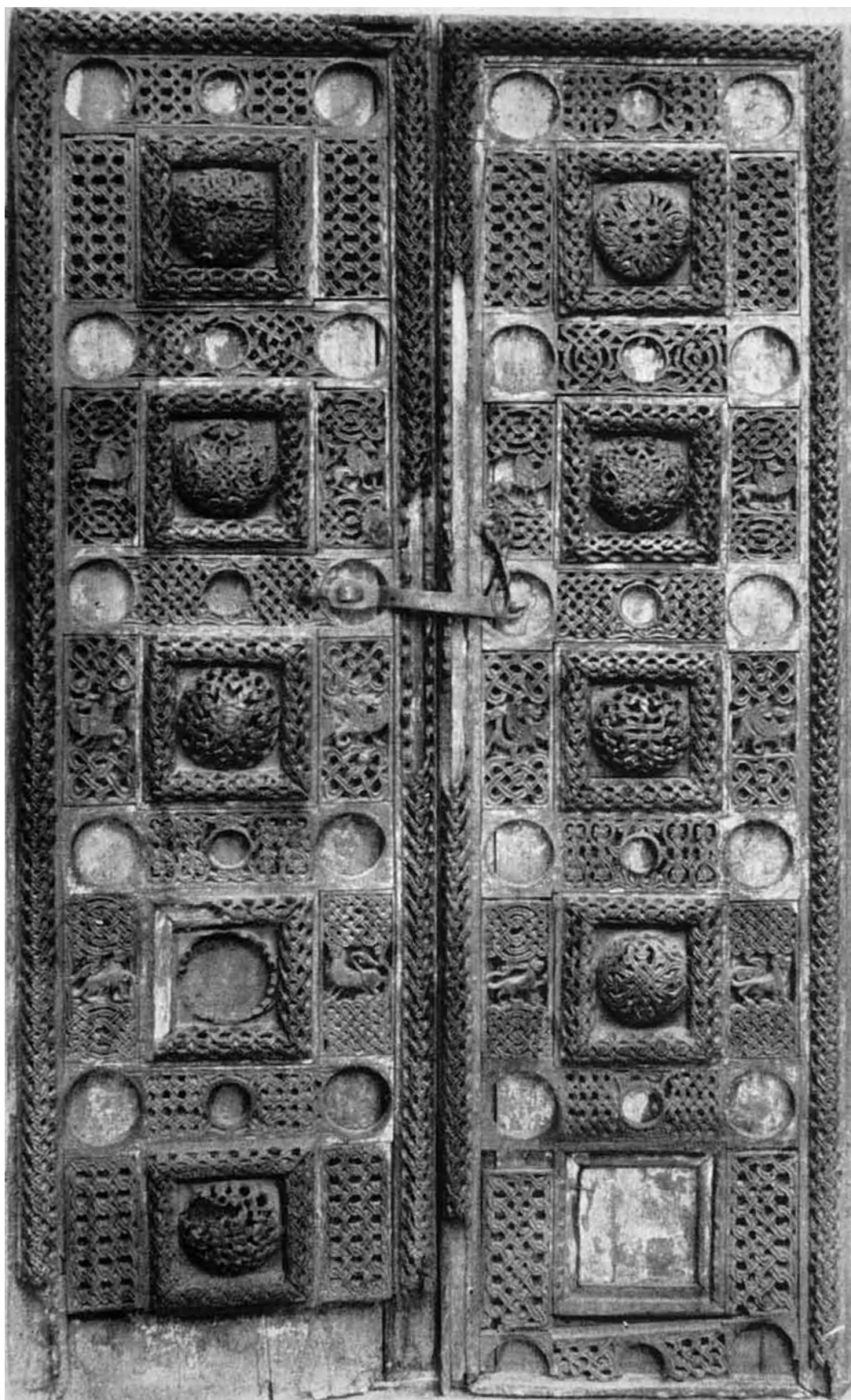


▲ Лъв. Каменна плоча.
Стара Загора. XI–XII в. НАИМ

Лъв или пантера.
Чиния. Хълм Царевец,
Велико Търново. XIII–XIV в.
РИМ – Велико Търново

► Лъвове, грифони, двуглави
същества (амфисбени),
кучета. Хрельови врати.
Рилски манастир.
1335–1342 г.
М – Рилски манастир

ДАНИЕЛ ФОКАС. ЗА ХАРАКТЕРА НА ИЗОБРАЖЕНИЯТА НА ЖИВОТНИ...



ІСТОРИЯ



Аспиди. Инициал «И» (f. 73 г).
Добрейшово четвероєвангелиє (НБКМ 17). Втора половина на XIII в.



Барс. Калоянов пръстен. Св. 40 мъченици
(Велико Търново). XIV в.
РИМ – Велико Търнов



Двуглав орел. Матрица за печат.
Силистра. 1369–1388 г.
РИМ – Варна

ДАНИЕЛ ФОКАС. ЗА ХАРАКТЕРА НА ИЗОБРАЖЕНИЯТА НА ЖИВОТНИ...

45. Фокас Д. Идеината програма на релефите върху охридските двери в НИМ // Изкуство и контекст. – София, 2004. – С. 142–153. – Табл. XV.
46. Фокас Д. Основните източници за християнската символика на зооморфната образност в изкуството по българските земи X–XIV век // Homo Byzantinus? – София, 2009. – С. 188–207.
47. Фокас Д. Профанната и сакралната мъдрост, транслирани чрез изображенията на змейове в изкуствата на средновековна България // Memory and oblivion in Byzantium. Памет и забравя във Византия. – София, 2011. – С. 76–92.
48. Фокас Д. «...се ъсть доухъ [...] аспидъ глухъши и затьйкажши оуши свири». Към интерпретацията на един инициал от Добрейшовото евангелие // Проблеми на изкуството. – 2006. – № 3. – С. 3–9.
49. Горовић-Љубинковић М. Средновековни дуборез источним областима Југославје. – Београд, 1965.
50. Щепкина М. Тератологический орнамент // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб. II. – Москва, 1974. – С. 219–240.
51. Юркова Й., Пенчев В. Български средновековни печати и монети. – София, 1990.
52. Юрченко А. Г. Александрийский Физиолог. Зоологическая мистерия. – Санкт-Петербург, 2001.
53. Benton J. R. The Medieval menagerie. Animals in the Art of the Middle Ages. – New York, 1992.
54. Grabar A. Sculptures Byzantines du moyen age. T. II, (XI–XIV s.). – Paris, 1976.
55. Lexikon der christlichen Ikonographie. – Rom ; Freiburg ; Bazel ; Wien, 1942.
56. Maguire H. Adam and the animals: allegory and the literal sense in Early Christian art // *Dumbarton Oaks Papers*. – 1987. – 41. – P. 363–373.
57. Muratova X. Adam donne leurs noms aux animaux. L'iconographie de la scène dans l'art du Moyen Âge: les manuscrits des bestiaires éliminés du XIIe et du XIIIe siècles // *Studi medievali*. – 1977. – 18. – 2. – P. 367–394.
58. Vaklinova M. Diffusion de la metalloplastique de l'Europe occidentale en Bulgarie au XIII–XIV siècle // Четвърти международен конгрес по славянска археология (София 1980 г.), доклади и съобщения. – София, 1992. – Т. I. – С. 645–656.

Съкращения

- АМ – Археологически музей
 НАИМ – Национален археологически институт с Музей
 РИМ – Регионален исторически музей
 М – Музей
 НБКМ – Национална библиотека «Св. Св. Кирил и Методий»

SUMMARY

The article focuses on the animals and fantastic creatures depiction in Medieval Bulgarian Art. These images have been widely used throughout the whole epoch and are present in the works of different types of art. In the period between the Xth and XIVth centuries, on which the author focuses his attention, they gained a definite place in the Christian art of Bulgaria. The publication aims to analyze the most important features of this branch of art and to assess its importance in Medieval Bulgaria Christian culture. The description of the motifs, scenes and compositions is done. The author writes about their amplification. The motifs consideration and the existence of separate centres of reproduction is another important problem. The researcher supposes that they are more difficult to identify and the conclusions about them may be only combined. The influences on repertoire and the motifs caused with them are examined. The stylistic features are also discussed and the author expresses his opinion that the material is rather exceptionally united in style groups. A comparison is made between the arts repertoire in visual arts and the set of animal allegories in Old Bulgarian literature, which shows that they haven't identical content. At the same time the fact that the most popular motifs (images and allegories) are analogous for two parts of Old Bulgarian culture is emphasised. Attention is also paid to the extremely important question on the sources of symbolism of zoomorphic motifs and scenes. The author motivates the existence of an artistic *symbolic language* composed of them in art. The researcher points out the Holy Scripture, the interpretations of the Holy Fathers of the Church and the Physiologist as the main sources. This interconnection between allegorical language of religious texts and Christian literature on the one hand and Christian art on the other one is pointed out as a major factor leading to the symbolism of animals in religious art of the epoch. On the basis of these conclusions an attempt is made to outline the common feature of zoomorphic imagery in the art of the Medieval Bulgarian lands, as well as its significance and function in the Bulgarian culture during the IXth–XIVth centuries.

Keywords: zoomorphic motifs, zoomorphemic, teratological, depiction and symbolism of animals, Pseudo-Dionysius the Areopagite, *Physiologus*, cultural heritage, Bulgaria.

РЕЗЮМЕ

Статтю присвячено образам тварин і фантастичних істот у середньовічному болгарському мистецтві. Ці зображення широко використовувалися впродовж цілої епохи, вони присутні у творах усіх видів образотворчого мистецтва. Протягом досліджуваного періоду (X–XIV ст.) вони отримали певну роль у християнському мистецтві Болгарії. Метою публікації є аналіз найважливіших особливостей цього мистецького явища, а також оцінка його значення в культурі середньовічної Болгарії. Автором описано репертуар мотивів, сцен та композицій, присутніх в образотворчому мистецтві, при цьому окреслено їхнє поширення, прокоментовано стильові особливості. Досліджено відтворення мотивів, а також наявність або відсутність окремих центрів репродукції. Розглянуто впливи, які із часом зазнавав репертуар, і образи, що їх спричинили. У процесі порівняння мотивів в образотворчому мистецтві та алегорій тварин у староболгарській літературі виявлено, що вони різнилися за змістом, проте найпопулярніші – образи й алегорії – були ідентичними. Увагу зосереджено також на винятково важливому питанні про джерела символіки зооморфних мотивів і сцен, при цьому обґрунтовано існування складеної з них у мистецтві «мови жестів». Основними джерелами виступають тексти Святого Письма, тлумачення святих отців церкви та збірка «Фізіолог». Взаємозв'язок між алегоричною мовою релігійних текстів християнської літератури та образотворчим мистецтвом висунуто як основний фактор, що породжує символіку тварин в релігійному мистецтві епохи. На основі накопиченого матеріалу автор робить спробу надати комплексну характеристику зооморфній образності в болгарському мистецтві IX–XIVст., визначити її роль та функції.

Ключові слова: зооморфні мотиви, зооморфемний, тератологічний, зображення і символіка тварин, Псевдо-Діонісій Ареопагіт, «Фізіолог», культурна спадщина, Болгарія.

УДК 904:726–032.5(477.44–751.3)"63"

АРХІТЕКТУРНО-БУДІВЕЛЬНИЙ СКЛАДНИК БУШАНСЬКОГО СКЕЛЬНОГО КОМПЛЕКСУ: ІСТОРИЧНІ ВІХИ ЗАБУДОВИ (2)*

Ростислав Забашта

У другій частині статті завершується висвітлення питання історії освоєння та забудови скельного об'єкта (природної розпадини і прилеглих до неї рукотворних приміщень, утворених унаслідок виломів у товщі кам'яної породи), який міститься в с. Буша Ямпільського району Вінницької області й відомий у науковій та краєзнавчій літературі під назвами «скельний храм / скельне сховище / скельний (архітектурно-скульптурний) комплекс».

Ключові слова: брила, жолоб, вирубка-полиця, гніздо, забудова, мурування, перекриття, приміщення, конструкція, розпадина.

Во второй части статьи завершается освещение вопроса истории освоения и застройки скального объекта (природной расселины и прилегающих к ней рукотворных помещений, возникших в результате выломов в толще каменной породы), который расположен в с. Буша Ямпольского района Винницкой области и известен в научной и краеведческой литературе под названием «скальный храм / скальное убежище / скальный (архитектурно-скульптурный) комплекс».

Ключевые слова: глыба, паз, вырубка-полка, гнездо, застройка, кладка, перекрытие, помещение, конструкция, расселина.

The second part of the article resumes and consummates the elucidation the issue of history of mastering and developing the rocky object (being a natural cleft with adjacent man-made rock breaches) located in the village of Busha (Yampil District, Vinnytsia Region) and famous, in scientific and, particularly, regional ethnographical literature, under the names of *rocky temple / rocky shelter / rocky (architectural and sculptural) complex*.

Keywords: building, stonework, abode, overhead cover, construction, groove, chopped shelf, recess, complex, wall, relief.

Пам'яті колеги й товариша Олега Кошового

Попередньо зазначалося, що такі хронологічні координати скельного архітектурно-скульптурного комплексу в Буші, як перша половина XVII ст. і початок / 20–30-ті роки XVIII ст., постали в основному з показників аналізу іконографічного ладу рельєфної композиції, а також змісту і графіки вибитого на обрамленій таблиці супровідного напису. Попри найменшу конкретність з усіх нині доступних історичних віх функціонування досліджуваного скельного комплексу та ще й деяку альтернативність, ці координати (властиво, одна з двох можливих) є також своєрідним репером у визначенні часу початку його (комплексу) забудови, насамперед і переважно – у з'ясуванні появи рукотворних заглиблень-кріплень для дерев'яних конструкцій дахового/-их перекриття/-ів центрального приміщення (№ 1). Мовиться, по-перше, про вже згадані в опублікованій частині статті вируби-полиці, які є по суті відносно широкими

гніздами і які згруповані в північно-східному куті названого приміщення, утвореного вертикальними площинами двох суміжних брил: № 2 (з рельєфом) і № 3, по-друге, жолоби нижнього рівня, які представлені на бр.** № 1 і 2 цього-таки приміщення комплексу (іл. 1).

Один із двох означених жолобів пролягає вздовж усього верхнього краю чільного боку згаданої бр. № 2, яка, крім того, що слугує основою для скульптурного зображення, утворює східну стіну пр.*** № 1. Цей жолоб ледь вигнутий і дещо нахилений у напрямку до правого (південного) кінця. Його вищий лівий (північний) кінець піднесений над долівкою (на рівні порогових плит) на 2,36 м, нижчий правий – на 2,10 м. Завдовжки він 3,04 м (по верхньому краю) та 2,99 м (по нижньому), завширшки (міряючи на ділянках з уцілілими краями) – 0,14–0,175 м, завглибшки – 0,16–0,22 м (при цьому глибина поступово збільшується до правого кінця).

* Першу частину статті див.: Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 4 (36). – С. 79–96.

** «Бр.» – скорочення слова «брила».

*** «Пр.» – скорочення слова «приміщення».

ІСТОРИЯ

За очевидною логікою конструювання й параметральними показниками (зокрема наближеною висотністю) відповідником йому є нижній жолоб на протилежній (західній) стіні цього ж приміщення. Останній вируб – майже прямий, але також похилений на південь (з фронтальної позиції – ліворуч). Він пролягає на висоті 2,25–2,27 м (лівий південний край) – 2,56–2,575 м (правий північний кінець) від долівки (на рівні порогових плит), починається на відстані 0,97 м від лівого краю західної стіни. Його довжина (по обрисах на зовнішній поверхні скелі) – 4,64 м, по максимальному заглибленню – 4,3 м. Ширина на різних ділянках – 0,14–0,22 м, глибина на різних ділянках – 0,17–0,35 м. Порівняно з іншими аналогічними заглибленнями комплексу, означена пара жолобів є помітно масивнішою (фактично наймасивнішими будівельними кріпленнями такого типу цілого комплексу). Так, різниця між параметрами цих кріплень західної стінки пр. № 1 подекуди просто разюча. Зокрема, мінімальна ширина й глибина нижнього жолоба сягають 0,14 м x 0,152 м проти 0,032 м x 0,07 м верхнього жолоба. Водночас останній довший від попереднього на 0,685 м (а саме: 5,325 м проти 4,64 м). Крім цього, жолоби нижнього рівня вирізняє ретельність виконання й помітно більша прямизна, порівняно з повздовжнім заглибленням вищого рівня на бр. № 1.

Щодо хронологічного визначення аналізованих кріплень нижнього рівня, то конкретних підтверджень на користь тієї чи іншої абсолютної дати їхньої з'яви наразі немає. Через це в літературі існує доволі розмаїтий спектр інтерпретаційних варіантів, запропонований попередніми дослідниками. Останні оперували різною джерельною базою і по-різному вибудовували логіку своєї аргументації. Так, В. Антонович і К. Мельник, а за ними В. Гульдман і О. Формозов, покладаючись виїмково на перекази місцевих жителів, віднесли всі жолоби («горизонтальні борозди») від дерев'яних дахових конструкцій, як уже зазначалось, до спадку кінця першої – початку другої чверті XIX ст. [1, с. 100; 23, с. 680; 12, с. 51, 52; 32, с. 112–113; 31, с. 108]. Однак пред-

ставлений попереду критичний розбір цієї версії засвідчив її очевидну безпідставність для з'ясування походження «боріз» саме нижнього рівня. В. Даниленко аргументував свою хронологічну атрибуцію жолобів і рельєфу в межах кінця IX – початку X ст. переважно результатами власної дешифровки написів на рельєфі та західній стінці пр. № 1 [30, с. 4; 14, с. 58–59]. Проте вони не підтвердилися новими епіграфічними студіями, насамперед тексту на обрамленій рельєфній таблиці. Хибність інтерпретаційної позиції В. Даниленка однозначно підтвердив і проведений вище аналіз іконографічного ладу скельного рельєфу. Нарешті, І. Винокур і М. Рожко зблизили жолоби Бушанського комплексу з відповідними жолобами-кріпленнями цілого ряду давньоруських наскельних будов давньоруського часу X / XII–XIII ст. Карпатського регіону, апелюючи головно до певної подібності між ними за технікою вирубки і розмірами [5, с. 125; 26, с. 41; 27, с. 219–221]. Справді, такої подібності не можна не зауважити, але вона простежується лише на загальному рівні. Крім цього застереження, є й інші. Порівнювані явища демонструють не тільки певні збіжності, а й не менш виразні відмінності, які лишилися не акцентованими й не поясненими згаданими дослідниками. Одна з таких розбіжностей полягає в тому, що Бушанський комплекс не має вертикальних жолобів, доволі характерних для відповідних об'єктів давньоруського часу. Відсутні, усупереч твердженню М. Рожка, однозначні збіги поміж порівнюваними пам'ятками й у випадку конструкції одвірків. Окрім тієї-таки подібності загальних розмірів, їхні конструкції – цілком інакші. У цьому легко переконатися навіть при побіжному огляді конструкції єдиного своєрідного одвірка комплексу в скельному пр. № 6 та одвірків пройм, скажімо, першої та четвертої (за нумерацією М. Рожка) печер оборонної наскельної будови XII–XIV ст. поблизу с. Бубнище Долинського району Івано-Франківської області, великої печери першого ярусу скельно-печерного монастиря XII–XIII ст. поблизу с. Розгірче Стрийського району Львівської області [29, с. 187, 188, 190, 191; 28, с. 420, рис. 35]. Утім, найпе-

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. АРХІТЕКТУРНО-БУДІВЕЛЬНИЙ СКЛАДНИК...

реконливішим застереженням щодо запропонованого датування аналізованих кріплень комплексу є ідейно-формальний лад рельєфної композиції, адже І. Винокур і М. Рожко визнали хронологічну першість її стосовно жолобів нижнього рівня. Увесь попередній історико-порівняльний аналіз іконографічних і стилістичних характеристик скульптури, шрифтової графіки напису в рамці, урешті, результати спостереження над станом збереження переконливо доводять значно пізнішу – проти IV – початку V ст. і IX–XIII ст. [5, с. 123–127; 7, с. 138; 26, с. 41; 27, с. 219–221] – її появу. А це автоматично ставить під сумнів і запропоноване датування найдавнішого дерев'яного перекриття над розколинами побіля рельєфу із застосуванням жолобів і гнізд.

Співвідношення аналізованого кріплення з рельєфним зображенням є вирішальним для пошукуваного хронологічного визначення, принаймні у відносному сенсі. Жолоб на бр. № 2 вирубано між скульптурною композицією та порівняно вузькою смугою необробленої кам'яної породи (0,215–0,28 м). Однак початково (до появи цього заглиблення) ця смуга була майже вдвічі ширша за існуючу нині. Вона постала як наслідок заглиблення загального тла скульптурної композиції і місцями нависала над нею у вигляді своєрідної нерегулярної брівки-карниза. Жолобом було зрізано всю її нижню частину. Щобільше, при вибиранні жолоба будівельники зачепили саму композицію: верхній край правої половини рельєфу (властиво, його тло) є трохи обтятим. Свого часу О. Формозов указав на те, що жолобом трохи зрізано (в «одному місці») рамку інскрипційної таблиці й ледь зачеплено краї двох гілок дерева [25, с. 108]. На нашу думку, частково втрачений верхній правий кут означеної рамки, а також деякий прогин (пониження рівня) нижнього краю жолоба між верхнім лівим краєм рамки і вершечком крайньої гілки рогів оленя, є наслідком вилучення в цьому місці незначного шару кам'яної породи, що сталося за якийсь час після вирубки жолоба¹. Натомість при верхньому краю лівої половини рельєфної композиції (безпосередньо під жолобом) – над і між кінцями деяких гілок

дерева – ще й нині простежуються невеличкі виступаючі ділянки породи, що є, безсумнівно, залишками нижнього краю горішньої брівки-карниза. Цілком очевидно, що такий стан речей міг виникнути лише за умови пізнішої (стосовно часу появи скульптурного зображення) вирубки на брилі поздовжнього жолоба. Цей принциповий факт констатували й інші дослідники пам'ятки, зокібна В. Антонович, О. Формозов, І. Винокур, М. Рожко [1, с. 100; 31, с. 108; 5, с. 125; 27, с. 221]. А якщо так, то і перекриття з використанням як цього жолоба, так і парного йому нижнього жолоба на протилежній західній стіні пр. № 1, постало, вочевидь, уже по певному часі функціонування досліджуваного скельного об'єкта (щонайменше, центрального приміщення з монументальним зображенням) і віддзеркалює окрему віху його історичного розвитку. Зваживши на те, що сам рельєф датується в межах першої половини XVII / початку чи 20–30-х років XVIII ст., у визначенні часу з'яви аналізованої наразі системи кріплень доводиться значною мірою орієнтуватися саме на ці відтинки історії (точніше один із двох допустимих). Властиво, запропонований хронологічний вимір рельєфу постає в ролі своєрідної віхи для датування означеного кріплення дерев'яного перекриття, а фактично – *terminus(a) post quem* (лат.: терміну / межею, після якого /-ої) з'являються вони. Правда, тут зразу постає питання про часову дистанцію між появою скульптури й жолобів нижнього рівня.

Важкорозрізнявані ступені корозії поверхні рельєфу й внутрішніх (заглиблених) площин поздовжнього жолоба над ним ніби вказують на порівняно незначну хронологічну розбіжність між ними, усупереч протилежній думці І. Винокура [5, с. 125]. Проте сповна покладатися на самі візуальні показники стану збереженості різних виявів людської діяльності як на поверхні бр. № 2, так і на поверхні інших ділянок Бушанського скельного архітектурно-скульптурного об'єкта не доводиться. Натурні обстеження переконують, що корозія пісковикової породи з плином часу нівелює різницю між ними в міру того, як відбувається їхнє загальне старіння. А отже, бажаної конкретної відпо-

ІСТОРИЯ

віді на останнє поставлене запитання віднайти не вдається, принаймні нині.

Зорієнтуватися певним чином в історичному вимірі означених жолобів дозволяють показники співвідношення з іншими системами кріплення, а також історико-порівняльних студій доступних аналогічних кріплень дерев'яних конструкцій скельних будов (насамперед монастирів) Наддністрянщини.

Кріплення у вигляді ряду видовжених гнізд, верхнього вирубу-полиці і верхнього жолоба доходять до самого північного кута західної стіни центрального приміщення, а також продовжуються й у наступних суміжних пр. № 2 і 3. З цього випливає, що край пр. № 1 з тієї-таки північної сторони збігався з краєм означеної стіни. Натомість нижній жолоб (його правий північний кінець) віддалений від північного кута тієї-таки західної стіни на 0,76 м, а парний йому жолоб на східній стіні (яку утворює брила з рельєфом) віддалений від краю бр. № 3 на 0,41–0,445 м – відстань, майже рівну сумі розмірів ширини т. зв. притули² (0,32–0,39 м) та щілини (між скелею та «притулою») при південному боці згаданої брили. Цей факт свідчить про те, що в час побудови й функціонування перекриття з використанням згаданих жолобів «притула» була (мала бути) ще цілою, чи майже цілою, займаючи всю, чи майже всю, площину північного простінка пр. № 1 як за його висотою, так і шириною, а саме приміщення мало, відповідно, дещо меншу площу³. А якщо так, то цілком реально вважати нижні жолоби і перекриття, пов'язані з ними, явищами давнішими за кріплення у вигляді ряду видовжених гнізд, горішнього вирубу-полиці та верхнього жолоба. Позаяк час появи рельєфу визначається нині в межах (максимальних) кінця XVI / першої половини XVII ст. чи 20–30-х років XVIII ст. [15, с. 43–49; 16, с. 29–48; 17, с. 17–24; 18, с. 20–39; 19, с. 66–88; 20, с. 111–137], то появу кріплення у вигляді нижнього ряду жолобів у комплексі логічно приписувати, відповідно, до пізніших хронологічних етапів, а саме: до етапу пізнішого за кінець XVI / першу половину XVII ст. чи етапу пізнішого за 20–30-ті роки XVIII ст. Конкретизувати

таке датування аналізованих кріплень за рахунок залучення додаткових джерельних матеріалів (скажімо, відомостей про особливості архітектурно-будівельної складової низки інших культових скельних об'єктів Середньої Наддністрянщини раннього Нового часу) на сьогодні не вдається. Річ у тім, що історико-порівняльний аналіз жолобів від дерев'яних конструкцій Бушанського комплексу і подібних жолобів (зокрема горизонтальних) від дерев'яних конструкцій, скажімо, печерного монастиря XV–XVII ст. поблизу с. Бутучени (на околиці Старого Орхея, Молдова) [24, с. 106, 109–110, 115], найближчого до Буші печерного монастиря XVII / XVIII (?) ст. на березі Дністра поблизу с. Оксанівка Ямпільського району Вінницької області⁴ чи скельного архітектурно-скульптурного комплексу середини / другої половини XVIII – початку XIX ст. з горельєфом св. Онуфрія в с. Касперівці Заліщицького району Тернопільської області [21, с. 31–32, рис. 2; 13, с. 137–143; ін.], засвідчує, що останні мають інший профіль: у перетині вони прямокутні. З цього постає лише один принциповий висновок: попри територіальну, хронологічну й функціональну близькість, а то й тотожність, порівнювані скельні пам'ятки віддзеркалюють відмінні – навіть на місцевому рівні – культурні практики, зокрема різні будівельні нормативи й навички, а отже, належать до різних історико-культурних і, можливо, конфесійних традицій.

За загальними технічними ознаками (зокрема за трудомісткістю і ретельністю рубки) і почасти параметральними характеристиками із кріпленнями у вигляді нижніх жолобів Бушанського комплексу допустимо синхронізувати масивну лежанку-полицю, вибиту на західній стіні пр. № 1. Щоправда, лежанка, сягаючи своїм правим (північним) краєм до самого кінця (кута) названої стіни, виходить за межі довжини нижніх жолобів (так, нижній жолоб, котрий безпосередньо нависає над лежанкою, закінчується за 0,84 м до кінця лежанки). Ця обставина явно суперечить запропонованій думці. Однак годі не помітити, що впродовж саме останніх 0,87–0,9 м до означеного краю стіни верхній рівень заглиблення лежанки-

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. АРХИТЕКТУРНО-БУДІВЕЛЬНИЙ СКЛАДНИК...

полиці помітно понижений. Це дає підставу припустити, що вона (лежанка) виконувалася давніми каменотесами в два етапи і спершу була коротшою щонайменше на 0,87–0,9 м, а отже, цілком покривалася дахом, від конструкції якого лишилися жолоби нижнього рівня.

Стосовно вирубів у північно-східному куті пр. № 1, то нині їх зафіксовано три, принаймні саме така кількість уціліла донині й була свого часу задокументована на планах і світлинах. Один із них займає лівий, північний (точніше північно-західний), кут верхньої площини брили з рельєфом (№ 2) на висоті близько 2,63 м від долівки (на рівні порогових плит). Він має вигляд нерегулярного шестикутника (0,18–0,32–0,19–0,35 / 0,40–0,37–0,62 м), максимальна ширина якого сягає 0,46 м, а заглиблення (на різних ділянках) – від 0,117 м до 0,129 м. Вторує йому подібне, але значно більше за площею трикутасте заглиблення (зі сторонами ~ 1,17 x 0,95 x ~ 0,84 м) на верхній площині найближчого правого (східного) відрозу суміжної брили (№ 3). Обидва ці вируби, що поєднують у собі прикмети полиці й гнізда, збіжні за висотністю, а відстань між ними не перевищує 0,34 м. Якщо ж врахувати ширину «притули» (0,34–0,39 м), то початково ці заглиблення-кріплення утворювали, вочевидь, єдину площину. Не викликає сумніву, що вони походять від однієї дерев'яної надбудови. Щодо третього вирубу, то він міститься при лівому (західному) краю тієї-таки бр. № 3 (на майже прямому куті двох суміжних вертикальних площин-стінок брили – південної та західної) на відстані 1,07–1,30 м від початку правого (східного) вирубу (полиці-гнізда). Довжини трьох його боків сягають ~ 0,2–0,37–0,15 м, максимальна глибина по вертикалі (від верхньої площини брили) – 0,35 м, по горизонталі – 0,57–0,585 м. Від долівки (на рівні порогових плит) він починається на висоті 2,7–2,72 м. Як за площею, напівкруглою конфігурацією, так і за висотним рівнем (розбіжність показників становить 0,07–0,1 м) цей вируб різниться від двох попередніх. Така обставина закономірно ставить під питання синхронність між ними і спонукає розглядати варіант сув'язі

останнього заглиблення з іншою будівельною конструкцією пізнішого часу. Заразом факт наявності в минулому при південній вертикальній площині бр. № 3 «притули» шириною 0,34–0,39 м уможливорює припустити існування, початково на лівому (західному) куті бр. № 3 (на місці вцілілого донині невеликого гнізда), кріплення, що за своїми параметрами відповідало двом описаним попередню заглибленням (полицям-гніздам).

Просторова наближеність описаних вирубів і відзначені параметральні збіжності між ними (в одному випадку – гіпотетичні) недвозначно вказують на їхню конструктивну сув'язь, що в свою чергу, дозволяє уважати їх синхронними кріпленнями від якоїсь однієї дерев'яної надбудови. Найвірогідніше це була покрівля відносно невеликого розміру, що захищала від опадів чільний бік брили з рельєфом (насамперед саму скульптурну композицію), а також увесь простінок сусідньої бр. № 3, на поверхні якої в минулому могли /-а також міститися якісь наскельні (різьблені?) зображення культового характеру чи ніша для встановлення відповідних переносних образів / символів (ікони чи статуї Христа / Богородиці / одного зі святих, а чи хреста / «Розп'яття»). Конструкція такого перекриття, яка монтувалася на верхніх площинах бр. № 2 й частини бр. № 3, мусила неодмінно мати ще одну опору на верхній площині бр. № 2 (з рельєфом), а саме на південному її куті. Нині на цьому місці не фіксується жодних чітких меж рукотворного заглиблення чи слідів від підтесування поверхні. Хіба що з північної сторони, ближче до центру брили, ніби видніються залишки (?) якоїсь підрубки, що краще проглядається з чільного боку брили. Однак на цій ділянці поверхні брили простежується помітне пониження рівня скельної площини. Чи є це наслідком природної корозії матеріалу (розшарування й вилущення частини породи), чи цілеспрямованої діяльності людини, на сьогодні важко вже ствердити напевно. Якщо в минулому якусь обробку (заглиблення і / чи вирівнювання) цього місця брили будівничі й провадили, то вона, слід гадати, була порівняно незначною і прикмети її швидко зникли внаслідок природ-

ІСТОРИЯ

ної корозії (вилущення) поверхні кам'яної породи. Так чи інакше, а вказана ділянка брили (~ 0,45 x 0,65 м) цілком придатна для встановлення (опертя) на ній певного елемента дерев'яної конструкції. Вона є досить пласкою і за висотним рівнем не набагато нижча від полиці-гнізда над верхнім лівим кутом (на плані – на північно-західному куті) брили (різниця між висотою полиці-гнізда на лівому куті – 2,63 м, і верхньою площиною правого кута – 2,50–2,48 м, становить, відповідно, 0,13–0,15 м).

Описані вируби від локального перекриття північно-східного кута пр. № 1 містяться на певній відстані від рельєфного зображення, хоча подекуди зовсім близько. Між ними немає прямого формального зв'язку, на відміну від випадку з нижніми жолобами. За такої обставини важко визначитися з конкретним часовим співвідношенням між проаналізованою щойно системою кріплення локального перекриття та скульптурою як певним хронологічним репером. Назване перекриття могло постати і пізніше, і раніше за рельєф (хоча останнє й менш імовірно, з огляду на відсутність у такому разі видимої мотивації для проведення будівельних заходів). Урешті, воно могло зводитися й одночасно (чи майже одночасно) з різьбленням тримірною зображення, будучи частиною єдиного архітектурно-скульптурного проекту-задуму. До речі, за зближення часу появи скульптури та локального перекриття свідчить сам природний об'ємно-просторовий характер північно-східної частини центрального приміщення – зручний як для облаштування культового місця із зображенням, так і зведення дашка. Вочевидь, якщо надбудова була не набагато ранішою / пізнішою за рельєфну композицію (що видається доволі ймовірним), а тим паче синхронною (чи майже синхронною), то її датування реально зблизити чи навіть ототожнити з датуванням останньої пам'ятки. У цьому разі доречно говорити про першу половину XVII ст. / початок чи 20–30-ті роки XVIII ст. як можливий час (точніше – хронологічні межі) проведення перших будівельних робіт у досліджуваній скельній розпадині. Принаймні принципових заперечень такому припущенню ми не бачимо. Щобільше, воно (припу-

щення) узгоджується з версією поступового розширення площі Бушанського комплексу, яка висновується з результатів аналізу двох попередніх координат його історичного минулого; властиво з версією розвитку названого об'єкта від менших, локальніших, до дедалі більших, просторовіших, об'ємів (зокрема, поступового освоєння центрального приміщення) та, відповідно, від менших до більших і трудомісткіших будівельних конструкцій. Зважаючи на перелічені підстави, датування локального накриття північно-східного закуту центрального приміщення слід прив'язати до датування рельєфу, а отже, віднести або до кінця XVI / першої половини XVII ст., або до 20–30-х років XVIII ст. Для кінцевого з'ясування проблеми хронологічної атрибуції аналізованого набору кріплень при краях верхніх площин бр. № 2 (з рельєфом) і 3 необхідні аргументи у вигляді додаткових фактографічних показників, яких наразі бракує.

Наведені свідчення натурної фактографії й документальних матеріалів, а також висновки логічних розмислів дозволяють вести мову щонайменше про чотири різночасові й відмінні за результатами етапи процесу освоєння, опорядження й забудови міжскельних площ Бушанського комплексу. Деякі із цих етапів, через брак конкретного фактажу, не надаються, на жаль, для точного хронологічного визначення, принаймні нині. Щодо них доводиться вдовольнитися показниками лише відносної хронології. Остання не має, звісно, переваг абсолютних часових вимірів, але попри це вона також виявляє послідовність забудови, а отже, накреслює загальну лінію історичного поступу освоєння досліджуваного міжскельного простору й функціонування досліджуваного об'єкта.

На **першому етапі** цілеспрямоване освоєння, опорядження та забудова скельної розпадини лише розпочалися, і розпочалися, безсумнівно, з найбільшого міжскельного проміжку поміж вертикальними (чи майже вертикальними) площинами бр. № 1, 2, 3 з південної, північної та частини східної сторін. До такого висновку підводять кілька очевидних обставин і ви-

слідів. По-перше, цей простір (означений як пр. № 1), котрий утворився внаслідок природного відколу й відшарування від основного масиву плоскогір'я і зсуву названих брил, початково був чи не єдиним доступним, адже значно менші площі пр. № 2 і 3 (котрі утворилися в результаті аналогічних природних процесів), найвірогідніше, повністю (знизу догори) заповнював наливний ґрунт⁵, а площі пр. № 4, 5 і 6, що постали як наслідок цілеспрямованої вибірки кам'яної породи, ще, імовірно, не існували. По-друге, це місце скельної розпадини від початку було найлегшим для освоєння та опорядження і чи не найпридатнішим (про що вже мовилося) для зведення будівельних конструкцій. На відміну від площі пр. № 4, 5 і 6, воно не потребувало будь-яких зусиль для звільнення від кам'яної породи і відносно менше зусиль для звільнення від наливного ґрунту, на відміну від пр. № 2 і 3. Заразом воно обіймало достатньо велику площу, наближену за конфігурацією (трапецієподібною) до звичного чотирикутного приміщення. Крім того, означене місце розпадини має природний перепад висот протилежних скельних мас, що значно спрощувало побудову похилого перекриття-даху, і початково, слід гадати, замикалося фактично з трьох сторін (з двох – скельними об'ємами, з однієї – наливним ґрунтом), oprіч південної сторони. Інших ділянок з набором перелічених характеристик у межах аналізованого комплексу немає. По-третє, саме в окресленому проміжку міститься змістова домінанта об'єкта – сакральне рельєфне зображення та, імовірно, вівтарна частина (донині – майже знищена). При цьому скульптурна складова комплексу могла належати й не до початкових його реалій. Однак саме її присутність є зримою підставою, що пояснює значною мірою сам сенс будівельного конструювання в означеному місці. Показово, що майже всі дослідники Бушанського комплексу, зокрема і поміж прихильниками язичницької теорії, так чи інакше пов'язували побудову перекриття над скельними розколинами з появою того ж таки наскельного зображення. Відмінними є лише визначення хронологічного

співвідношення між скульптурою та надбудовою. Одні автори, скажімо В. Даниленко, синхронізували ці події [30, с. 4; 14, с. 58], інші, наприклад В. Антонович і І. Винокур, припускали пізнішу появу надбудови [1, с. 100; 5, с. 125].

Щодо характеру початкової забудови, то вона, за нашим припущенням, обмежувалася лише північно-східним закутком центрального приміщення (№ 1). Це була порівняно невелика (локальна) дахова чотирихвила конструкція, що накривала собою західний край бр. № 2 (з рельєфом) і південно-західний край бр. № 3, який утворював північний простінок пр. № 1 (іл. 2). (Найближча аналогія – дерев'яне накриття брили з горельєфом XVIII – початку XIX ст. в с. Касперівці Тернопільської обл. [21, с. 31–32, рис. 2] (іл. 3); до порівняння надається і односхиле накриття над рельєфною чи фресковою композицією на зовнішньому боці південної стіни нави костелу монастиря в Кірхсценбасі, Баварія [33, р. 109, (іл.) 14]⁶). Зведення покрівлі могло як синхронізуватися з часом появи наскельного рельєфу, так і передувати йому або постати вже після його виконання. За будь-якого варіанта, орієнтиром хронологічної атрибуції є датування скульптурної композиції, що нині визначається в межах двох імовірних альтернатив: або кінця XVI – першої половини XVII ст., або 20–30-х років XVIII ст.

Другий етап, як і перший, наразі не підлягає визначенню в абсолютних датах. Проте, зважаючи на показники відносного датування й реалій загальної політичної та культурної ситуації в регіоні періоду пізнього Середньовіччя – раннього Нового часу, хронологічний вимір означеного етапу найімовірніше окреслити в межах тих-таки 20–30-х, а чи наступних найближчих років XVIII ст. На цьому етапі забудови комплексу головні будівельні роботи провадилися, слід гадати, також у центральному міжскельному просторі. Проте, на відміну від початкового етапу, цей простір перекривається повністю за допомогою кріплень у вигляді жолобів нижнього рівня. Так з'явилося перше і допоки єдине напівскельне приміщення. Воно певним чином було опоряджене, зокрема, у його західній стінці вирубали

ІСТОРИЯ

масивну лежанку-полицю. Найвірогідніше, приміщення огородили ще й стінами з північної та південної (чільної) сторін, ізолюючись повністю чи частково від довкілля. До цієї думки схиляє масивність жолобів, а отже, довготривалий характер перекриття, хоча безпосередніх доказів такого стану речей, а саме залишків чи бодай слідів від стін, не було зафіксовано під час археологічних досліджень 1961, 1985, 1987 р. Здогадним лишається й технічний характер цих вертикальних будівельних конструкцій. Вони могли бути складені з доступного ламаного плитцюватого каменю або виконані з деревини (колод / брусів, дощок, пруття) та інших додаткових підручних матеріалів (напр., глини). Цілком очевидно, що це приміщення мало мати двері й одне, максимум два невеликі вікна. (За аналог тут слугує печерний комплекс XVI–XVIII ст. на схилі гори Звенигород побіля с. Крутилів Тернопільської обл. [25, с. 189–191, іл. 2]) (іл. 4).

Третій етап припав на період орієнтовно між 30–40-ми і 60–70-ми роками XVIII ст. Упродовж цього часу площу комплексу було розширено майже вдвічі, замінено систему кріплень і здійснено капітальну перебудову перекриття. Окрім центрального приміщення, з'являються пр. № 2 і 3 (властиво, його південна частина), а також пр. № 4, 5 і 6, прикметною особливістю яких є значна міра рукотворності. Правда, немає повної ясності щодо послідовності і синхронності освоєння нових площ. Пр. № 5 і 6 могли з'явитися та опоряджуватися і за одним планом-задумом (одночасно / майже одночасно чи поступово) або без будь-якого початкового плану, стихійно, у різний час. Не викликає сумнівів тільки послідовність вибірки кам'яної породи і / чи ґрунту: спершу постало пр. № 5 і, вірогідно, № 4, і лише згодом – пр. № 6. У певний момент усі доступні на той час приміщення (№ 1, 4, 5 і 6) були перекриті дахом на майже одному висотному рівні. При цьому для більшості приміщень була застосована, імовірно, нова форма кріплень перекриття у вигляді вирубів-полиць при верхніх краях скельних стін. Щодо рукотворних стін, то вони, безсумнівно, замикали пр. № 1 з півдня, від передвхідного майданчика і, можли-

во, з півночі (іл. 5: а). Реально припускати зведення чільної стіни і перед внутрішнім об'ємом пр. № 4 і 5 (іл. 5: б). У такому випадку пр. № 1 і 4, 5 мали мати окремі дверні пройми й освітлюватися (бодай частково) через порівняно невеликі вікна. (За аналог тут може правити той-таки Крутилівський печерний комплекс [25, с. 189–191, іл. 2]) (іл. 4). Утім, можливий варіант, коли останні три приміщення не відгороджувалися стіною (мурованою чи дерев'яною), тобто могли лишатися й напіввідкритими.

Четвертий етап пов'язаний з діяльністю місцевого шляхтича Ромуальда Овсяного в кінці першої – на початку другої чверті XIX ст. Водночас цей період історії досліджуваного об'єкта з вірогідністю можна поділити на два підперіоди, хоча різниця в часі між ними сягає лише кілька років.

Початковий з них охоплював 1824-й – першу половину, приблизно, 1827 року. У цей час досліджуваний об'єкт був, безсумнівно, розчищений від рослинності і вивільнений, бодай частково, від намівного ґрунту. При цьому головну увагу було зосереджено на облаштуванні центрального приміщення (№ 1) з рельєфом. Його перекрили повністю. За основні кріплення конструкції будівничі використали ряд парних гнізд на західній стінці та пару аналогічних гнізд на протилежній східній стіні міжскельного простору, а ще, можливо, один з давніх жолобів західної стіни.

Наступний підперіод безпосередньо пов'язаний з попереднім. Розпочався він приблизно в середині 1827 року й завершився зі смертю власника – 1831 року. Тоді об'єкт перебудували: був освоєний і опоряджений увесь досліджений міжскельний простір, у межах якого функціонували всі археологічно досліджені приміщення (№ 1–6). Щобільше, з достатньою ймовірністю можна припускати розчищення і облаштування північної частини вузького пр. № 3 й майже перпендикулярного до його повздовжньої вісі проходу між бр. № 3 і 4 зі східної сторони (з боку надзаплавної тераси р. Бушанки), що міг використовуватися як другий, потайний хід. Усі приміщення перекрили на одному (чи майже на одному) рівні, використовуючи систе-

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. АРХІТЕКТУРНО-БУДІВЕЛЬНИЙ СКЛАДНИК...

му давніх кріплень у вигляді або жолобів верхнього рівня, або вирубів-полиць при верхніх краях скельних стін. З півдня і з південного заходу їх замкнули мурованими стінами, моноліт яких порушували тільки пройми дверей (по одній такій проїмі на кожній стіні) і порівняно невеликих вікон (а ще, можливо, бійниць). У нижній частині східної стіни пр. № 2 і 3 кам'яною кладкою було закладено великий вилом породи. У центральному приміщенні будівничі понизили рівень долівки (майже на 0,5 м), що засвідчують порогові плити біля проходу в південній мурованій стіні. У результаті цього значно вивищився рівень пролягання лежанки-полиці – найбільшого вирубу на західній стіні означеного приміщення. Воднораз її продовжили до північного краю стіни. Біля суміжного південного простінка пр. № 2 з'явилася (під час розширення площі останнього) лавиця-сидіння, під яку пристосували нижню частину неширокої «притули».

На завершення спинимося на питанні дворівневого характеру забудови Бушанського скельного комплексу й уточнимо свою позицію щодо язичницької версії його походження.

У звітах археологічних розкопок 1985 і 1987 років та пізніших публікаціях І. Винокура, окремі з яких написано разом з автором цієї роботи, стверджується думка про існування в «північній периферії скельного комплексу» на верхньому рівні скель мурованої чотирикутної будови XVI–XVII ст., найвірогідніше, культової (каплиці?), як частини єдиного зі скельними приміщеннями архітектурного комплексу невеликого монастиря [9, арк. 26–29, рис. 27–29; 6, с. 317; 10, с. 21–22; 11, арк. 1; 4, с. 127; 5, с. 129–130, 131, 133, рис. 10; 8, с. 275; 7, с. 138]. При цьому І. Винокур покликається на кілька відкритих фрагментів кам'яної забутовки фундаментів на вапняковому розчині (згідно з іншими формулюваннями – залишків / нижньої частини фундаментів), що простяглися двома паралельними смугами (на відстані 5,2 м одна від одної) по лінії Захід-Схід майже перпендикулярно до повздовжньої осі пр. № 2 і 3 (за позначен-

ням 1985 р. – коридору № 1), а також на уламки кераміки, зокрема кахлів, і виробів із гутного скла (шибок, посуду), виявлені на верхній площині скельного виступу-клинку № 3, північніше пр. № 2 («над західною стіною скельної розщелини») [9, арк. 27–28, рис. 27–29; 6, с. 317; 10, с. 22; 4, с. 127; 5, с. 130, рис. 10; 7, с. 138]. Звісно, безпосереднє сусідство залишків зазначеної будови зі скельним комплексом (з рельєфом), культовий сенс якого не викликає сумнівів (до XIX ст.), дає певну підставу для такої гіпотетичної атрибуції⁷, як і орієнтація забутовки фундаментів за лінією Захід-Схід. Утім, самих «просторових» показників недостатньо, вочевидь, для остаточного висновку. З не меншою підставовістю ці залишки можна ототожнити з якоюсь спорудою /-ами оборонного характеру, адже вони містяться при самому краю плоскогір'я, по якому в кінці XVI – першій половині XVII ст. могла пролягати лінія оборони (перша лінія?) м. Буші [4, с. 42, 101–107]. Це тим вірогідніше, що серед археологічних знахідок на цій ділянці розкопів не виявлено жодного артефакту обрядового характеру, чи бодай предмета (напр., фрагмента архітектурного декору), що певним чином натякав би на культове призначення споруди. Натомість усі знахідки є уламками виїмково побутових речей, що радше свідчить на користь світського характеру будови, аніж на культовий (церковний). Без з'ясування лишається точна планова структура і розміри цих мурованих конструкцій. Урешті, означені будівельні залишки – не єдині на верхній площині скель комплексу. Фрагменти аналогічної забутовки були виявлені під час археологічного сезону 1987 року й у північно-західній ділянці комплексу безпосередньо над пр. № 6 (у звіті 1987 р. – коридором № 2). Остання забутовка частково перекривала назване приміщення, простежене на глибину 1–1,2 м [11, арк. 1]. З цього постає, що від заходу над досліджуваними розпадинами мисового плоскогір'я на відтинку близько десяти метрів підносилося не одне, а щонайменше три наземних мурування у вигляді стін. Це в свою чергу дає підставу висловити думку про існування в минулому або однієї достатньо великої бу-

ІСТОРИЯ

дови (що ніяк не вписується в розміри «невеликої каплиці» [5, с. 129; 7, с. 138]), або про дві менші споруди. Однак цілковитої впевненості в цьому немає. Тут доводиться визнати: сліди кам'яних конструкцій не були досліджені в повному обсязі, особливо їхня західна частина⁸. Тож робити будь-які однозначні висновки, зокрема стверджувати існування двоярусної об'ємно-просторової композиції Бушанського скельного культурного комплексу з рельєфом [5, с. 130, 131] у період першої половини XVII / 20–30-х років XVIII ст., спираючись тільки на доволі скупі результати проведених розкопок, нині досить проблематично. Для з'ясування цих питань слід було, щонайменше, продовжити польові дослідження на верхньому рівні скель над і поблизу розпадини і виломів.

Щодо історико-культурного походження досліджуваного об'єкта, то представлені результати археологічних розкопок приміщень, іконографічно-стилістичного розбору скульптурного зображення, палеографічного аналізу обрамленого напису на ньому, а також написів на західних стінах пр. № 1 і 6, результати вивчення слідів від забудови (заглиблень-кріплень від дерев'яних конструкцій, залишків мурованих конструкцій) не дозволяють підтримати поширену думку про облаштування в ранньому і / чи розвинутому Середньовіччі якимось автохтонним чи прийшлим людом скельної розпадини та виломів під язичницьке святилище і / чи критий храм з рельєфом. Натомість вони вказують на те, що скульптурна й архітектурно-будівельна складові скельного комплексу є набуток місцевої культури християнського світу (властиво теренів Середньої Наддністрянщини) відносно пізнього історичного періоду – другої половини раннього Нового часу.

Воднораз, беручи до уваги, з одного боку, природну специфіку об'ємно-просторового характеру аналізованої розпадини плоскогір'я Подільської височини, а з другого, – факт неодноразового й довготривалого заселення території Буші задовго до офіційного запровадження християнської віри на землях Середньої Наддністрянщини (про що незаперечно свідчить речовий матеріал багатьох археологічних культур,

зокрема трипільської, скіфського часу, черняхівської, ранньослов'янської VIII ст., Русі XI–XIII ст. з потужного культурного шару на території села [11, арк. 9–13; 4, с. 99–101; 22, с. 27–44]), можна з достатньою імовірністю припускати освоєння (і неодноразово) означеної скельної розпадини людьми перед появою тут архітектурно-скульптурного комплексу. Інакше кажучи – припускати існування своєрідної передісторії досліджуваного об'єкта. Проте таке міркування не виходить за рамки робочої гіпотези, адже достатніх і переконливих доказів на його підтвердження немає. Усі матеріальні залишки (уламки кераміки) пізньоримського й середньовічного передхристиянського періодів, які були виявлені на поземі розпадини під час археологічних розкопок 1961, 1985 і 1987 років, є буквально одиничними й розрізненими знахідками. Зважаючи на те, що впродовж XVIII ст. і в середині першої половини XIX ст. а, можливо, й у першій половині XVII ст., у міжскельному просторі неодноразово провадилися будівельні роботи, серед них і земляні (розпадина звільнялася від зайвого ґрунту, а воднораз ґрунтом, що брався тут-таки з верхнього ярусу плоскогір'я, вкривали дерев'яні перекриття скельних приміщень), згадані нечисленні артефакти давніх часів заледве чи можна вважати навіть залишками культурних шарів, утворених у минулому саме на цій локальній ділянці. Натомість, беручи до уваги присутність численних матеріальних залишків у верхніх шарах ґрунту, що вкриває верхні тераси плоскогір'я безпосередньо над розпадиною, цілком реально припустити, що вони (відповідні уламки кераміки) потрапили в межі комплексу випадково – під час якогось чергового пристосування розпадини (і виломів?) під людський осідок або під час чергового запусіння цього міжскельного простору разом із зсувним / наливним ґрунтом. Правда, І. Винокур беззастережно констатував, що «безпосередньо над скельними приміщеннями з рельєфом немає решток поселень черняхівської культури, культури ранньосередньовічних слов'ян і Київської Русі» [5, с. 127], покладаючись, певно, на власні зовнішні обстеження найближчої території, а також

на результати розкопок на верхньому ярусі скель безпосередньо над пр. № 3 і 6. Однак реалії польових досліджень комплексу 1985 і 1987 років не дозволяють беззастережно пристати до думки старшого колеги. Річ у тім, що достатньо великих за площею розкопів довкола комплексу впродовж зазначених польових сезонів не закладалось, а здійснені археологічні розкриття є, поперше, порівняно локальними, по-друге, надто наближеними до розпадин. Шари землі тут, з огляду на виявлені залишки мурованих конструкцій, неодноразово перемішувалися, а то й повністю чи частково замінялися новими. Воднораз нам під час неодноразових обстежень верхньої тераси плоскогір'я (властиво селянських городів), що сусідусь з досліджуваним комплексом, траплявся підйомний керамічний матеріал, подібний до уламків черняхівського посуду. Так чи дещо інакше, але дрібні й нечисленні уламки кераміки дохристиянських часів, котрі виявлені на поземі скельних приміщень і якими оперують деякі прихильники язичницької теорії (зокрібно В. Даниленко та І. Винокур), заледве чи мають безпосередній стосунок до рельєфу, тим паче до виявлених виразних слідів забудови комплексу.

Примітки

¹ Безумовно, рубання жолоба спричинило описаний наслідок. Проте натурне обстеження свідчить, що поперевах жолоб лише пролягав упритул до втраченого нині правого краю рамки [15, с. 43, 45].

² «Притулою» в Буші, як і в багатьох інших місцевостях Поділля, називається частина кам'яної породи, відшарована від основного скельного об'єму-ядра по вертикалі чи наближеній до вертикалі площині. Згадана «притула» при південному боці бр. № 3 центрального приміщення комплексу нині майже втрачена, від неї вцілів невеликий залишок.

³ Зважаючи на відносно незначну товщину цієї «притули», а отже, і цілком очевидну вразливість її до руйнівних дій природних сил, реально припускати, що вона (принаймні її верхні шари) достатньо швидко зазнала корозії. Воднораз очевидним є і антропогенний чинник її нищення. У 1824 році більша частина «притули» була цілеспрямовано збита для звільнення площі означеного простінка бр. № 3 для різьблення напису: **Рамець: 1524: R: d: 3: Junij.**, і символічних знаків: Святої Трійці (у вигляді рівностороннього трикутника із Всевидячим Оком у центрі), латинського хреста та трьох літер **IHS**, котрі є, найвірогідніше, ініціальною аббревіатурою

(акронімом) відомого латиномовного вислову: *Iesus Hominum Salvator* (Ісус – людства рятівник), або, що менш вірогідно, – т. зв. уламковою аббревіатурою, що відтворює три перші букви транслітерованого на латинь грецького імені «Ісус»: $\text{I}\text{H}\Sigma\text{OY}\Sigma / \text{I}\eta\varsigma\text{o}\upsilon\varsigma \rightarrow \text{IHSOUS} / \text{Ihsous}$.

⁴ Згідно з натурними спостереженнями автора статті.

⁵ Такий стан речей було зафіксовано перед археологічними розкопками комплексу в 1961 та 1985 роках (відповідно – В. Даниленком і автором статті разом із І. Винокуром).

⁶ Зображення костелу Кірхсітенбахського монастиря із зовнішньою каплицею-накриттям над рельєфним / фресковим зображенням демонструє так званий Пфінзінгський атлас 1594 року [33, р. 109, (ил.) 14].

⁷ Красзнавець В. Березяк пішов ще далі. «Каплиця» в нього перетворилася вже на «церкву святої Барбари / Басі / Буші», а її виникнення над скельною розпадиною він беззастережно пов'язав з існуючим рельєфом і його «легендою» [2, с. 68; 3, с. 118].

⁸ Часом сам І. Винокур говорив не про одну будівлю, а про «споруди» [4, с. 127]. Така двозначність інтерпретації будівельних залишків верхнього ярусу вкотре засвідчує їхню недостатню вивченість.

Джерела та література

1. Антонович В. Б. О скальных пещерах на берегу Днестра в Подольской губернии / В. Б. Антонович // Труды VI археологического съезда в Одессе (1884 г.). – Одесса, 1886. – Т. I. – С. 86–100.
2. Березяк В. В. Бушанський рельєф / Віктор Березяк // Народна творчість і етнографія. – 1993. – № 3 (241). – С. 63–69.
3. Березяк В. В. Бушанський скельний рельєф / В. В. Березяк // Археологія. – 1994. – № 3. – С. 113–121.
4. Буша. Історико-краєзнавчі нариси / автори І. С. Винокур, О. М. Альошкін, Р. В. Забашта, М. Б. Петров, В. М. Петровський, О. М. Пірняк, В. С. Степанков. – Хмельницький: Редакційно-видавничий відділ, 1991. – 152, [34] с.: іл.
5. Винокур І. С. Дослідження Бушанського скельного комплексу / І. С. Винокур // Археологія. – 1994. – № 3. – С. 122–135.
6. Винокур І. С. Исследование на месте Бушанского рельефа / И. С. Винокур // Археологические открытия 1985 года. – Москва, 1987. – С. 317.
7. Винокур І. С. Черняхівська культура: витоки і доля / І. С. Винокур. – Кам'янець-Подільський: Абетка; Оіом, 2000. – 376 с.: іл.
8. Винокур І. С., Забашта Р. В. Бушанський скельний храм // Мистецтво України: енциклопедія. – Київ, 1995. – Т. 1 (А–В). – С. 275.
9. Винокур І. С., Забашта Р. В. Отчет о раскопках 1985 года на месте скального рельефа в с. Буша Ямпольского района Винницкой области, г. Каменец-Подольский, 1986 г. – Науковий архів Інституту археології Національної академії наук

ІСТОРИЯ

України, фонд експедицій, 1985 / 41, од. зб. 21722, [1], 43, [61] арк. : іл.

10. *Винокур І., Забашта Р.* Розкопки в Буші / І. Винокур, Р. Забашта // Пам'ятки України. – 1986. – № 4. – С. 21–22.

11. *Винокур І. С., Забашта Р. В., Петров Н. В.* Отчет об археологических исследованиях в с. Буша Ямпольского района Винницкой области. (За 1987 год), г. Каменец-Подольский. 1988 г. – Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України, фонд експедицій, 1987 / 171, од. зб. 22704, 25, [14] арк. : іл.

12. *Гульдман В. К.* Памятники старины в Подолии. (Материалы для составления археологической карты Подольской губернии)... / В. К. Гульдман. – Каменец-Подольский : Тип-я Подольского губернского правления, 1901. – VIII, 402, LVII, 3 с.

13. *Забашта Р.* З історії наскельного різьблення в Україні (Касперівський горельєф святого Онуфрія Великого) / Ростислав Забашта // Матеріали до українського мистецтвознавства. – 2002. – Вип. 1. – С. 137–143.

14. *Забашта Р. В.* Рельєф з Буші – видатна пам'ятка давньослов'янської культури / Р. В. Забашта // Народна творчість і етнографія. – 1983. – № 6 (184), листопад-грудень. – С. 57–60.

15. *Забашта Р.* Скульптура й архітектура Бушанського скельного комплексу (питання історичної сув'язі) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2003. – Чис. 1. – С. 43–61.

16. *Забашта Р.* До питання атрибуції Бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (3) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2005. – Чис. 1 (9). – С. 29–48.

17. *Забашта Р.* До питання атрибуції Бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (4) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1 (25). – С. 17–30.

18. *Забашта Р.* До питання атрибуції Бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (5) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 2 (34). – С. 20–39.

19. *Забашта Р.* Бушанський рельєф: формально-стилістичний аспект атрибуції / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2012. – Чис. 2 (38). – С. 66–89.

20. *Забашта Р.* Джерела композиційно-іконографічного ладу Бушанського рельєфу / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2012. – Чис. 4 (40). – С. 111–137.

21. *Забашта Р., Діба Ю.* Наскельна каплиця з горельєфом св. Онуфрія (с. Касперівці, Заліщицький р-н, Тернопільська обл.) / Ростислав Забашта, Юрій Діба // Наукова конференція: Скелі й печери в історії та культурі стародавнього населення України (Львів, 2–3 лют. 1995 р.). Збірник тез повідомлень та доповідей. – Львів, 1995. – С. 30–32.

22. *Косаківський В. А., Рудь В. С.* Археологічні дослідження 2007–2009 років / В. А. Косаківський, В. С. Рудь // Буша: природа, археологія, історія, етнографія та фольклор сіл Бушанської сільради. – Вінниця, 2009. – С. 27–44.

23. *Мельник К.* Путевые очерки Подолии (окончание). Гл. X / К. М. // Киевская старина. – 1885. – Т. XII. – С. 651–683.

24. Памятники архитектуры Молдавии (XIV – начала XX века) / автор текста и составитель Я. Н. Тарас. – Кишинев : Тимпул, 1986. – 248 с. : ил.

25. *Рідуш Б. Т.* До питання про культові печери слов'ян у Подністров'ї / Б. Т. Рідуш // Археологічні студії. – Київ ; Чернівці, 2000. – Вип. 1. – С. 184–193.

26. *Рожко М.* Архітектура наскельних споруд України // Галицько-Волинська держава (матеріали і дослідження). – Львів, 1999. – С. 35–43.

27. *Рожко М.* Архітектура наскельних споруд та проблема наукової реконструкції дерев'яної забудови княжого періоду // Народознавчі зошити. – 2000. – Зош. 2 (32). – С. 213–221.

28. *Рожко М. Ф.* Міста, дерев'яне будівництво, наскельні та оборонні споруди Карпат IX–XIV ст. / М. Ф. Рожко // Етногенез та етнічна історія населення українських Карпат : у 4 т. – Львів, 1999. – Т. 1 : Археологія та антропологія. – С. 361–460.

29. *Рожко М. Ф.* Тустань – давньоруська наскельна фортеця / М. Ф. Рожко. – Київ : Наук. думка, 1996. – 240 с. : іл.

30. *Строєва А.* Знахідка в Буші / А. Строєва // Радянська Україна. – 1966. – № 193 (13671). – 20 серп. – С. 4.

31. *Формозов А. А.* О наскальном рельефе близ с. Буша в Поднестровье / А. А. Формозов // Советская археология. – Москва, 1968. – № 2. – С. 103–110.

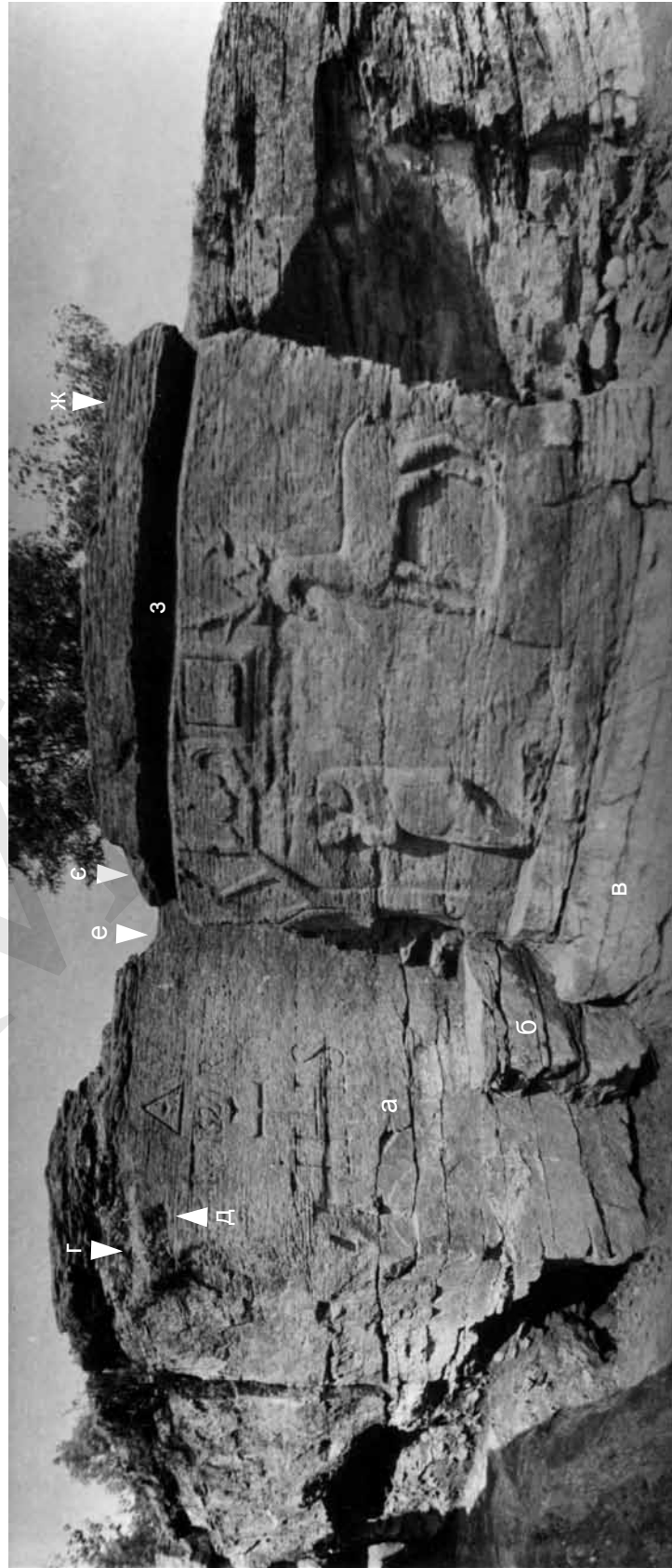
32. *Формозов О. О.* Про наскельний барельєф поблизу с. Буша в Подністров'ї / О. О. Формозов // Матеріали Другої Подільської історико-краєзнавчої конференції. – Львів, 1968. – С. 112–113.

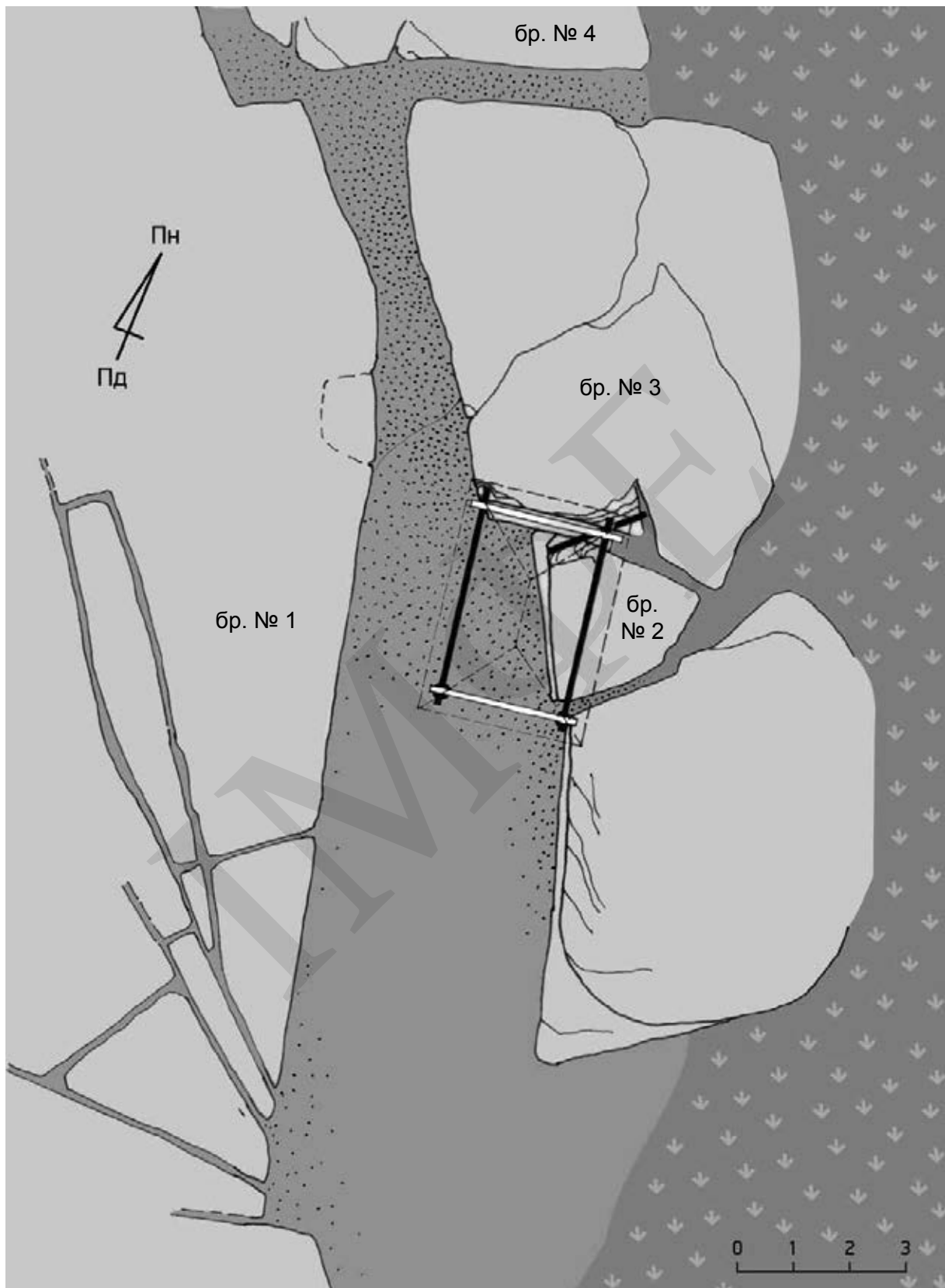
33. *Zeune J.* Fortified churches and churchyards in Bavaria: some critical remarks / J. Zeune // Europa nostra Bulletin. – 2006. – [Т.] 60 : Fortified Churches and Monasteries. – P. 103–110.

Іл. 1. Північно-східний кут приміщення № 1 Бушанського скельного комплексу (А-Б). Світлина 1985 і 2003 р. (автор Р. Забашта): а – простінок брили № 3; б – залишки «притули»; в – брила № 2 (з рельєфом); г – вируб-полиця на південно-західному куті брили № 3; д – гніздо на південно-західному куті брили № 3; е – вируб-полиця при південно-східному краю брили № 3; є – вируб-полиця при північному краю брили № 2; ж – вируб-полиця (?) при південному краю брили № 2; з – жолоб на брилі № 2

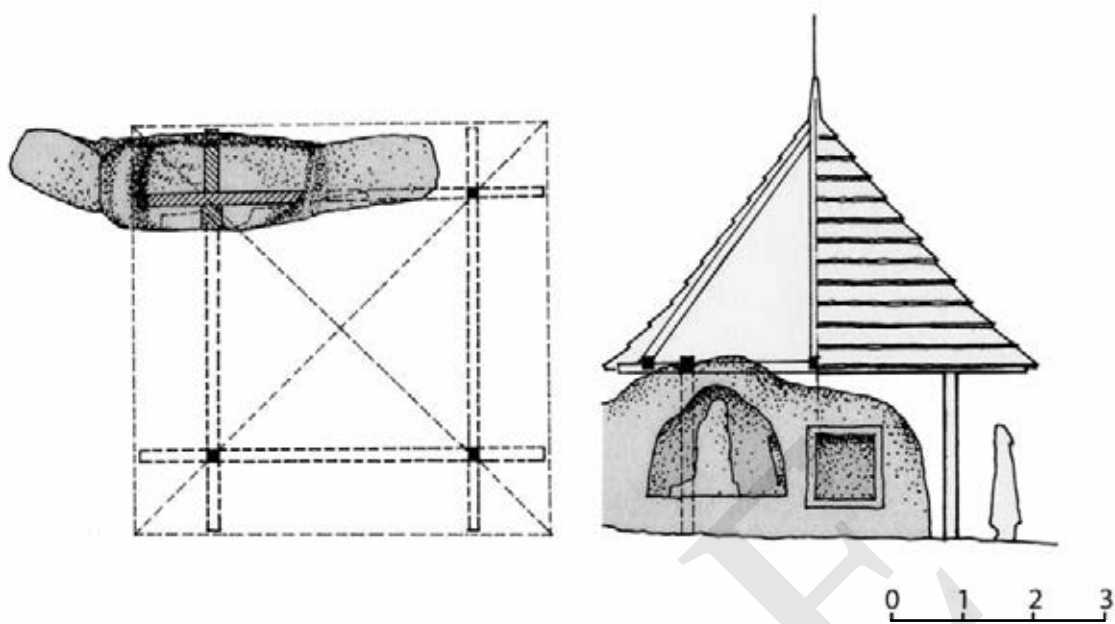


А Б





Іл. 2. План Бушанського скельного комплексу на першому етапі забудови (кінець XVI / перша половина XVII / 20–30-ті роки XVIII ст.) (реконструкція Р. Забашти, рисунок Ю. Диби)

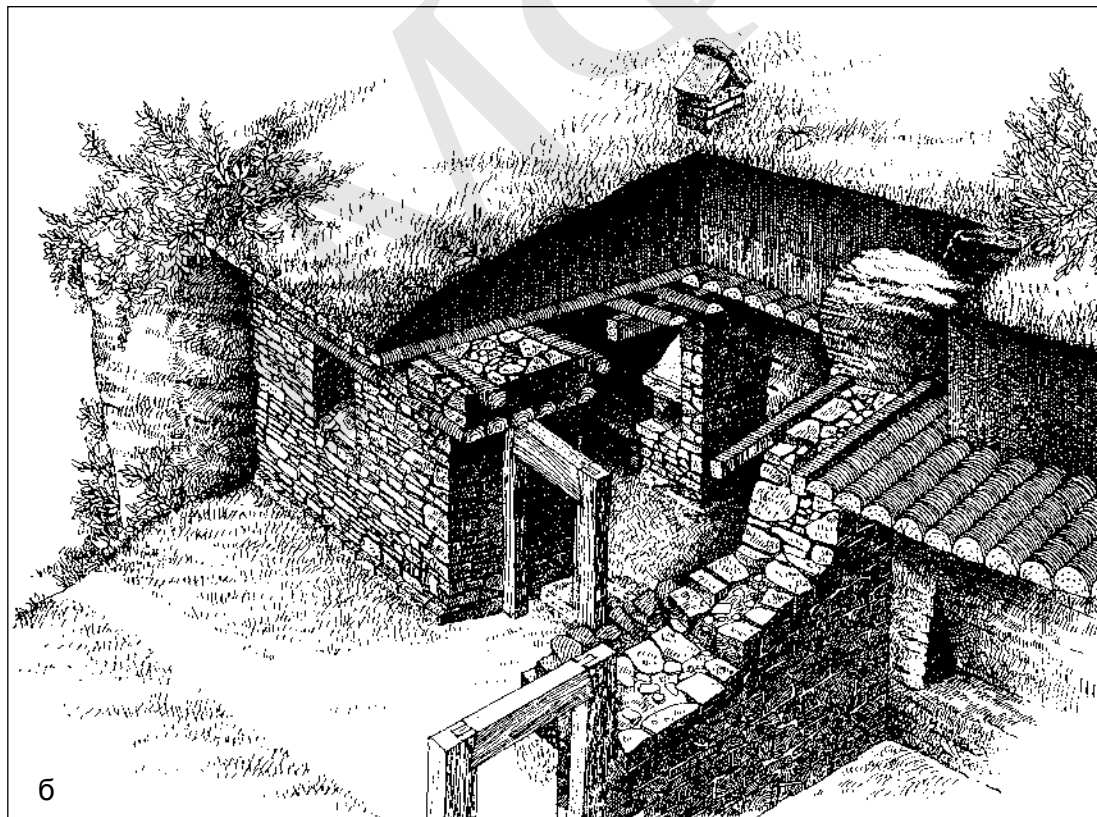
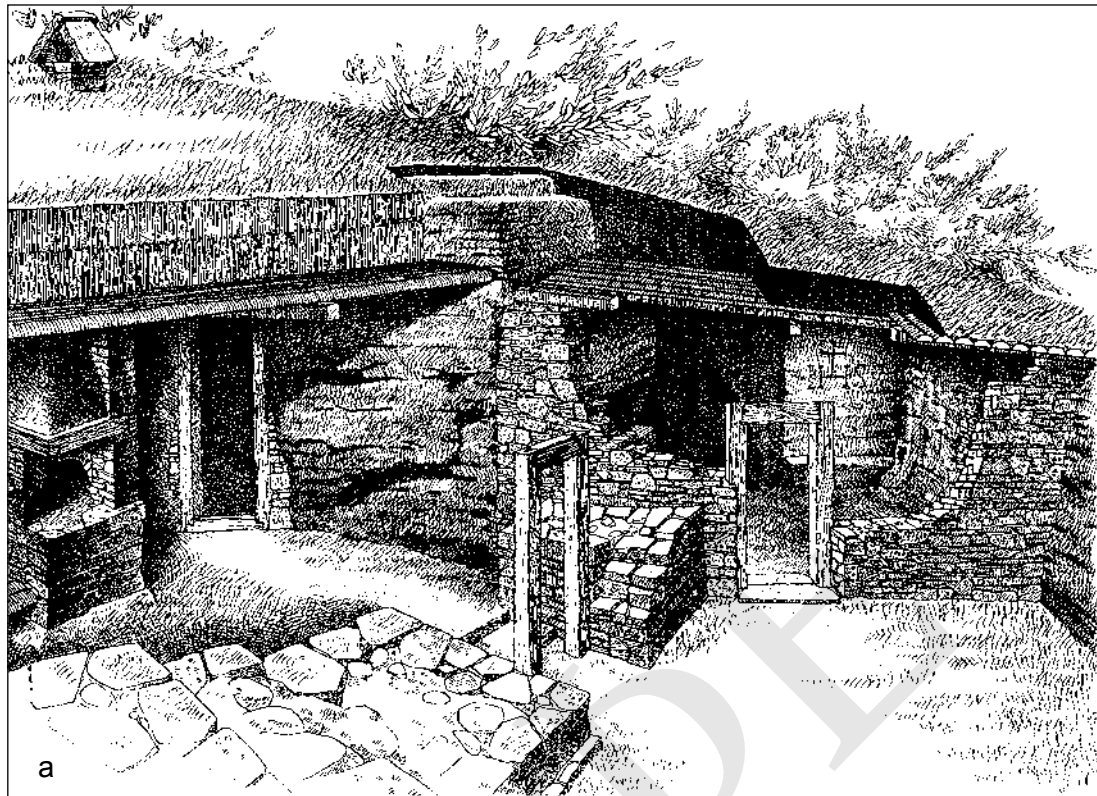


Іл. 3. Касперівська наскельна каплиця середини / другої половини XVIII – початку XIX ст. (реконструкція Р. Забашти, Ю. Диби)



Іл. 4. Чільний бік Крутилівського печерного комплексу XV–XVIII ст. (світлина М. Рожка)

ІСТОРІЯ



Іл. 5. Бушанський скельний комплекс на третьому / четвертому етапі забудови (реконструкція Р. Забашти, рисунок Ю. Діби): а – приміщення № 1, 2, 4, 5, 6 (вхід); б – приміщення № 1 (південно-західний кут), 4 і 5

SUMMARY

On the ground of analyzing of indices of the factual account on location and accessible document materials, as well as being based on drawing the conclusions from logical reflections concerning the history of mastering, arranging and building up interrocky spaces of the Busha complex, the author marks out at least four non-contemporaneous, and above all – distinct by their outcomes, stages. Thereupon, three of the stages under consideration, due to the shortage of sufficient documental specifics, cannot be, unfortunately, accurately attributed chronology-wise, at least nowadays.

The first stage. The building of rocky clefts has begun from the northeast nook of the central inter-rocky space. It was a comparatively small (local) roof construction that itself covered the western edge of the lump # 2 (with a relief) and the southwest border of the lump # 3, which constituted the northern pier of the abode # 1. This overhead cover could both be synchronized with the spell of the rock relief appearance and preceded its emergence, otherwise ensued already upon the completion of the relief (ill. 2). One way or another, as a guideline of chronological attribution acts the dating of the sculptural composition, which at present is defined within the framework of two alternatives: either of the early to mid-XVIIth century, or of the 1720s–1730s.

The second stage. The temporal dimension of the determined phase is outlined within the span of the same mentioned 1720s–1730s, or subsequent, however the nearest, years of the XVIIIth century. In the course of the period, the building was also conducted only in the central interrocky space, yet this space was re-covered already completely by the instrumentality of fasteners in the shape of lower-level grooves. The half-rocky abode created in such a way was trimmed too (in its western wall was hewn out a massive stove-couch (shelf), as well as was fenced additionally with walls from the southern (façade) and, likely, the northern sides, thereby entirely or partially isolating from milieu.

The third stage. The approximate time of this spell is the 1730s to 1760s. In its course, the complex's area had been broadened almost twice; the fortifications had been changed, while the overhead cover had undergone overhauling. Apart from the central abode (being quite natural by its origin), there emerged man-made abodes ## 2, 3 (southern), 4, 5, and 6. In a certain period, all the abodes accessible at that time (## 1, 4, 5, and 6) were roofed nearly at the same height. Therewith, for most abodes, there had been applied a fresh overhead cover fastening form being shaped like cuttings-shelves through the edge of upper planes of rocky substance (ill. 5). With artificial walls, the bode # 1 was enclosed southerly, against ante-portal ground, and possibly, from the north. It can be well surmised the fact of erecting a wall in front of the abodes ## 4 and 5 as well; yet, the latter could remained half-open (ill. 5).

The fourth stage. The last phase was related to the activities of local nobleman Romuald Ostojka Owsiany in the late to early quarters of the XIXth century. The period of history of the object under study falls into two semiperiods, although the time-lag between them reaches just several years. The initial spell is outlined within the range of 1824 – mid-1827, in course of which the object under investigation was cleared away from vegetation and freed, though parcel, from man-made ground, and thereby the central abode (# 1) with a relief was roofed in toto. The successive one started approximately in mid-1827 and came to an end being coupled with the death of an owner, i.e., in 1831. Over this period, the object has been thoroughly rearranged. Therewith, there has been developed and trimmed the whole (or well-nigh total) interrocky space being under our study; within the framework of the space, there operated all the archaeology-wise examined abodes (## 1–6). In addition, one can say with certainty sufficiently, conjecturing the cleaning and certain arrangement of the whole southern part of the narrow abode # 3 and the last aperture, which was almost perpendicular to its longitudinal axis between the lumps # 3 and # 4 westerly (on the part of the Bushanka River's terrace above the flood plain); an aperture, which could used as a manhole. Each abode was covered at a certain (nearly the same) level, while making use of the fastening system in the form of high-level grooves, possibly, in conjunction with cuttings-shelves through the upper edges of rocky walls. From the south and southwest, they were enclosed by stony walls with doors and windows inserted.

Keywords: building, stonework, abode, overhead cover, construction, groove, chopped shelf, recess, complex, wall, relief.

УДК 7.04+7.071.1Врубель

BETWEEN ILLUSTRATION AND ICON: THE WORKS BY MIKHAIL VRUBEL *

Liliya Dashevski

У статті порушено питання кореляції між словом та зображенням у художніх роботах Михайла Врубеля, натхненних творами художньої літератури.

Ключові слова: Михайло Врубель, збірна конструкція, візантійський вплив, мистецтво Російської імперії, текст, зображення, символізм, нові романтики.

Статья посвящена вопросу корреляции между словом и изображением в живописных произведениях Михаила Врубеля, навеянных художественной литературой.

Ключевые слова: Михаил Врубель, собирательная конструкция, византийское влияние, искусство Российской империи, текст, изображение, символизм, новые романтики.

The article is dedicated to the word-image correlation in Mikhail Vrubel's works suggested with literature.

Keywords: Mikhail Vrubel, Composite Structure, Byzantine influence, Art of the Russian Empire, text, image, Symbolism, New Romantics.

The works by M. Vrubel and his tragic life are surrounded with a demonic and mystic aura; insanity, malediction and prophecy are woven through the studies and exhibitions of this artist and his works. Though, nowadays Vrubel is a very famous artist, most research on him is biographical one and tends to connect Vrubel's paintings with his mental issues. A close examination of research on Vrubel and his works shows that many studies follow the *tormented artist* myth.

Another trend usually found in studies on Vrubel is an attempt to find a meta-narrative that would unify the majority of the artist's works and intertwine it with his biography. This attempt was inspired by Russian symbolist writers and poets who identified Vrubel as one of their own group, and were the first to recognize him as a significant artist. The problem with this approach is that there is little evidence in his works or writings to justify such claims. Many scholars have tried to uncover the philosophical foundation behind Vrubel's works; however, a lack of actual proof regarding his philosophical knowledge complicates the research. Another theme of Vrubel's work that researchers usually study is his use of novel graphic language and the inspiration behind it.

This research is dedicated to the word-image relationship in Vrubel's works inspired by

literature. Vrubel's frequent reference to literature is well documented; furthermore, Vrubel was obsessed with some literary themes that inspired him. Vrubel's *Demons*, suggested by Lermontov's poem, is the most known example of it. My main idea is that these paintings function as symbolic interpretations of the texts and not as illustrations. This relation was affected greatly by Vrubel's comprehension of Byzantine art. The paper is based on scholarly sources in the fields of art history, literature, culture studies and history.

The connection between the paintings and the literary narratives behind them in Vrubel's oeuvre has never been closely examined. Vrubel scholars hold that the artist chose to depict literary characters that were not only well known but who evolved into famous philosophical-allegorical symbols. These scientists also claimed that most of these paintings fail to illustrate the text and that their association with the narratives was limited to the titles.

The article by N. Tamruchi is an exception as she claims that Vrubel's works inspired by literature is a corpus to be studied separately [18]. She argued that Vrubel had chosen canonical literary characters symbolizing various events of his own life which he saw as a literary text. Therefore, although Tamruchi studied Vrubel's literature-inspired works,

* I would like to thank the supervisor of my thesis Prof. Esther Levinger. – L. D.

she didn't examine them connected with the texts but focused on their symbolic overtones. P. Suzdalev [17] and A. Pyman [32] referred to Vrubel's literature-inspired works as a whole, but they focused on the Demon motif. Though their insights are extremely important for my study, they did not develop a theory regarding the method Vrubel used while referring to a literary text.

As it was mentioned earlier, literary themes pervaded Vrubel's paintings throughout his creative life. For example, the drawing *Anna Karenina: Rendezvous with Son* is an accurate illustration of the scene in Tolstoi's novel, in which Anna sneaks into her son's bedroom. This work was probably painted when Vrubel started his studies in the Academy of Arts in 1880 in Saint-Petersburg. However, in *Hamlet and Ophelia* painted in 1883 one can see another approach. It is a watercolor sketch for a later version made in oils in 1884 (fig. 1). In it Hamlet and Ophelia are depicted against an abstract background. The work isn't an illustration of a scene from Shakespeare's play, and it seems that the connection with the text is achieved only by Vrubel's title.

In the watercolor version of 1883 Hamlet is sitting in an elaborately decorated chair. His face, which is in fact Vrubel's self-portrait, is turned towards the viewer and his gaze is frontally focused. He is dressed in a historical garment in grey-brown colors with a beret on his head. In his right hand Hamlet holds a wooden board and there is a writing tool in his left hand. Hamlet's chair overlays the larger part of the picture's surface. Ophelia stands behind Hamlet's chair and leans on it, while her gaze is turned towards the viewer. As the background is abstract one can't tell where the figures are situated. In the oil version of 1884 (fig. 1) Vrubel made significant changes. He painted it in darker colors and placed the figures in a room. There hangs a big and blurry mirror with a magnificent frame on Hamlet's left. Beneath it is a chest of drawers with a marble sculpture of a woman supporting an old man who is leaning on her. To the right of the mirror one can see a passage to another room.

In the version of 1884 (fig. 1) Hamlet's face is that of V. Serov. In both works Hamlet wears

a beret. On the one hand, it is an item of clothing suggesting the historical time; on the other hand, following Rembrandt's self-portraits, the beret came to be associated with painters. The fact that Hamlet holds a board and a writing tool and that his face was executed according to the appearance of two painters, reinforces Hamlet's identification as a painter.

This link between Hamlet and the image of a painter is unique in Hamlet's iconography. A. Young studied the iconographic tradition of illustrations to Hamlet in 1709–1900. He found that during this period 1425 illustrations for Hamlet were produced in various techniques and media [37, p. 11]. In some of the cases the paintings depicted either scenes from concrete theatre productions, or portraits of the actors in their roles [37, p. 39], but mainly they were painters' imagination of the scenes read. A case in point is E. Delacroix's series [37, p. 52]. In the majority of cases painters chose the main scenes from the play such as Hamlet's meeting the ghost of his father, Ophelia's drowning and Hamlet's death. Occasionally, Hamlet's figure came to be identified with Christ [37, p. 52].

Vrubel's two versions of Hamlet had various interpretations. For example, Isdebsky-Pritchard viewed the paintings as Vrubel's philosophical statements [28, p. 65] while Tamruchi interpreted them as Vrubel's identification with the Prince of Denmark [18, p. 96–97]. Neither Tamruchi nor Isdebsky-Pritchard analyzed the picture in relation to Shakespeare's play but argued that Vrubel had chosen Hamlet as a symbol of a wandering philosopher.

Unlike these scholars I think that this painting is a turning point in Vrubel's literature-inspired work as it doesn't merely illustrate [22] ¹ the text but interprets it. The artist develops his interpretation collecting several different scenes from the text and reconstructing a single image from them. In order to understand literary references of a painting the viewer ought to disassemble the events and put them back in the original narrative order. Thus, although the painting doesn't illustrate the text it is essentially connected with it. I suggest to name this new model of reference as a Composite Model ².

ІСТОРИЯ

In order to understand the painting in relation to the text the viewer must locate the disassembled details and put them back in the correct order. As a result, the time necessary to interpret the picture is extended. The difference between literature as an art of time and the visual arts as an art of a single moment is one of the known differences between literature (poetry) and visual art.

G. E. Lessing described it in his *Laocoon*. He suggested the visual artist should choose a moment which will make the viewer contemplate and think repeatedly about a painting or a sculpture. Lessing called this a *fruitful moment* [29, p. 14]. Vrubel is known to have read *Laocoon* in 1876 [3, p. 65] and apparently he adopted Lessing's suggestion. Vrubel combined various scenes into one picture and thus extended the moment, instead of depicting the preceding one to the topmost scene as Lessing suggested.

Vrubel scholars were right, of course, when they claimed that in Shakespeare's play *Hamlet* wasn't a painter. But *Hamlet* was portrayed as a writer and thus can be perceived as an artist. For example, *Hamlet* wrote down his revenge motto in the book he carried with him after he met his father's ghost:

My tables. Meet it is I set it down
That one may smile, and smile, and be
villain –
At least I'm sure it may be so in Denmark
[Writes].

So, uncle, there you are. Now to my word.
It is 'Adieu, adieu, remember me'.
I have sworn 't' [35, p. 222].

Later *Hamlet* is presented as a writer when Polonius informed the King and the Queen about the love letters *Hamlet* had written to Ophelia. In one of the letters *Hamlet* even elaborated the matter of style [35, p. 242]. The most important scene that presented *Hamlet* as an artist and specifically as a playwright and a theatre director might be called the episode where *Hamlet* added the scene of the King's assassination to the play produced by traveling comedians.

«Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor

do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently...» [35, p. 287].

The action of writing also appears in the play when *Hamlet* composes a letter to Horace and tells his friend about his journey and again in another letter he informs the king that he is coming back to Denmark. *Hamlet*'s writing even saved his life when he learned about the King's plan to kill him. *Hamlet* had switched that letter for another one in which he condemned Rosencrantz and Guildenstern to death.

In two versions of *Hamlet* Vrubel didn't portray any specific scene from the text but synthesized episodes describing *Hamlet* as a writer and made a portrait of an artist. In such a way, *Hamlet*'s character functioned as a composite character. Vrubel's decision to depict *Hamlet* as an artist emphasized the *Ars-Poetica* components of the play. Vrubel adjusted *Hamlet*'s art to his own medium: *Hamlet* was no longer a playwright in a play, but a painter in a painting.

This *Ars-Poetica* complements one of the metaphors found in the play: the art as a mirror of reality. *Hamlet* explained it when he instructed one of the actors:

For anything so o'erdone is from the
purpose of playing,
whose end, both at the first and now, was
and is to
hold, as 'twere the mirror up to nature'
[35, p. 288]

Hamlet mentioned the mirror again when he confronted his mother Queen Gertrude:

You go not till I set you up a glass
Where you may see the inmost part of you
[35, p. 319].

In the paintings being discussed the mirror obtained a unique interpretation. In the early version of 1883 Vrubel painted a self-portrait and the mirror acquires the same meaning as in any self-portrait. Vrubel's fixed gaze reminded many scholars of the look of a person observing herself in a mirror [18, p. 97]. In the version of 1884 Vrubel added a mirror placing it behind the figures. The mirror was a popular symbol of contemplation in Romantic poetry in the 19th century. The connection between the mirror and contemplation can be observed in the Latin word *reflectere* that

combines both reflection and contemplation. This double meaning remained in many European languages. Thus, it turns out that in the two Hamlet's paintings Vrubel focused on the Ars-Poetica component of Shakespeare's play. He translated the metaphor of arts as a mirror of reality to painting by portraying an artist with a mirror. Therefore, although the paintings do not portray any scene from the text they act as a visualization of the text's main metaphors.

S. Ringbom demonstrated that a similar process of combining various texts into a single image occurred in the *Andachtsbild* paintings [34, p. 57], in the Netherlands and Venice of the 15th century [34, p. 105]. These religious works didn't represent any concrete moments from the Holy Scriptures but combined different texts into a single image. The purpose of these paintings was to educate the viewer. They were mainly used at home for religious education and meditation [34, p. 84]. S. Ringbom explained these complex pictorial symbols as conceptual illustrations that formed an intermediate stage between a static-symbolic painting and a narrative one [34, p. 57].

I decided not to use the term *Andachtsbild* as it refers to religious paintings with stylistic and iconographic features which appeared in a certain period. Ringbom's research demonstrates that in the past there existed a frame of reference to a text similar to Vrubel's approach. It is interesting to note that the *Andachtsbild* paintings as well as Vrubel's literature-inspired works appeared at a turning point in the text-image relationship. In the 15th century there was a transfer from symbolic-static paintings to illustrative ones. In Vrubel's case it appeared at a point when the visual arts sought emancipation from the text.

Vrubel continued to use this complex approach in his mature literature-inspired works that became even more complicated after the period when the artist learnt Byzantine art. While an affinity between the two has not been thoroughly researched scholars generally agree that Vrubel's mature style was influenced by Byzantine art. I follow up on these claims when I argue that Vrubel adopted various elements from the Byzantine mosaics such as disassembling the object, light, and

shadow effects and flattening the picture's space. In addition, the Byzantine art that visually interpreted religious texts, supplied Vrubel with a reduced and symbolic frame of reference to a text in general. He used this method later for his literature-inspired works. Thus, I believe Byzantine art influenced both Vrubel's thought and style.

By the end of the 19th century the interest in Byzantine art was just in its beginning in the Russian Empire [23, p. 38; 27, p. 4–5]. One of the first experts to acknowledge its beauty and importance was the art historian A. Prakhov. In addition to his research, Prakhov organized different restoration projects in Byzantine churches. One of them included preservation and restoration of the St. Cyril's Church in Kyiv, which exemplifies an artistic synthesis between Byzantine and Old Kyivan Rus art [15, p. 4]. In 1884, Prakhov invited Vrubel, who was a 4th year student of the Academy of Arts at the time, to paint its iconostasis [3, p. 172]. Vrubel moved to Kyiv to start the project and eventually became the head of the restoration team [3, p. 174]. During this period he learned concepts of Byzantine art both from Prakhov and by examining Byzantine mosaics and frescos in the Sophia Cathedral and St. Michael's Golden-Domed Monastery [3, p. 174]. In 1885 Vrubel traveled to Venice in order to study its Byzantine monuments. Eventually Vrubel became one of the few artists who was familiar with and understood Byzantine art.

Initially, Prakhov intended to restore the original 12th century's frescos in St. Cyril's Church [15, p. 5]; however, he discovered that some of the frescos were completely destroyed. To replace them Prakhov commissioned painters, including Vrubel, to create new compositions [3, p. 174]. An examination of Vrubel's works in St. Cyril's Church reveals the use and combination of components from Byzantine icons, frescos and mosaics – those elements which Vrubel learned from Prakhov's reproductions. S. Yaremich, M. Prakhov, V. Zummer and I. Marholina looked for possible Byzantine antecedents of Vrubel's works. For example, a possible source of the composition *Angels with Labara* is the composition *the Archangel Gabriel* in St. George's Church in Kurbinovo,

ІСТОРИЯ

Macedonia [11, p. 30]³. I agree with Marholina since the similarity can be seen in the composition of an angel near the arch, the dynamism of the figure, and the angel's stretched out arm. Vrubel maybe also have taken the green and blue background from there. Examination of these sources indicates that Prakhov strictly followed the 12th century compositions, since they were chronologically similar to the original frescos in St. Cyril's Church. It is important to note that during the 12th century artists started to emphasize Christ's human nature and consequently reflected emotions in their works [31, p. 173].

The first work Vrubel executed in Kyiv was the restoration of the main cupola in St. Sophia's Cathedral. Vrubel was commissioned to paint in oil three of the missing archangels around Christ Pantocrator's figure [11, p. 22–23]. In order to imitate the mosaic, Vrubel drew the figures in plain colors. After the paint dried, he executed a net of small squares over it [3, p. 178]. This experience came together with the painting technique Vrubel learned from his teacher P. Chystiakov. Chystiakov had taught his students to paint an object by breaking it to its basic geometrical components and integrating them into a whole at the end of the work process [1, p. 53]. In addition, Vrubel applied the picture in the impasto manner: very short brushstrokes with thick and undiluted paint. In the composition *The Descent of the Holy Spirit upon the Apostles* in St. Cyril's Church Vrubel applied his impasto brushstroke technique again and imitated the glow of mosaic in the apostles' gowns, halos and floor. This is unusual, since even though this composition is a fresco, Vrubel imitated a mosaic's glow.

This experience affected Vrubel as can be seen in the collage⁴ *Oriental Tale* and in the *Demon Seated* (fig. 2). In addition, the fact that he painted a grid over the image suggests the possibility of breaking the object into its basic components. This fragmentation of an object and the use of a mosaic-like glow became the hallmark of Vrubel's style. Another important feature associated with Vrubel's style was his unique color palette of blues and purples. In my opinion Vrubel's color scheme was also influenced by the colors of Byzantine mosaics

that he had seen in St. Sophia's Cathedral [5, p. 67; 30, p. 17–18].

One of Vrubel's most surprising works is the *Moses* fresco (fig. 3). Moses is depicted as a young and beardless man with long hair, the image deviating from the iconographic tradition of presenting Moses as an old man. Isdebski-Prichard claimed that Vrubel had created a new iconographic type [28, p. 70]. Zummer, on the other hand, believed that unusual representation was inspired by another iconographically unique fresco depicting Moses located in the Saviors Church on Nereditsa in Novhorod [11, p. 30]⁵. One can find other similarities between the two in the position of the right arm over the chest, the left hand holding a script and the style of writing using similar ornaments. Another important detail is the small hat on Moses' head that appears in both images. The scholar Revell-Neher identified this kind of object as transformation of the Jewish tefillin worn by certain figures of the Old Testament and symbolizing spiritual leadership [33, p. 58, 67].

Some scholars claim that Vrubel's Moses is closely related to the iconography of the face of Vrubel's Demon – his most famous subject. Whether Vrubel has already conceived his image of the Demon or whether he has not, there is little doubt that a long, geometrical and ascetic face with high forehead, big eyes and thick frowning eyebrows has become Vrubel's favorite face type.

As it was mentioned earlier, the language of Byzantine art had a profound effect on Vrubel's style, and his modern artistic language was based on it too. The drawings which Vrubel made for the decoration of St. Volodymyr Cathedral are a good example of this influence. In four sketches for the *Lamentation* mural, the figures of the Madonna and Jesus are flat and lack volume. Only their faces and the Madonna's hands are realistically painted.

Most scholars accept the following order of the sketches [28, p. 78–79; 4, p. 47]: the first sketch depicts the recognizable landscape of the Golgotha with the crosses. In other versions of the scene, the background is more abstract and is constructed from geometric forms. The flat color patches in those works invoke the mosaic glow and combine the picture's

planes in a flat and modern way *while minimizing volume* [28, p. 79]. An even more dramatic turn towards the abstract art can be seen in the sketch *Head of an Angel*. Vrubel achieved abstraction in his works by applying color in patches and a multiplicity of decorative forms.

In the *Lamentation* sketches, one can see another important aspect that Vrubel adopted from Byzantine art: the reduction of the narrative to its main subject. This is evident in *Lamentation* where the narrative is reduced to Maria's sorrow. Byzantine icons aren't necessarily intended to depict the narrative of the Bible but to convey a certain religious message. The same is true for many of Vrubel's literary works. This is especially important due to the fact that at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century artists were concerned with the emancipation of visual art from text. In the last version of the *Lamentation* (fig. 4) Vrubel enlarged the composition by turning it to a triptych, where each figure is framed by a rectangle. Thus, although the composition includes six figures, each is autonomous and painted on a different plane⁶. The same method can be observed in his *Resurrection* sketches.

The sketches for St. Volodymyr Cathedral show how Vrubel has combined the Byzantine formal language of icons and mosaics with modernist interests. He thus developed his own unique style that inclined towards decorativeness, the unification of the background and the object, the disassembling of the object to distinct geometric forms, and the distortion of the narrative unity. As it was shown earlier, one of the characteristics of Vrubel's art is its glowing effect. In Byzantium the sparkling and glowing of mosaics symbolized God's miraculous incarnation [24, pp. 2, 12]. It may be the visual resemblance between Vrubel's works and the Byzantine mosaics that caused many to feel a mystic experience while looking at Vrubel's works. I find it extremely important to acknowledge these claims and ask why Vrubel's paintings affect people in that way⁷. In order to answer this question, it is important to understand how Byzantine art and orthodox icons has been perceived in Russian Empire.

Throughout the Middle Ages the purpose of the Christian icon and its existence were

highly debated. During the 8th and the 9th centuries these debates led to wars between supporters of the icon, who claimed that a painted subject was just as holy as a written one, and their opponents, who viewed the icon as idolatry [5, p. 53; 21, p. 61]. After the supporters' victory, it was asserted that an icon has a central role in conveying the Christian message, as an icon was both timeless and serves as a present testimony to past events. The orthodox icon is the only form of western religious art where the painted works are equal in significance to the written ones. D. Likhachev postulated that such an attitude towards the icon affected the Byzantine painter who was often a well-read erudite and combined information from various written sources in his murals and miniatures. It was not only the painting but also the literary tradition that formed the basis to the portraits of saints, princes and kings, ancient philosophers, and figures from the Old and the New Testament [10, p. 23]. It is interesting to note that the Greek verb «graphé» has two meanings: to write and to paint [26, p. 229]. The same is true for the old Slavonic and modern Russian, as exemplified by the verb *pisat'*.

In addition to an icon serving as graphical testimony, it is also a channel of communication between the believer and the painted figure [9, p. 9]. The art historian A. Lidov claims that throughout the Middle Ages the icon was not perceived as a flat painting but rather as a space that invites the viewer to contemplate and to move from the materialistic world to the world of ideas [9, p. 9]. In the orthodox culture, the cult of miraculous icons was widely spread, as an icon was (and still is) perceived both as a concrete object and a channel to the other world [9, p. 19]. This makes an icon both an iconic and a symbolic sign. It's important to note that these complex meanings of icons persisted throughout the 19th century.

V. Lepakhin showed that icons were extremely important for many 19th century writers such as Pushkin, Lermontov, Hohol, Leskov, Polevoi, Tolstoi, and others [6, pp. 180, 187]. For example, in the article dedicated to Russian icons, N. Leskov wrote that an icon created by an educated man is equal and may be more important than the text [8, p. 180]. In Pole-

ІСТОРИЯ

voi's novel *The painter* the main character feels that he can express the world of ideas only by painting it [14]. Lidov calls this kind of perception *the Russian iconic mind* [9, p. 32–33].

It is well documented that Vrubel looked for a way to express the world in the most accurate way, but avoided the realistic style because he was sure it described only the materiality of the object [3, p. 55, 58–59]. The Byzantine formal language offered Vrubel a form that was simultaneously understood by the public as iconic and symbolic one.

Scholars usually agree that Vrubel did not participate in artistic movements. On the one hand, it is true; on the other hand, during the years of his work in Kyiv, he became closely acquainted with a literary circle of writers and poets who shared similar artistic interests and gathered around the writer I. Yasynskiy [13, p. 166]. Members of this circle called themselves New Romanticists. The poet N. Minskyi and the writers V. Harshyn and V. Bibikov were among them. Though Russian symbolists erased this circle from their genealogy, today many scholars recognize it as one of the main predecessors of Russian Symbolism [13, p. 174]. Generally speaking, the *New Romanticists* praised the idea of art's autonomy and augmented the symbolic component of art work [13, p. 167]. Although among visual artists, Vrubel's interest in symbolic language was unique, it was very similar to the literary thoughts and ideas of the *New Romanticists*. Without asserting who influenced whom, one can say that Vrubel's interest in art's symbolic goal found supporters among writers and poets of the time. While in Kyiv, Vrubel learned a symbolic art form and found supporters who cultivated it.

We can conclude that Byzantine art influenced both Vrubel's style and thought through its attitude towards the art object as a mediator between the materialistic and the ideal world. Vrubel learned to disassemble an object from mosaics and to produce a flatness and decorativeness that caused his paintings to be almost abstract. Thus, it offered Vrubel a language that was different from the academic-realistic art taught in the Russian Empire at the time. In addition, Byzantine art offered him a symbolic frame of reference to

a text, in an age when Western art tried to release itself from the subordination to the text. It also enabled him to depict symbolic reality in a way acceptable for his audience.

Many of Vrubel's mature works inspired by literary pieces share similarities with Byzantine mosaics and icons. At the same time they refer to the text via the Composite Model. This is what we see in his paintings *Pan, the Demon Seated* (fig. 2), *Flying Demon, the Demon Prostrate, Swan Princess, Six-winged Seraphim* (fig. 5) and *Vision of the Prophet Ezekiel*. In some cases Vrubel did not only combine specific scenes from the same text but used various texts on the same subject as the sources. For example, in the painting *the Demon Seated* (fig. 2) Vrubel didn't depict any concrete scene from Lermontov's poem *The Demon*; however the figure of the seated Demon had appeared in Lermontov's various writings. The figure of the seated Demon was mentioned in Lermontov's poem *My Demon* in 1830–1831 for the first time:

«Меж листьев желтых, облетевших, / Стоит его недвижимый трон; / На нем, среди ветров онемевших, / Сидит уныл и мрачен он...» [7, v. 1, p. 76].

A very similar description appears in the sixth version of the *Demon* in which the Demon is described sitting silently and gloomily alone on an icy mountain between the sky and the earth: «Как часто на вершине льдистой, / Один меж небом и землей, / Под кровом радуги огнистой / Сидел он мрачный и немой...» [7, v. 2, p. 510].

I agree with Suzdalev who claims that Vrubel combined these lines with the poem *My Demon* and based his composition on both of them [17, p. 61].

Vrubel used the same approach in the depiction of the Demon's tears⁸: «И, чудо! Из померших глаз / Слеза тяжелая катится... / Понине возле кельи той / Насквозь прожженный виден камень / слезою жаркою, как пламень, / Нечеловеческой слезой!..» [7, v. 2, p. 382]. Although Lermontov wrote at least eight different versions of the *Demon*, the line describing the Demon's tears remained the same one in all of them [7, v. 2, pp. 445–518, 529]. Vrubel most likely had known at least some of these versions as they were

published quite often [7, v. 2, pp. 529–530]. The *tear*, which became the Demon's attribute, corresponded well with Vrubel's interpretation of the Demon as a suffering soul [3, p. 195]. Vrubel painted this solitary tear in some of his later sketches for the *Demon Prostrate*.

In this work, as well as in other pictures of the Demon, Vrubel's formal language owes much to Byzantine mosaics. As earlier, Vrubel broke the objects into small squares. In some cases he added metal and varnish in order to increase the glimmering effect. The dominant colors in the Demon pictures are different shades of blue and deep purple. They symbolize the twilight and are similar to the color palette of the mosaics in St. Sophia Church in Kyiv. Behind the Demon Vrubel painted the summit of the mountain Kazbek resembling a giant crystal flower⁹. The combination of the twilight with the Caucasus made the demonic chronotope [2, p. 235]. In the later paintings *Flying Demon* and the *Demon Prostrate* we find the same chronotope. Thus, the *Demon Seated* (fig. 2) became an exposition to the trilogy. Many viewers, including Vrubel himself, even described it as the depiction of the demonic experience and not of the Demon himself [3, p. 55–56].

The similarity to the Byzantine language in the Demon pictures, suggested to the viewers in the Russian Empire that these paintings should be read symbolically. Most of the scholars agree that Vrubel's Demon symbolizes the rebellious individual in accordance with the Romantic tradition persisted in the Russian Empire as it was evolved in the 19th century. The visual resemblance to mosaics suggests that not only the figure of the Demon should be read symbolically, but the whole formal language symbolizes the rebel. It is interesting to note that Vrubel himself wanted to call his *Demon Prostrate* an Icon [3, p. 149], a desire that has never been fulfilled because his relatives perceived this *blasphemy* as a symptom of his illness.

The interconnection between the holy and the demonic is even more apparent in his late work the *Six-winged Seraphim* (fig. 5) that was painted after Pushkin's poem *The Prophet*. One can see the connection between the Demon and the Seraphim in the similar color

palette of the background composed of various shades of blue, purple and gold. The short and thick brushstrokes remind us again of the mosaic glitter. A grey androgynous figure of the Seraphim with big eyes and a black mane of hair brings to mind the Demon's figure.

There is a controversy among scholars as to whether the Seraphim symbolizes the Demon's redemption or if it is his antithesis [32, p. 352]. To my mind it is impossible to decide which of the interpretations is correct, as they are both feasible despite contradicting each other. The visual connection between Vrubel's Demon and Seraphim cause a heteroglossic [20, p. 205] connection between the two works. The two simultaneously possible interpretations turn the two paintings into complicated signs that are impossible to decipher. The resistance to definition becomes a perfect interpretation of Lermontov's description of the Demon: «Он был похож на вечер ясный: / Ни день, ни ночь, – ни мрак, ни свет!...» [7, т. 2, p. 424]. The combination of the two characters appeared not only in Vrubel's paintings but also in fin-de-siècle literature of the Russian Empire, for example, in N. Minskyi poem *My Demon* [12, p. 134].

To sum up, as opposed to the believed earlier, I claim that Vrubel's paintings inspired by literature are closely connected with the source texts. They are created with the artist's interpretation of the text style, its metaphors and symbolic subjects. Vrubel achieved this connection either by bringing together various elements of one text or different texts on the same subject. I called this frame of reference a Composite Model. Vrubel's comprehension of the Byzantine formal language and its symbolic overtones enabled him to develop a model in which the painted subject is compatible with the written one. In addition, the language perceived in the Russian Empire as a vehicle of symbolic messages enabled Vrubel to treat symbolic subjects in a symbolic way. The study of Vrubel's literature-inspired pictures reveals emergence of an old-new alliance in the text-image relationship in a period when the visual art in the Russian Empire moved from the narrative painting of the 19th century to the avant-garde art of the 20th century.

ІСТОРИЯ

Endnotes

¹ In his essay *The Photographic Massage* Roland Barthes defined illustration as an elucidation of the principal message of the text.

² I coined this term basing it on the term Composite Character employed in Russian literature research. For example: [16].

³ Yaremych and Mykola Prakhov claimed that the composition *Angels with Labara* was inspired by the angels of the mosaic of the *Last Judgment* in Santa Maria Assunta in Torcello. There is a chronological inconsistency in this statement as Vrubel visited Torcello after he had completed work in St. Cyril's church. Moreover, this comparison is visually less convincing [19, p. 54; 3, p. 177].

⁴ In several cases Vrubel added small pieces of paper to painted compositions. He created the first collages in such a way.

⁵ Unfortunately I couldn't locate Zummer's work so here and after I quote via Marholina's paper.

⁶ This approach preceded Picasso's *Les Demoiselle d'Avignon* where the author omitted the narrative.

⁷ Norman Bryson posed a similar question about the viewers' common reactions to Watteau's paintings [25, p. 72–73].

⁸ Lermontov uses the singular form of the word – tear – in the original text.

⁹ On the interplay between denotations and connotations in Vrubel's works see [36].

References

1. Алленов М. М. Врубель и Фортуни / М. М. Алленов // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 2/3. – С. 41–57.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – Москва : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
3. Гомберг-Вержбинская Э. П., Подкопаева Ю. Н., Новиков Ю. В. Врубель : Переписка, воспоминания о художнике / Э. П. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкопаева, Ю. В. Новиков. – Ленинград : Искусство, 1976. – 383 с.
4. Ладженська К. Твори Врубеля в Київському національному музеї російського мистецтва / К. Ладженська // Врубель і Київ / голов. ред. Ю. Вокуленко, Т. Солдатова. – Київ : Київський національний музей російського мистецтва, 2013. – С. 40–55.
5. Лазарев В. Н. История византийской живописи / В. Лазарев. – Москва : Искусство, 1986. – 194 с.
6. Лелахин В. В. Икона в русской литературе XIX века / В. Лелахин // Слово.ру : Балтийский акцент. – 2010. – № 1/2. – С. 187–205.
7. Лермонтов М. Ю. Собрания сочинений в четырех томах / М. Лермонтов. – Москва : Правда, 1969. – Т. 1. – 415 с. ; Т. 2. – 531 с. ; Т. 3. – 558 с. ; Т. 4. – 479 с.
8. Лесков Н. С. О русской иконописи / Н. С. Лесков // Лесков Н. С. Собрание сочинений : в 11 т. –

Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – Т. 10. – С. 179–187.

9. Лидов А. М. Мир святых образов в Византии и Древней Руси / А. М. Лидов. – Москва : Феория, 2014. – 406 с.

10. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – Изд. 3-е. – Москва : Наука, 1979. – 376 с.

11. Марголіна І. Е. Живопис М. О. Врубеля в Кирилівській церкві Києва / І. Е. Марголіна // Врубель і Київ / голов. ред. Ю. Вокуленко, Т. Солдатова. – Київ : Київський національний музей російського мистецтва, 2013. – С. 22–36.

12. Минский Н. М., Добролюбов А. М. Ранние символисты. Стихотворения и поэмы / Н. М. Минский, А. М. Добролюбов. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2005. – 698 с.

13. Минц З. Г. Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2004. – 480 с.

14. Полевой Н. А. Живописец [Электронный ресурс] / Н. А. Полевой. – Режим доступа : http://az.lib.ru/p/polewoj_n_a/text_0280.shtml.

15. Прахов А. В. Открытие фресок Киево-Кирилловской церкви XII века, исполненное в 1881 и 1882 гг. / А. В. Прахов. – Санкт-Петербург : Типография В.С. Балашева, 1883. – 14 с.

16. Ревякин А. И. О типическом в реалистической художественной литературе [Электронный ресурс] / А. И. Ревякин. – Режим доступа : http://royallib.com/read/revyakin_aleksandr/o_tipicheskom_v_realisticheskoy_hudogestvennoy_literature.html#0.

17. Суздалев П. К. Врубель и Лермонтов / П. К. Суздалев. – Москва : Изобразительное искусство, 1980. – 240 с.

18. Тамручи Н. О. Проблема мифологизма в творчестве М. А. Врубеля: авторские мифы / Н. О. Тамручи // Советское искусствознание. – 1983. – № 82. – С. 92–119.

19. Яремич С. П. Врубель. Жизнь и творчество / С. П. Яремич. – Москва : И. Кнебель, 1911. – 187 с.

20. Bal M., Bryson N. Semiotics and Art History / M. Bal, N. Bryson // The Art Bulletin. – 1991. – No 73 (2). – P. 174–208.

21. Barber Ch. Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm / Ch. Barber. – Princeton ; Oxford : Princeton University Press, 2002. – 207 p.

22. Barthes R. The Photographic Message / R. Barthes // Image Music Text. – London : Fontana Press, 1977. – P. 15–31.

23. Betz M. The Icon and Russian Modernism / M. Betz // Artforum. – 1977. – No 15. – P. 38–45.

24. Borsook E. Rhetoric or Reality: Mosaics as Expressions of a Metaphysical Idea / E. Borsook // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. – 2000. – No 44 (1). – P. 2–18.

25. Bryson N. Word and Image: French Painting of the Ancien Régime / N. Bryson. – Cambridge : Cambridge University Press, 1981. – 281 p.

26. Franklin S. Writing, Society and Culture in Early Rus, c. 950–1300 / S. Franklin. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – 325 p.

LILIYA DASHEVSKI. BETWEEN ILLUSTRATION AND ICON...



Fig. 1. Hamlet and Ophelia. 1884. Oil on canvas.
St Petersburg: State Russian Museum



Fig. 2. Demon Seated. 1890. Oil on canvas. Moscow: State Tretyakov Gallery

ІСТОРИЯ



Fig. 3. Head of the Prophet Moses. 1885. Oil on plaster. Kiev: St. Cyril Church, National Zapovednik "Sophia Kiev". Western wall of the choir loft



Fig. 5. Six-Winged Seraphim. 1904. Oil on canvas. St. Petersburg: State Russian Museum



Fig. 4. The Lamentation. Watercolor and graphite pencil on paper. Kiev: Museum of Russian Art. Sketch for a Mural for St. Vladimir's Cathedral in Kiev

LILIYA DASHEVSKI. BETWEEN ILLUSTRATION AND ICON...

27. *Gatrall J.* Introduction // *Alter Icons : The Russian Icon and Modernity* / Eds. Gatrall, Jefferson, Douglas Greenfield. – Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press, 2010. – P. 1–25.
28. *Isdebsky-Pritchard A.* The Art of Mikhail Vrubel : 1856–1910 / A. Isdebsky-Pritchard. – Michigan : Ann Arbor: UMI Reseach Press, 1982. – 293 p.
29. *Lessing G. E.* Laocoon, Nathan the Wise & Minna von Barnhelm / G. E. Lessing. – London : J. M. Dent, 1930. – 296 p.
30. *Logvin H.* Kiev's Hagia Sophia: StateArchitectural-Historical Monument / H. Logvin. – Kiev : Mystetstvo Publishers, 1971. – 48 p.
31. *Maguire H.* The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art / H. Maguire // *Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.* – 1977. – No 31. – P. 123–174.
32. *Pyman A.* The Demon. The Mythopoetic World Model in the Art of Lermontov, Vrubel, Blok / A. Pyman // *Russian Literature and its Demons* / Ed. P. Davidson. – New York : Berghahn Books, 2000. – P. 333–370.
33. *Revel-Neher E.* The Image of the Jew in Byzantine Art / E. Revel-Neher. – Oxford : Published for the Vidal Sassoon International Center for the Study of Antisemitism, Hebrew University of Jerusalem by Pergamon Press, 1992. – 133 p.
34. *Ringbom S.* Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting / S. Ringbom. – Doornspijk : Davaco, 1984. – 241 p.
35. *Shakespeare W.* Hamlet / W. Shakespeare. – London ; New York : Methuen, 1982. – 574 p.
36. *Somov G.* Connotations in Semiotic System of Visual Art (through the Example of Works by M.A Vrubel) / G. Somov // *Semiotica.* – 2006. – No 158 (1/4). – P. 147–212.
37. *Young A.* Hamlet and the Visual Arts, 1709–1900 / A. Young. – Newark : University of Delaware Press, 2002. – 405 p.

SUMMARY

The given research is dedicated to the word-image relationship in M. Vrubel works inspired by literature. The paper's main idea is that these paintings are mainly symbolic interpretations of the texts and not illustrations to them. The artist developed his interpretation collecting several different scenes from the texts to create a single image. In order to understand the literary references of the paintings the viewer ought to disassemble the events and put them back to the original narrative order. Thus, although Vrubel's paintings aren't the illustrations to the texts they are essentially connected them. This new model of reference is identified in the paper as a Composite Model. Such approach was affected greatly by Vrubel's comprehension of Byzantine art and his acquaintance with the *New Romantists* – a literary circle of writers and poets who gathered around the writer Ieronim Yasynskyi. The study of Vrubel's literature-inspired pictures reveals emergence of the text-image relationship in a period when visual art has moved from the narrative painting of the 19th century to the avant-garde art of the 20th century.

Keywords: Mikhail Vrubel, Composite Structure, Byzantine influence, Art of the Russian Empire, text, image, Symbolism, New Romantists.

РЕЗЮМЕ

У статті порушено питання кореляції між словом і зображенням у художніх полотнах Михайла Врубеля, натхненних творами художньої літератури. Багато з робіт Врубеля є символічними інтерпретаціями текстів, а не ілюстраціями до них. Митець обирав кілька епізодів з певного літературного твору й, комбінуючи їх, створював образ. Аби збагнути літературні референції, глядач має розібрати створений образ на окремі елементи й повернути їм оригінальну сюжетну послідовність. Тому хоча роботи Врубеля не є ілюстраціями, вони все ж таки глибоко пов'язані з літературними творами. Для визначення співвідношення між текстом і зображенням авторка статті запропонувала термін «збірна конструкція». Такий підхід сформувався у Врубеля під впливом двох факторів, а саме: осмислення ним візантійського і давньоруського мистецтва та знайомства з діяльністю київського літературного гуртка «Нові романтики», зосередженого довкола Ієроніма Ясинського. Вивчаючи художній доробок Врубеля за мотивами літературних творів, доходимо висновку про існування специфічного союзу між словом і зображенням, характерного для періоду між сюжетним мистецтвом ХІХ ст. та авангардним мистецтвом ХХ ст.

Ключові слова: Михайло Врубель, збірна конструкція, візантійський вплив, мистецтво Російської імперії, текст, зображення, символізм, нові романтики.

УДК 7.056+7.071.1Якутович

КНИЖКОВА ГРАФІКА СЕРГІЯ ЯКУТОВИЧА КІНЦЯ 1970 – ПОЧАТКУ 1980-х РОКІВ

Оксана Ламонова

Період 70–80-х років ХХ ст. – виразний і цікавий етап в історії українського мистецтва, який не випадково називають, порівняно з бурхливим періодом шістдесятництва, «тихим протестом». Сергій Якутович – одна з важливих постатей зазначеного проміжку часу. Доробок майстра яскраво демонструє всі особливості, характерні для вітчизняної графіки 1970–1980-х років. У статті проаналізовано головні ілюстративні цикли Сергія Якутовича.

Ключові слова: Сергій Якутович, українська графіка 1970–1980-х років, книжкова графіка, офорт, «розкниження».

Период 70–80-х годов ХХ в. – выразительный и оригинальный этап в истории украинского искусства, который, в сравнении с бурным временем шестидесятилетия, не случайно назван «тихим протестом». Сергей Якутович – одна из важнейших фигур этого временного промежутка. Творчество мастера ярко демонстрирует все особенности, характерные для отечественной графики 1970–1980-х годов. В статье проанализированы главные иллюстративные циклы Сергея Якутовича.

Ключевые слова: Сергей Якутович, украинская графика 1970–1980-х годов, книжная графика, офорт, «раскниживание».

The period of 1970s–1980s is a significant and interesting one in the Ukrainian art history. It is called for a good reason a *silent protest* comparing to the previous eventful decade. Serhii Yakutovych is one of the key figures of the indicated period. The artist's works vividly demonstrate all the features characteristic to the Ukrainian graphic arts of the 1970s–1980s. The main illustrative cycles by S. Yakutovych are analyzed in the article.

Keywords: Serhii Yakutovych, Ukrainian graphic arts of the 1970s–1980s, book graphic arts, etching, *devaluation of the book*.

Піднесення української книжкової графіки в 1960-х роках було тісно пов'язане з поверненням до принципів синтезу в оформленні видань. Українські сімдесятники, натомість, запропонували свій варіант оздоблення книг. Вони започаткували процес, що пізніше отримав назву «розкниження». Головне, однак, полягало в тому, що навіть така, «розкнижена», графіка все більше ставала лише твором за мотивами літературного тексту – художник не стільки точно передавав сюжет першоджерела, скільки висловлювався на його тему, вкладаючи в ілюстрації власні роздуми та хвилювання. Він ставав співрозмовником письменника, при цьому міг не погоджуватися і навіть сперечатися з ним.

Роботи Сергія Георгійовича Якутовича є виразним прикладом поєднання цих двох тенденцій в українській графіці. Він зберіг велику, майже абсолютну повагу до книги і, якщо можна так сказати, віру в неї¹. Безсумнівно, важливу роль зіграв у цьому певний династичний фактор, адже батько художника Георгій Якутович – один з найвідомі-

ших українських книжкових графіків. Однак при цьому мистецтво Якутовича-молодшого, дуже суб'єктивне: вистраждане й пропущене крізь власне «я», емоційно насичене, асоціативне й метафоричне, безумовно належить періоду «тихого протесту».

Митець повноцінно заявив про себе вже дипломною роботою – виконаними в техніці офорта ілюстраціями до роману О. Толстого «Петро І» (1977).

«Роман Толстого в подарунковому виданні з ілюстраціями Д. Шмаринова був першою моєю «справжньою» власною книгою <...> сприйнятий був перш за все і завжди через перші відчуття, інакше кажучи, через образи образотворчі, а не літературні <...> сприймався він по-різному в залежності від часу: спочатку «Петро І» Шмаринова-Толстого, потім – Толстого-Шмаринова, а потім, вже в наш час, – через усі, що накопичилися, власні думи й почуття, через «знаю» (від Пушкіна до Ключевського), «бачу» (від Зубова до Шмаринова), «відчуваю» (для себе), «приймаю» і «заперечую» (усім пластичним образам, в тому чис-

лі й кіно)», – розповідав художник [10, с. 15]. І додавав: «Я пережив цю книгу з самих різних “вікових” позицій і бачив її очима героїв і читачів різних поколінь – і як казку, і як пригодницький роман, потім як епос, як народну трагедію, потім (було й таке) – як життєопис великого історичного діяча» [10, с. 15].

Особливе ставлення ілюстратора до літературного першоджерела – особисте, схвильоване, пристрасне – помітили (і схвалили!) всі, хто писав про офорти С. Якутовича до роману «Петро І» [5, с. 29; 8, с. 29; 15, с. 8; 16, с. 8]. Книга, у якій співіснують текст О. Толстого й ілюстрації молодого українського художника, вийшла друком у київському видавництві «Дніпро» вже в 1982 році. Проте, можливо, один з найефектніших моментів першої значної графічної серії молодого митця – це її відмінність від роману. Йдеться, звичайно, не про сюжет. Ілюстрації уважно й ретельно «акомпанують» оповіді письменника, але «акомпанемент» цей є свідомо, навіть дещо демонстративно дисонансним. Безумовно, у тексті О. Толстого також чимало жорстокого й страшного, але загальний настрій його роману – все ж таки інший. Можна вважати це результатом державного замовлення на епопею про суворого, але справедливого і, головне, прогресивного реформатора. Проте можна – і волею самого письменника, який не випадково зізнається в одному з приватних листів: «Роман хочу довести лише до Полтави, можливо, до Прутського походу, ще не знаю. Не хочеться, щоб люди в ньому постарішали, – що мені з ними зі старими робити?» [13, с. 782]². Не менш виразною є дискусія графічного циклу українського майстра із хрестоматійними малюнками Д. Шмарінова³. Це протистояння стає особливо помітним, коли два ілюстратори обирають один і той самий сюжет.

Зрештою, йдеться навіть не про О. Толстого і Д. Шмарінова. Молодий український графік сперечається з усією офіційною версією петровської епохи. З ним можна погоджуватися або ні, але його «Петро І» перегукується хіба що із шемякінським пам'ятником у петербурзькій Петропавлівській фортеці, який було встановлено в

1991 році, тобто в зовсім іншу епоху і в зовсім іншій країні, і який все ж таки викликав скандал. І продовженням саме ілюстрацій до «Петра І» через більш ніж два десятиліття стане для художника фільм «Молитва за гетьмана Мазепу».

Петровська епоха у С. Якутовича – це застій, який поступово перетворюється на хаос, болото, що стає стрімким і безжальним потоком. Цей потік несеться, руйнуючи все на своєму шляху. Процес цей є некерованим. Петро І, звісно, – центральна постать, але його гротескна й страшна, занадто висока фігура із занадто маленькою голівкою, його смертельно втомлене обличчя, його очі, сповнені недовіри й страху, належать не керманичу, а фанатику, який веде державний корабель невідомо куди й невідомо для чого. Зазначимо, що традиційний ще з пушкінських часів образ петровської епохи саме як корабля⁴ митець використовує досить активно, але завжди надає йому доволі похмурого, якщо не моторошного, звучання. Так, на одній з ілюстрацій молодий Петро, не зважаючи на гордовиту поставу, буде, здається, зараз розчавлений величезним вітрильником. Аналогічне враження справляє композиція з недобудованим кораблем – грандіозною, але порожньою конструкцією, яка рухається на своїх будівельників і самого царя, що схилився над кресленням.

Петро І – головний, але не єдиний фанатик в офортному циклі. Поряд діють й інші – Карл XII або, наприклад, лідер старообрядців, які спалюють себе живцем. При тому, однак, енергійна і на свій лад також фанатична у О. Толстого царівна Софія зображується лише як некрасива, немолода і надзвичайно втомлена жінка, яка вийшла з гри й приречена на загибель. Одночасно існують і герої, які досить непогано тримаються на поверхні або навіть користуються унікальною можливістю, щоб піднятися із дна на найвищу палубу державного корабля (першим і найвиразнішим з них є, звичайно, Олександр Меншиков, а також сім'я Бровкіних). Їхня енергійність і навіть бадьорість надзвичайно виразні поряд зі смертельною втомою «приречених». Проте й «масштаб» цих позбавлених трагізму по-

ІСТОРИЯ

статей зовсім інший. Є, однак, у графічному циклі й героїні (саме героїні – не герої), які стають втіленням не стільки гармонії, скільки спокою і стабільності (щоправда, в обов'язковому поєднанні із бездумністю). Це царівна Наталія⁵ – сестра Петра, Анна Монс і особливо Марта Рабе-Крузе-Скавронська, майбутня імператриця Катерина I (офорт «Петро I, Меншиков і Катерина»). Саме трактування цих героїнь як острівців стабільності виразно підсилює їхню жіночу привабливість – і для художника, і для глядача, і навіть безпосередньо для героїв роману.

Всесвіт «Петра I» С. Якутовича – холодний і незатишний, майже не принадний для життя. Події у багатьох ілюстраціях відбуваються переважно в напівтемряві чи в сутінках, але протилежністю темряві виявляється не світло, а просто біла порожнеча, позбавлена, як здається, навіть повітря, «ніщо» навколо смертельно стомлених чи бадьоро-енергійних персонажів. Крім того, у першому великому ілюстративному циклі митець вже визначив головні принципи роботи, які були реалізовані потім в усіх інших книгах художника: поєднання багатофігурних сцен з гостро виразними портретами окремих персонажів; увага до сюжетно-просторового розгортання графічної оповіді, що має свій внутрішній ритм, початок, кульмінацію, завершення.

Через два роки після «Петра I» з'явилися офорти до пушкінської поеми «Полтава» (1979). Як книжкові ілюстрації вони ніколи не видавалися і, здається, для цього й не створювалися. «Полтава» – серія станкових аркушів за мотивами літературного твору, тобто чи не найпопулярніша форма української книжкової графіки 1970–1980-х років. Це підтверджує вже сама композиція офортів, які супроводжуються підписами-цитатами, стилізованими під скоропис епохи бароко.

Новий цикл, безсумнівно, тісно пов'язаний із «Петром I»; в окремих офортах зображені навіть знайомі герої, адже в поемі діють не лише перший російський імператор, але й Меншиков. Виразності, що майже межує з гротеском, і моторошного хаосу в «Полтаві» значно менше, а деякі з аркушів

не позбавлені навіть піднесеної урочистості, дещо несподіваної після ілюстрацій до роману О. Толстого (варто, наприклад, порівняти батальні сцени «Петра I» і «Полтави» («И грянул бой...») або згадати аркуш «Из шатра, Толпой любимцев окруженный, Выходит Петр...»; утім, ще є аркуш «Пирует Петр...»). Пояснити це можна тим, що С. Якутович відтворює не стільки реальну історію чи, точніше, своє ставлення до реальної історії, скільки поему Пушкіна. Не бажаючи сперечатися з великим поетом, він погоджується з його трактуванням подій. При цьому жодних натяків на «ампірну» стилістику пушкінської епохи в офортах до «Полтави» немає. Відсутня, втім, і стилізація під графіку початку XVIII ст., яка надзвичайно тонко й цікаво простежувалася в попередній ілюстративній серії. «Петрівська» частина нового циклу нагадує радше про досягнення кінематографа. Проте існує ще й інша, набагато важливіша (для художника) складова «Полтави», яку можна умовно назвати «Мазепинською».

Саме «Полтава» стала для С. Якутовича першим, якщо можна так сказати, публічним зізнанням у справжній пристрасті до українського бароко. Правда, засвоєння нового матеріалу відбувалося поступово. На цьому етапі художник не уникав навіть цитат, якщо саме вони були здатні виразити те, що йому потрібне («Богат и славен Кочубей...», портрет Мазепи – «Он стар. Он удручен годами...»). Однак, безумовно, саме «Полтавою» розпочинається шлях, який приведе до «Молитви за гетьмана Мазепу» і графічної «Мазепіани» (2000–2006), а також до інших творів, що надихалися добою козацького бароко: ілюстрацій до «Тараса Бульби» (2003), серії «Запорожці» (2006), певною мірою навіть до «Вечорів на хуторі біля Диканьки» (2008 р., особливо «Пропа-ла грамота» і «Страшна помста») і «Миргорода» (2008) («Вій»).

У наступному році молодий майстер проілюстрував роман О. Дюма «Три мушкетери».

«Є кілька героїв, які супроводжують мене все життя: Дон Кіхот, Д'Артаньян, Мазепа... і мій батько. Фактично це чотири стадії донкіхотства», – писав художник [16,

с. 193]. Крім того, здається, саме в «Трьох мушкетерах» (а не в «Петрі I» чи «Полтаві»), де також чимало батальних сцен!) вперше отримала реалізацію дитяча гра, про яку художник згадував: «Малював велику кількість “солдатиків”, вирізав їх із картону. Яюсь сиджу, не знаю, що з ними робити. Кажу батькові: “Ось малював-малював, а гратися – не хочеться.” – “А ти вже погрався”, – відповів батько. Так і по цей день: граюся – малюю» [16, с. 53]. Відверто кажучи, «просто погратися» С. Якутович дозволив собі лише в «Мушкетерах». Не випадково це найоптимістичніший ілюстративний цикл художника. І, врешті-решт, ще один спогад: «Дружба була – усе <...> Це мушкетерське братерство поширювалося на творчість, життя і побут» [16, с. 256].

Ілюстрації до «Трьох мушкетерів» викликали різні відгуки критиків. Ю. Кобан, наприклад, пише про цю роботу графіка: «Мушкетери у нього – професійні вбивці, гангстери XVII століття, втягнуті в інтриги особистого життя королів, герцогів, кардиналів. Міледі Вінтер постає страшною, хижою тигрицею. Атмосфера жаху і підступності пронизує увесь цикл <...>» [5, с. 30]. Погодитися з такою характеристикою навряд чи можливо. Звісно, якщо підрахувати кількість смертей у славетному романі Дюма, статистика буде дещо моторошною. Проте «Три мушкетери» тому і стали популярним підлітковим твором, що смерть тут майже ніколи не означає трагедію, і загалом річ тут не у вбивствах, а в пригодах, подвигах, чоловічій дружбі, мушкетерському братерстві та інших прекрасних речах. Саме цю, авантюрно-пригодницьку, складову улюбленого роману насамперед й акцентує С. Якутович, коли створює, наприклад, портрети чотирьох головних героїв у пишних обрамленнях. Ці обрамлення виявляються досить «густонаселеними»: тут і слуги мушкетерів, і барокові алегорії слави й кохання, і лист до капітана де Тревіля, і загадкова красуня під маскою, і пані Кокнар, і смажена курка, і напівмертва графиня де Ла Фер, яку чоловік підвісив на дерево догори ногами (на портреті Атоса). Один з найжахливіших (з «дорослого» погляду) епізодів роману перетворюється на

дещо навіть кумедну страшилку, подібну до славетних дитячих садистських віршиків.

Так, у цьому циклі багато (хоча й не забгато!) зображень битв, сцен двобоїв і навіть вбивств, яким присвячені найдинамічніші та найскладніші за композицією ілюстрації. Поряд з ними існують портрети головних героїв, монументальні, урочисті й трохи кумедні, такі собі ікони стилю пригодницького роману. Лише Д'Артаньян, хоч як це дивно, у художника не викристалізовується. Імовірно, йдеться все ж таки про особливе, занадто особисте ставлення художника саме до цього персонажа. Було б, мабуть, занадто сміливо вважати Д'Артаньяна спробою духовного автопортрета. Проте не випадково в продовженні графічного циклу до «Трьох мушкетерів», створеному майстром у 1995 році, виникає чимало питомих автобіографічних деталей і натяків. «У фінальному офорті серії ілюстрацій до “Трьох мушкетерів” він [горизонт. – О. Л.] означає, швидше, якусь умовну риску, тимчасовий поріг, через який четвірка друзів іде, щоб повернутися до кожного нового покоління <...>», – писав Тиберій Сільваші, один з тих, кого С. Якутович включав у своє власне «мушкетерське братерство» [16, с. 160].

І ще один важливий момент. Саме в «Трьох мушкетерах» виникає та барокова щедрість композиції, яка стане трохи пізніше важливою й характерною ознакою власного графічного стилю художника. Йдеться навіть не про стилізацію під графіку XVII ст., хоча вона, безумовно, присутня в роботах (можна згадати, наприклад, Жака Калло). Відтепер С. Якутович не так ілюструє текст (як у «Петрі I» і «Полтаві»), як створює паралельний до тексту інший простір, такий собі графічний голос за кадром, що має значення вже посутньо авторського коментаря й не залежить від письменника, хоча й зберігає зв'язки з ним. Саме в «Мушкетерах» уперше відбувся такий рівноправний «діалог» літератури й графіки, при цьому з'ясувалося, що молодому ілюстратору славетного роману є що сказати. Поки що, правда, це мало характер веселої гри. Пізніше окремі кумедні «репліки» художника перетворюються на серйозні графічні «монологи».

ІСТОРИЯ

Ілюстрації до естонського епосу «Калевіпоег» (авторська техніка) ⁶ навіть в унікально розмаїтому (як за тематикою, так і за стилістикою) доробку С. Якутовича є дещо екзотичними. Звісно, за потреби можна провести чи вказати на кілька паралелей з іншими циклами художника. У такому випадку «Калевіпоег» відкриє ряд інших проілюстрованих українським художником епосів, а саме «Пісня про Роланда» (2003) і «Тристан та Ізольда» (2004). Водночас «Калевіпоег» дещо несподівано перегукується з двома ілюстративними циклами, які нібито й не мають з ним нічого спільного. Це офорти Георгія Якутовича до повісті І. Франка «Захар Беркут» (1972) і ті-таки «Мушкетери», над якими митець працював майже в той самий період, що і над естонським епосом.

Останні алюзії, однак, є не такими парадоксальними, як може здатися на перший погляд. Адже попри те, що події повісті І. Франка (на відміну від подій естонського епосу) датовані досить точно (середина XIII ст.), «Захар Беркут», так само як і «Калевіпоег», – оповідь про напівлегендарну сиву давнину, час мудреців і героїв. Що ж до «Трьох мушкетерів», то в естонському епосі «Калевіпоег» присутній майже такий самий дух завзяття і пригод, тільки в більш архаїчному його варіанті.

Ілюстрації до «Калевіпоегу» – поєднання урочистої монументальності з казковою безпосередністю, а узагальнення до ступеня майже символу – з точністю деталей. Особливо характерною є увага художника до надзвичайно простих, але виразних й ефектних фактур різних матеріалів, природних і штучних. Дерево, камінь, метал, груба тканина (у поєднанні з вишуканими стеблинками блідих, майже прозорих рослин) – суворий і величний світ Півночі, де живе, діє, воює й трудиться велетень Калевіпоег із дивним, наївним і грізним одночасно, поглядом світлих очей. Таких «нерефлексуючих» героїв у майстра було й буде надалі відносно небагато: найближча паралель – знов-таки мушкетер Портос, силач, велетень, ненажера і велика дитина. Насамкінець слід зазначити, що заставки до окремих пісень «Калевіпоегу» є значно

виразнішими за сторінкові ілюстрації. Адже саме тут кращі якості графічного циклу до естонського епосу, як монументальність, лаконізм, увага до вишуканої фактурності предметів, отримують свій гранично концентрований вияв.

Ілюстрації до роману І. Гончарова «Обломов» (офорт, акватинта, акварель) створювалися майже одночасно із «Трьома мушкетерами» і «Калевіпоегом»⁷. Ю. Кобан вважає цю роботу невдачею: «У художників буває, що знайдений, відпрацьований прийом стає ключем, яким вони намагаються відчинити усі двері <...>. Ілюструючи ж «Обломова» І. Гончарова, митець не досить точно підібрав ключ до розкриття ідейно-художнього задуму роману. Жанр не був вгаданий. Герої твору – Ольга, Обломов, Штольц – холодні, умовні маріонетки. Конфлікту не вийшло. Стилізація не сприяла, як у «Трьох мушкетерах», розкриттю внутрішнього задуму, а звужувала обрії художнього осмислення твору. В «Обломові» С. Якутовича відсутня та атмосфера теплоти, душевної уваги до малого в повсякденному <...> без чого не можна уявити світ роману І. Гончарова» [5, с. 30]. Усе це цілком справедливо. Художник не просто не полюбив гончаровських героїв – він, здається, навіть не зацікавився ними. Можливо, саме така розбіжність між всепробачаючою теплотою, з якою ставиться до своїх персонажів (а особливо до головного героя) І. Гончаров⁸, і безжальною холодною ясністю, що панує в ілюстраціях українського митця, і зробила новий графічний цикл, так би мовити, нечарівним. Утім, в ілюстраціях до «Обломова» чимало достоїнств. Художник тонко, елегантно й іронічно стилізував свої офорти під російський живопис і графіку середини XIX ст. (пізній ампір – бі-дермейєр – ранній реалізм). Саме з цього мистецького спадку – міські перспективи, анфілади інтер'єрів і водночас дещо умовні пейзажні «задники» у деяких ілюстраціях. Художник не зловживає побутовими деталями, але все, що він залишає, є важливим, а іноді ще й естетським (як-от ковані грати брами чи снігопад, під яким відбувається прощання Обломова й Ольги). Звідти ж стриманий і вишуканий «осінній» колорит

потрактування, побудований на градаціях золотаво-брунатного з окремими темно-оливковими, червоними, малиновими й блакитними акцентами. Водночас підписи до ілюстрацій, які супроводжуються вказівним перстом, додають графічному циклу певної іронії.

Обломовський цикл побудовано за системою, розробленою в ілюстраціях до «Петра І». Він (цикл) складається з крупнопланових портретів і окремих сцен. Портрети героїв, безумовно, є виразними, навіть загостреними, але художник, очевидно, і не мав на меті передати у своїх ілюмінованих аквареллю офортах усі «пастельні» відтінки їхніх характерів. Обломов є лише флегматичним і беззахисним (і, варто визнати, малосимпатичним), Захар – тільки огидним (і зовсім не кумедним) тощо. Що ж до Штольца, то він прекрасно «римується» з якимось технічним приладом, який супроводжує його навіть на портреті. Сюжетні композиції в порівнянні з портретами навіть виграють, адже в них майстерно збережено самий ритм гончаровської оповіді, повільної, розміреної, докладної. Саме тому обрані С. Якутовичем для ілюстрування сцени з роману важко назвати кульмінаційними; вони радше ключові, і не так для сюжетної лінії, як для прояснення й нюансування стосунків між персонажами. Прогулянки, чаювання, зустрічі, прощання – усі ці побутові сцени наповнюються (можливо, дещо несподівано для самого художника) сумним ліризмом і безумовною гармонією. Щобільше, вони сприймаються як щось принципово важливе, набагато важливіше за життєві успіхи й механізми Штольца, як щось єдине, що має справжню життєву цінність. «Обломов» наповнюється вже майже чеховськими інтонаціями.

Якщо початок 1980-х років «щільно заповнили» для С. Якутовича три названі книги, то до кінця десятиліття він проілюстрував ще стільки ж, але з відносно великими часовими проміжками між ними. Водночас значно активізується робота художника над станковими графічними серіями, які, мабуть, і слід вважати в доробку митця цього періоду головною творчою складовою. Не випадково два з нових ілюстративних ци-

клів – до романів «Зневажені і скривджені» Ф. Достоєвського (1985) і «Перекоп» Олеся Гончара (1987) – постійно перегукуються зі створеними паралельно станковими серіями і певною мірою продовжують та доповнюють їх, хоча й на зовсім іншому, літературно-історичному, матеріалі.

Офорти до «Зневажених і скривджених» вражають перш за все своєю неприхованою суб'єктивністю [6, с. 12]. Хоча це справжні ілюстрації, які відтворюють героїв роману та ситуації з нього, текст Ф. Достоєвського для них – лише привід. Це стає помітним вже в портреті письменника, адже Достоєвському на момент початку роботи над романом був лише 41 рік і, як це не дивно, у нього ще все було попереду (зокрема п'ять великих романів і «Щоденник письменника»). Проте художник зображує втомлену, дуже хвору, щобільше – стару людину, мудру, але зламану, яку переслідують страшні привиди чи то спогадів про каторгу, чи то власних хворобливих марень. Так само значно старшими зображено і героїв роману: і не лише літнього Сміта чи подружжя Іхменєвих, але й Наташу, і оповідача, Івана Петровича. Навіть Неллі Сміт позбавлена будь-яких рис романтичної загадковості. Вона радше дитина ХХ ст., яка пережила Голодомор чи Бухенвальд, передчасно подорослішала, але по-справжньому дорослою не стане вже ніколи⁹.

Звісно, «Зневажені і скривджені» – маловеселий роман. У певному сенсі він є найпесимістичнішим романом Ф. Достоєвського. Адже в жодному іншому його літературному творі немає такого нахабного, успішного, тріумфуючого Зла¹⁰ і такого слабкого, здатного хіба що на єдиний ляпас, Добра¹¹. Проте навіть у цій суцільній темряві мерехтять окремі «вогники», схожі на ту свічку, що її ставить на підвіконня Наташа, коли чекає на допомогу Івана Петровича. Героїв роману (слабких, але не безвольних, здатних і на помилки, і на їхнє усвідомлення) пов'язують між собою живі людські почуття. Інакше кажучи, «Зневажені і скривджені» присвячені не лише творцеві «фейлетонного роману», славнозвісному Ежену Сю, але й Діккенсу, на честь героїні якого – Маленької Нелл з «Крамни-

ІСТОРИЯ

ці старожитностей» – Достоевський назвав свою Неллі Сміт.

В ілюстраціях С. Якутовича згадок про Сю й Діккенса немає. Утім, дещо несподівано спадає на думку інший роман Достоевського (також «петербурзький», але дещо пізніший і набагато зріліший) «Злочин і кара». «Зневажені і скривджені» у художника також справляють враження «роману потворних гнітючих кімнат» [1, с. 592]. Саме такими сприймаються в ілюстраціях не лише квартирка, яку знімають Наташа і Альоша, але й затишне помешкання Іхменєвих, і навіть кондитерська, куди приїде наприкінці свого життя старий Сміт. Варто лише порівняти, наприклад, надзвичайно подібні за композицією анфілади кімнат в «Обломові» (офорт «Ты ли это, Илья?») та у відповідній ілюстрації до роману Достоевського. Затишок, навіть певна загадковість і тихий сум, змінився на агресивний і непринадний для життя простір, зимовий дворик із тонким деревом і собачою тінню – на занадто вузький прохід у якусь невідому, але страшну світлу порожнечу. Характерно, що це стосується не лише інтер'єрних епізодів. Вуличні сцени роману, заповнені моторошною й байдужою юрбою під вітром і дощем, у графічному виконанні С. Якутовича також наділені власним ритмом, власною образною системою. Деякі з них належать до найвиразніших в ілюстративній серії. Проте питома перспективним прийомом художник перетворює ряд нескінченно високих будинків-коробок на стіну, висота якої катастрофічно зменшується. У результаті «гнітючою кімнатою» для героїв роману є вже увесь Петербург.

Офорти до Достоевського виконано бездоганно точним і впевненим штрихом, який дозволяє передати оксамитову темряву, мерехтливе світло та усі відтінки сірого між ними. Однак показово, що композиції нової серії побудовано не на цих градаціях, а штрих, якщо можна так висловитися, відчувається в них значно менше, ніж у попередніх ілюстративних циклах. Їхню структуру творять плями – темряви, тіні й подекуди світла, завжди тьмавого і якогось невпевненого. Зазначимо також, що «Знедолені і скривджені» – перший ілюстратив-

ний цикл С. Якутовича, де відсутня будь-яка стилізація. Нові офорти демонструють радше міцні зв'язки зі створеними в той же період станковими серіями художника, як-от: «Час X» (1983), «Esse Homo» (1984), «Сьогодні і завжди?..» (1986), «Кияни» (1986) тощо.

Ілюстрації до роману Олеся Гончара «Перекоп» (офорт, акватинта)¹² перегукуються з іншою станковою серією, створеною дещо пізніше, – «Це Африка». Розповідь друга» (1989). В обох роботах художник активно застосовує колір. Ця ознака вже сама собою привертає певну увагу – адже досі він «проілюмінував» лише свої офорти до «Обломова». У «Перекопі» ж ідеться не про ілюмінування (тобто хоча й вишукане, але все ж таки лише розфарбовування), а про повноцінне використання барв як важливої складової загальної образної системи. Уже самі ілюстрації є не чорно-білими – вони отримують жовтувато-сірий тон сепії, на який накладаються яскраві кольорові «знаки» різного розміру і значення. Подекуди це просто червона тінь від Місяця та її відблиски на воді, подекуди – крапки і стрілки, якими розмічаються фронтів карти. Проте найчастіше це – різного розміру стрічки: червоні, сині, білі, жовті, що мають ненав'язливе, але безсумнівне геральдичне значення і складаються в російський триколон, червоний прапор і жовто-синій стяг.

«Перекоп» побудовано за принципом, традиційним вже для ілюстративних циклів С. Якутовича: портрети окремих персонажів чергуються в ньому з багатофігурними, а в цій серії навіть панорамними сценами. Щоправда, портрети (серед яких у циклі чимало й групових) у цій роботі є радше крупними планами, які розкривають образ максимально гостро й виразно, але не мають на меті відтворити той чи інший характер в усій його повноті та складності. До того ж, зазвичай герої «Перекопу» відрізняються максимальною цілісністю і не стільки «рефлексують», скільки діють. Однак впевненості й самовпевненості, що її демонструють усі учасники громадянської війни, дивним чином протистоять звичайні й вічні людські почуття, утіленням яких є мати з дитиною та закохані. Загибель, під

час купання, прекрасної дівчини стає не-поправним наслідком конфлікту, у якому кожен захищає свою правду. Піднесений і певною мірою узагальнений ліризм цих ілюстрацій різко контрастує зі стилістикою «Перекопу».

Протягом 1987–1989 років С. Якутович працював над новою книгою – «Тіль Уленшпігель»¹³. До роману Шарля де Костера художником було зроблено 250 ілюстрацій. Ця серія чітко розмежує книжкову графіку митця 1970–1980-х і 1990–2000-х років (коли будуть створені ілюстративні цикли до «Пісні про Роланда» (2003), «Тристана та Ізольди» (2004), а також до творів М. Гоголя – «Тарас Бульба» (2003), «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Миргород» (обидва – 2008 р.)). У певному значенні слова це його остання «традиційна» книга. Усе створене пізніше визначається радше терміном «візуальна версія», де літературний текст – лише привід для власних роздумів чи навіть медитацій над проблемами, важливими для людини сучасної і перш за все для самого художника.

Введення образу Тіля-«коментатора» (амплітуда іпостасей якого – від блюзнірства до драматизму та героїзму) є першими кроками в цьому напрямку. Ще одним важливим моментом є надмірно високий рівень стилізації. Як художній прийом С. Якутович активно використовував її і в попередніх циклах, починаючи з «Петра I», проте в ілюстраціях до роману Шарля де Костера відбувається дещо інше. Офорти сучасного митця не просто перегукуються із графікою Північного Відродження, а намагаються нібито справді перетворитися на неї. Йдеться вже не про костюмовану гру, а майже про реконструкцію. В ілюстраціях до «Тіля Уленшпігеля» неважко знайти численні взорування на мистецтво XVI ст. – фламандську та німецьку графіку, живопис Пітера Брейгеля та Лукаса Кранаха, нарешті, на загальновідомі портрети історичних персонажів, які діють у романі, наприклад Карл V, Філіп II чи його дружина Марія Тюдор. Проте це будуть саме взорування, а не буквальні цитати, походження яких вловлюється без зайвих зусиль. Таке віртуозне оволодіння «духом епохи» не може не захоплювати,

але воно має й свій зворотній бік. Майстерні офорти до «Тіля Уленшпігеля», при всій драматичності сюжетів, є відсторонено-холодними – набагато холоднішими за ілюстрації, наприклад, до «Трьох мушкетерів». Таке враження, що С. Якутович «вистраждав» радше саму епоху, відтворену в хроніках і художніх пам'ятках, аніж текст роману, написаний, як відомо, вже в XIX ст. Це також зближує «Тіля Уленшпігеля» саме з пізнішими візуальними версіями «Пісні про Роланда» або «Тристана та Ізольди» і водночас відрізняє його від «пропущених через себе» «Петра I» і «Трьох мушкетерів».

Слід також зазначити, що рівень відстороненості в окремих ілюстраціях до роману Шарля де Костера помітно відрізняється. У невеликих заставках, присвячених Тілю, він є мінімальним. Адже Тіль, за задумом С. Якутовича, виводиться за межі змістового простору роману і стає його коментатором (певною мірою – так само, як і художник). Це нагадує своєрідний прийом давнього театру, коли один з акторів, залишаючись на сцені, періодично звертався також до глядачів. Сторінкові, а особливо розворотні (а це переважно батальні сцени), ілюстрації – виразні приклади стилізації на теми Північного Відродження. І навпаки, заставки, що зображують інших, крім Тіля, героїв книги, демонструють поєднання стилізації і авторського гротеску. У певному значенні саме ці офорти є найцікавішими. Тонка й складна гра часу і простору, що розпочинається саме в них, буде продовжена художником у графічній «Мазепіані» (2000–2006).

Колись Георгій Якутович назвав найважливішою творчою рисою сина «здатність імпровізувати» і додав: «У нього гостре відчуття слова» [2, с. 15]. Ця характеристика стосується не лише книжкової графіки майстра. С. Якутович – художник-мислитель, художник-філософ. Його власні тексти – лаконічні, змістовні, емоційні й відверті. Митець розмірковує над долею власного покоління («Найвизначніша риса нинішніх молодих – справді високий фаховий рівень. Водночас цей професіоналізм насторожує. Чому? Ми знаємо, як можна виконати замовлення, але часто безпо-

ІСТОРИЯ

радіні у самостійності. Певна аморфність, млявість, спокійний конформізм – головне наше лихо» [2, с. 15]; «Історія моєї генерації – не час. Це пошуки відчуття себе в просторі. Для нас час – стан нашої душі. Якось давно ми з Тиберієм Сільваші назвали нашу генерацію “Покоління Київського вокзалу” <...>» [16, с. 256]). Аналізує він і власний доробок, при цьому оцінка гранично чесна, іноді навіть сувора («Як художник, на жаль, я складаюсь із безкінечних цитат» [16, с. 256]).

«Тепер я думаю, що виходив за межі власного ареалу. Я спотикався, падав, але все ж таки побачив його межі. І став їх заповнювати». [16, с. 256].

Примітки

¹ Про це в одному з інтерв'ю говорив і сам Сергій Якутович: «Я в дитинстві любив багато читати. Згодом захоплення книгою перейшло в прагнення знайти літературним образам графічні еквіваленти» [2, с. 14].

² Нагадаємо, що О. Толстой почав писати роман «Петро I» у 1929 році й працював над ним майже до останніх днів життя. Роман залишився незакінченим. Паралельно на «петровському матеріалі» було написано дві п'єси, а також (разом із режисером В. Петровим) сценарій відомого фільму «Петро Перший» (1937–1938).

³ Д. Шмиринов працював над ілюстраціями до «Петра I» (чорна акварель, вуглинка) у 1940–1945 роках. Робота йшла «в тісному контакті з автором», про що художник розповідає у своїх мемуарах [14, с. 83–84].

⁴ Нагадаємо хрестоматійну цитату: «Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, при стуке топора и громе пушек» [11, с. 361].

⁵ Зазначимо, що Тиберій Сільваші вважає саме ілюстрацію «Купання царівни Наталії в Ізмайлові» чи не найкращою в серії: «А десь, на самому початку його шляху, неймовірний для графіки, наповнений спекотною чутливістю півдня, пронизаний прозорим світлом прохолодної води, запахом літніх квітів, дзижчанням бджіл, маленький офорт: сцена купання з “Петра I”» [1, с. 160].

⁶ Книга вийшла друком у київському видавництві «Дніпро» у 1981 р.

⁷ Книга побачила світ у київському видавництві «Дніпро» у тому ж 1981 р.

⁸ Про це блискуче писав І. Аненський в есеї «Гончаров і його Обломов» [1, с. 661–663]. Що ж до славетної статті М. Добролюбова, то наведемо цікаву цитату: «Я даже думаю, что добролюбовский этюд “Что такое обломовщина?” во многих своих чертах гораздо более примыкает к этому гоголевскому эпи-

зоду, чем к гончаровскому роману» [1, с. 660]. Мається на увазі образ Кіфи Мокієвича, епізодичного персонажа «Мертвих душ» М. Гоголя (том I, гл. XII).

⁹ Утім, це цілком відповідає опису Неллі, коли вона вперше з'являється на сторінках роману: «Это была девочка лет двенадцати или тринадцати, маленького роста, худая, бледная, как будто только что встала от жестокой болезни. Тем ярче сверкали ее большие черные глаза.левой рукой она придерживала у груди старый, дырявый платок, которым прикрывала свою, еще дрожавшую от вечернего холода, грудь. Одежду на ней можно было вполне назвать рубищем; густые черные волосы были неприглажены и всклокочены» [3, с. 56].

¹⁰ «Настоящий герой романа – князь Волковский», – прямо пише К. Мочульський у своїй відомій трилогії «Гоголь. Соловйов. Достоевський» [9, с. 321].

¹¹ «Иван Петрович жалкий неудачник; он терпит полное крушение и в литературе, и в жизни. Романа он никогда не кончит, Наташу не вернет. Записки свои пишет в больнице, в ожидании смерти <...> при <...> внешней суетливости пародийный герой внутренне пассивен: никакого влияния на развитие действия он не оказывает. Единственный его акт, пощечина Волковскому, – бессильный взрыв слабого человека» [9, с. 319–320].

¹² Книга побачила світ у київському видавництві «Дніпро» у 1987 році. Зазначимо, що це – одне з небагатьох у 1970–1980-х роках звернення Сергія Якутовича до української літератури (можна згадати ще «Циклон» того ж Олесья Гончара і «Європу-45» Павла Загребельного).

¹³ Книга вийшла друком у київському видавництві «Дніпро» у 1991 р.

Джерела та література

1. *Анненский И.* Избранные произведения. – Ленинград, 1988. – 734 с.
2. *Вартанова О.* Дивосвіт слова і пензля (Георгій та Сергій Якутовичі) // Ранок. – 1980. – № 2. – С. 14–15.
3. *Достоевский Ф. М.* Униженные и оскорбленные // *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений : в 12 т. – Москва, 1982. – Т. 4. – 382 с.
4. *Іваненко О.* Естамп: тенденції образно-пластичних рішень // Образотворче мистецтво. – 1987. – № 3. – С. 8–10.
5. *Кобан Ю.* Виставка молодих графіків // Образотворче мистецтво. – 1981. – № 4. – С. 29–30.
6. *Костюченко М.* «Книга-86» // Образотворче мистецтво. – 1981. – № 1. – С. 10–12.
7. *Ламонова О.* Сергій Якутович і «Три мушкетери» // Наука і суспільство. – 2014. – № 9–10. – С. 70–71.
8. *Михайлов Н.* О времени и о себе // Творчество. – 1985. – № 7. – С. 27–29.
9. *Мочульский К.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. – Москва, 1995. – 607 с.
10. *Попова Л., Якутович С.* Образы петровской эпохи // Творчество. – 1979. – № 1. – С. 15–18.
11. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений : в 10 т. – Москва, 1976. – Т. 6. – 506 с.

ОКСАНА ЛАМОНОВА. КНИЖКОВА ГРАФІКА СЕРГІЯ ЯКУТОВИЧА...

12. Склярєнко Г. Високі критерії Сергія Якутовича // Мистецькі обрії 2004 : Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика. – Київ, 2005. – Вип. 7. – С. 52–55.
13. Толстой А. Н. Петр Первый // Толстой А. Н. Собрание сочинений : в 10 т. – Москва, 1984. – Т. 7. – 782 с.
14. Шмаринов Д. Годы жизни и работы. – Москва, 1989. – 400 с.
15. Якимович А. Проблемы нравственного сознания // Творчество. – 1980. – № 6. – С. 8–9.
16. Якутович С. Г. Незавершений проект. Альбом / передм. М. В. Матіос. – Київ, 2008. – 312 с.

SUMMARY

The period of 1970s–1980s is a significant and interesting one in the Ukrainian art history. It is called for a good reason a *silent protest* comparing to the previous eventful decade. Having become one of the brightest phenomenon of the 1960s, graphic arts turned then into a unique niche for many interesting artists and existed like that till the middle of the 1980s. Serhii Yakutovych is one of the key figures of the Ukrainian art in the indicated period. The artist's works vividly demonstrate all the features characteristic to the graphic art of the 1970s–1980s, namely interest to etching and its components, *author's* variations, respect to a book and at the same time *devaluation of a book*, growing popularity of easel series, and what is most important – accented subjectivity and intellectuality, tendency to use symbols and metaphors, mastering and improvement of certain principles of contemporary foreign arts (e. g. hyper-realism), as well as thorough studying of foreign and national classic arts. The main illustrative cycles by S. Yakutovych are analyzed in the article. As early as at the age of 25 the artist brilliantly made his debut with his Diploma project. Those were etching technique illustrations to the novel by O. Tolstoi *Petro I* (1977). Petro's epoch in S. Yakutovych works is a stagnation gradually turning into the chaos, a marsh which becomes an impetuous and ruthless stream destroying everything on its way. The process is uncontrolled. It is worth noting that S. Yakutovych quite actively uses the image of Petro's epoch as a *ship*, the image which was traditionally used as early as since Pushkin's times. Yakutovych uses it both as a symbol and an illustration to one or another episode, but he always gives it a rather gloomy if not terrifying perception. In two years after *Petro I* the artist created etchings to Pushkin's poem *Poltava* (1979). It is *Poltava* which has become the first artist's declaration of his passion to the Ukrainian Baroque. In the illustrations to *Oblomov* by I. Goncharov (1981) S. Yakutovych in a fine, elegant and ironic way stylizes his etchings alike to Russian painting and graphic arts of the middle of XIX century (late Empire – Biedermeier – early Realism). The new cycle includes *large-scale* portraits and individual scenes from the novel. The etchings to *Humiliated and Insulted* (1985) impress audience not only with their expressiveness, but their subjectivity as well. F. Dostoevskyi text in this case is just an occasion. It is no coincidence that it is S. Yakutovych's first illustrative cycle with no stylization at all (naturally except costumes, everyday details, etc.). The artist's new etchings demonstrate a tight connection to his easel series created at the same period of time, such as *Time X* (1983), *Esse Homo* (1984), *Today and always?..* (1986), *Kyivans* (1986), etc.

Keywords: Serhii Yakutovych, Ukrainian graphic arts of the 1970s–1980s, book graphic arts, etching, *devaluation of the book*.

УДК 7.071.1Григор'єва:82–94

АВТОБІОГРАФІЧНІ СПОГАДИ ЛЮБОВІ ГРИГОР'ЄВОЇ-СТЕЛЕЦЬКОЇ

Оксана Сторчай

Статтю присвячено 100-річчю заснування Української академії мистецтва, а саме публікації автобіографічних спогадів Любові Гнатівни Григор'євої-Стелецької.

Ключові слова: Українська академія мистецтва, Любов Григор'єва-Стелецька, спогади, автобіографія, Кіноінститут.

Статья посвящена 100-летию основания Украинской академии художеств, а именно публикации автобиографических воспоминаний Любови Игнатьевны Григорьевой-Стелецкой.

Ключевые слова: Украинская академия художеств, Любовь Григорьевна-Стелецкая, воспоминания, автобиография, Киноинститут.

The article is devoted to the establishment centenary of Ukrainian Academy of Arts, the publication of the autobiographic reminiscences of Liubov Hnativna Hryhorieva-Steletska in particular.

Keywords: Ukrainian Academy of Arts, Liubov Hryhorieva-Steletska, reminiscences, autobiography, Cinemainstitute.

До 100-річчя заснування
Української академії мистецтва

У 2017 році виповнюється 100 років від часу заснування Української академії мистецтва, відкриття якої стало знаковою подією для вітчизняної культури. Для сучасної мистецтвознавчої науки і художньо-педагогічної практики є актуальним написання детальної історії функціонування Української академії мистецтва.

В останні десятиліття вітчизняні науковці почали ґрунтовно вивчати історію розвитку мистецької освіти в Україні, про що свідчать монографії, дисертаційні дослідження, статті, доповіді на конференціях. На сьогодні цю тему розробляють О. Кашуба-Вольвач, О. Ковальчук, С. Нікулєнко, Л. Соколюк, О. Сторчай, О. Федорук, І. Ходак, Р. Шмагала та інші, хоча значна кількість аспектів усе ще залишається маловивченою, практично *terra incognita* в історії художньої культури України.

Дотепер потребує розв'язання низка питань, зокрема такі, як педагогічна практика багатьох українських художників, що

є невід'ємною частиною їхнього творчого шляху; становлення і розвиток мистецької освіти у фахових та загальноосвітніх середніх і вищих навчальних закладах. У програму загальноосвітніх навчальних закладів, як правило, входив рисунок (живопис входив до курсу цього предмета) та історія мистецтва (викладалася окремо або в межах інших гуманітарних дисциплін, залежно від установи, місця і часу). Розглядаючи історію розвитку вітчизняної мистецької освіти, звісно, треба починати з Києво-Могилянської академії, харківської школи І. Саблукова, Лаврської іконописної школи (Лаврська живописна школа діяла з XVIII ст. до 1917 року); крім того, у XIX ст. було відкрито Харківський, Київський, Одеський університети, Кременецький і Ніжинський ліцеї, Інститути шляхетних дівчат (Київський, Полтавський), Київський політехнічний інститут тощо; з фахових – Живописна школа Н. Буяльського, славнозвісні рисувальні школи М. Мурашка, Іванової-

ОКСАНА СТОРЧАЙ. АВТОБІОГРАФІЧНІ СПОГАДИ ЛЮБОВІ ГРИГОР'ЄВОЇ-СТЕЛЕЦЬКОЇ

Раєвської тощо. З початком ХХ ст., наприклад у Києві, викликає інтерес Київське художнє училище, численні приватні художні школи та студії¹, які набули значної популярності та поширення. На увагу заслуговують і загальноосвітні навчальні заклади, як наприклад, Політехнічний інститут (вищезгаданий), Перше комерційне училище, де рисунок і живопис викладали відомі українські мистці (І. Макушенко, М. Пимоненко, В. Менк, І. Селезньов та інші).

Отже, саме середні фахові, приватні художні школи, студії, подекуди загальноосвітні (що залежало від викладача рисунка і живопису) навчальні заклади були тією підготовчою базою студентства спочатку для Санкт-Петербурзької академії мистецтв, а згодом і для утворених українських фахових вишів, перш за все Української академії мистецтва, а також чинниками у формуванні специфіки української художньої школи.

Підґрунтям для таких історіографічних досліджень є, безумовно, архівний матеріал, зокрема надзвичайно цінним в усіх сенсах є спогади викладачів і учнів, їхнє листування тощо та його публікація. Один з таких матеріалів і пропонується для ознайомлення – це автобіографічні спогади 1940-х років талановитої мисткині дитячої книги, живописця, гравера, майстра декоративного мистецтва, викладача Любові Гнатівни Григор'євої-Стелецької (1910–1991). Мемуари художниці присвячені переважно цікавим подробицям її навчання в Українській академії мистецтва (на той час – Київський художній інститут) наприкінці 1920-х років [2]. Читаючи їх, розумієш, що на противагу «формалістичним напрямом у мистецтві та викладанні» (тогочасне визначення), чимало студентів були щирими прихильниками реалістичного живопису та академічних принципів навчання рисунка і живопису, до них належить і Л. Григор'єва-Стелецька (але треба ще враховувати і радянську риторичку). Такі погляди формував зазвичай викладач, який готував учня до вступу у виш, зокрема Академію. Проте це не є правилом, оскільки, наприклад, талановита живописець-монументаліст О. Павленко після академічного вишколу в Київському художньому

училищі з великим захопленням навчалася в майстерні М. Бойчука.

Донині немає ґрунтовної монографічної статті про Л. Григор'єву-Стелецьку, є енциклопедичні в довідковій літературі [7], зокрема відома стаття В. Ханко [6], переліки творів у каталогах виставок, у яких мисткиня брала участь, а також науково-популярна стаття О. Ламонової². Важливим і цінним джерелом для вивчення творчості Л. Григор'євої-Стелецької є її особова справа як члена Спілки художників України, що зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України [4]. З огляду на скромну бібліографію, має сенс коротко, схематично окреслити основні аспекти творчої біографії мисткині та запропонувати публікацію її спогадів, автобіографії й анкети (картки) [3], які стануть однією з основних складових для подальшого вивчення її життєпису і творчості.

Л. Григор'єва-Стелецька мала особливий дар художника-ілюстратора дитячої літератури, вміння образно передати рисунком, фарбою текст казки, пісеньки, оповідання тощо, добре розуміла психологію дітей, їхнє світосприйняття. Проілюстровані нею дитячі книжки – здебільшого витвори мистецтва, починаючи з обкладинки, ілюстрацій, заставок, кінцівок тощо, ці видання, до речі, із задоволенням дивляться і дорослі. (Наприклад, «Казки» Н. Забіли (1948), «Китайські народні казки» (1952), «Брати Лю» (1953), «Корейські народні казки» (1955), «Українські народні казки» (1956), «Довге ім'я» японська народна казка в обробці І. Неходи (1957), «Байки» Л. Глібова (1958), «Квіткове весілля» Л. Глібова (1958), «Казка про веселого метелика» Н. Забіли (1959), «Угорські народні казки» (1960), «Червона шапочка» Ш. Перро (1961), «Бджілка» українські народні пісеньки (1962), «Добра порада» африканські народні казки (1963), «Квітка-семицвітка» В. Катаєва (1963), «Кіт у чоботях» В. Жуковського (1964), «Японські народні казки» (1964), «Про зелені лапки та червоні шапки» Г. Бехлерової (1965), «Кокосовий горіх» індонезійська казка (1966), «Перший крок» Н. Забіли (1968), «Три вишеньки» Н. Забіли (1968), «Ромашкове сонце» М. Сингаївського (1969), «Жу-

равель-журавлик» А. Малишка (1970), «Ой весна-зоряночка» М. Стельмаха (1970), «Пригоди близнят-козенят» В. Нестайко (1972 р.; іл. у співавторстві з М. Нечипоренко) та багато інших.

Крім того, Л. Григор'єва-Стелецька стала автором і художником дитячих книжок «Якого кольору небо?» (1963) й «Діти різних народів» (1968). У «Якого кольору небо?» мисткиня написала у зрозумілій для дітей формі про початки, основні поняття живопису і цікаво проілюструвала її³. Нагадаємо, Л. Григор'єва-Стелецька мала великий досвід викладання рисунка, живопису і композиції, і вона була талановитим педагогом, викладала в молодших класах у Державній художній середній школі ім. Т. Г. Шевченка м. Києва.

Мисткиня писала про себе: «В основном конечно детский художник. Иллюстрирую детские книжки, пишу декоративные панно на темы сказок, работаю над настольными играми для детей и учу детей в средней художественной школе, где преподаю специальность – живопись, рисунок и композицию» [1]. Варто зазначити, що чудовому художньому оформленню багатьох номерів дитячих журналів «Барвінок», «Веселка», «Малютко», «Піонерія», «Веселые картинки» треба завдячувати майстерності Л. Григор'євої-Стелецької.

Художниця успішно працювала в жанрах побутового, пейзажу, портрета; добре володіла техніками ліногравюри, акварелі, олійного живопису. Її твори відзначаються ліризмом, спокоєм, гармонією, розробкою тем родинної любові, дитинства («Рибалки», «Дівчина в голубому», «Бабуся», «Ми з сестрою» та інші); з портретів відомі – «Портрет Василя Петровича Минка, драматурга»⁴ (1965), «Валя» (1972).

Творча спадщина Л. Григор'євої-Стелецької доволі велика і різноманітна, зокрема включає ілюстрації до поеми «Катерина» Т. Шевченка (1938); цікаві акварельні серії пейзажів, серед них – «Північний Кавказ», «Канів», «Київські вулиці»; графічні серії та окремі відбитки виконані в техніці ліногравюри, поміж них серія «Конча-Заспа», до якої входять такі гравюри, як «Зима в лісі», «Дуб Шевченка», «Бо-

рова хатка» та інші, ліногравюри «Канів. У хаті баби Горпини», «Шлях на Димир», «Лютеж. Бакенщик», «Шлях» та ін.⁵

Окремого дослідження заслуговує її творча діяльність у царині декоративно-ужиткового мистецтва. Л. Григор'єва-Стелецька навчалася на художньо-текстильному факультеті Київського художнього інституту і успішно працювала в галузі текстилю, гобелена, орнаменту, також займалася розписом посуду на Київському порцеляновому заводі (у 1936–1937 рр.). Вона визнаний і добре відомий майстер прикладного мистецтва.

Зазначивши коротко основні факти творчої біографії художниці, запропоновані для вивчення її спогади, автобіографія і анкета, безсумнівно, стануть корисними для написання монографічної статті про Л. Григор'єву-Стелецьку.

Усі матеріали публікуються зі збереженням авторської стилістики та орфографії, з незначними редакторськими правками.

Примітки

¹ Наприклад, у першій третині ХХ ст. студії в Києві тримали В. Галімський, О. Екстер, фон Ессен, І. Іжакевич, М. Козик, Я. Мільман, І. Мозалевський, О. Монко, О. Мурашко разом з А. Крюгер-Праховою та Козловим, І. Рабічев, О. Романов, А. Сабатовський, Г. Світлицький, С. Світославський, І. Селезньов, М. Яровий та ін.

² Стаття О. Ламонової «Коли я знову стану маленьким: про ілюстрації Любові Григор'євої-Стелецької» («Наука і суспільство», 2016 р., № 11/12, с. 63–64).

³ Художниця інколи писала статті про дитячі виставки, наприклад «Фестиваль закінчено» у журналі «Піонерія» за 1963 рік, № 12. У статті підводяться підсумки фестивалю художніх студій при палацах піонерів.

⁴ Василь Петрович Минко (1902–1989) – український драматург.

⁵ «Основные мои работы за это время такие: / 1944–45 год. 6 панно для ЮЗЖД на темы украинских народных сказок / Плакат-Лубок (изд. "Мистецтво") Богдан Хмельницький / Плакат-Лубок (изд. "Мистецтво") "Слава товарищу Сталину" / 6 панно к празднику Победы, на тему "Дружба народов" (Худфонд УССР) / Иллюстрация книжки Окс. Иваненко "Таємниця" (изд. "Молодь") / Работа в детском журнале "Барвинок".

1946 г. / Участие в литературно-художественном альманахе для детей "Ялинка" (изд. "Молодь") / 10 панно для Латвийской и Эстонской железн. дороги на темы украинских и русских народных ска-

ОКСАНА СТОРЧАЙ. АВТОБІОГРАФІЧНІ СПОГАДИ ЛЮБОВІ ГРИГОР'ЄВОЇ-СТЕЛЕЦЬКОЇ

зок. (Худ. фонд УСРР) / Книжка "Переполюх" (укр. народн. сказка) (изд. худ. фонда УССР) / Книжка "Ходить гарбуз по городу" (изд. худ. фонда УСРР) / Книжка-малышка "Лисиця і глечик" (изд. "Молодь") / Книжка "Ріпка" за Ів. Франко (изд. "Молодь") / Участие в альманахе "Жайворонок" (изд. "Молодь") / Детское лото "Широка страна моя родная". / Работа в детском журнале "Барвинок". / 1947 г. / Большое панно на выставку 30-летия Октября "Торжество колхозного труда". / 2 панно на выставку в Донбассе на темы народных сказок ("Золушка" и "Жар-птица"). / Большая книжка "Київ вільний". / Иллюстрации приказа т. Сталина о освобождении Киева. / Книжка "Колобок" (Худ. фонд). / Акварельные пейзажи Канева. / Работа в журнале "Барвинок". / Худ. Григорьева-Стеллецкая Л. И. / 20 августа 1947 г.» [1].

Джерела та література

1. Архів відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, підготовчі матеріали до неопублікованого словника «Художники Радянської України» (автори: Б. Бутник-Сіверський, З. Лашкул, В. Ткаченко, технічний секретар Т. Радзівська. Кінець 1940-х – 1950-ті рр.), папка «Григор'єва-Стелецька Любов Гнатівна», 29 арк., «Воспоминания о работе во время Отечественной войны. (1941, 42, 43, 44 г.) Худ. Л. Григорьева-Стеллецкая», рукопис.
2. Архів відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознав-

ства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, підготовчі матеріали до неопублікованого словника «Художники Радянської України» (автори: Б. Бутник-Сіверський, З. Лашкул, В. Ткаченко, технічний секретар Т. Радзівська. Кінець 1940-х – 1950-ті рр.), папка «Григор'єва-Стелецька Любов Гнатівна», 29 арк., Спогади Л. Григор'євої-Стелецької, рукопис.

3. Архів відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, підготовчі матеріали до неопублікованого словника «Художники Радянської України» (автори: Б. Бутник-Сіверський, З. Лашкул, В. Ткаченко, технічний секретар Т. Радзівська. Кінець 1940-х – 1950-ті рр.), папка «Григор'єва-Стелецька Любов Гнатівна», 29 арк., Автобіографія Л. Григор'євої-Стелецької, машинопис; Анкета: друк, рукопис.

4. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, ф. 581 (Союз художників України), оп. 2, спр. 812. Личное дело. Григорьева-Стеллецкая Любовь Игнатьевна. 26 листопада 1944 – 30 грудня 1991, 127 арк.

5. Жук М. Віктор Пальмов (некролог) // Шквал. – № 31 (216). – 3 серпня 1929 р. – С. 9.

6. Ханко В. М. Григор'єва-Стелецька Любов Гнатівна // Енциклопедія сучасної України. – Київ, 2006. – Т. 6. – С. 438.

7. Художники народов СССР : библиографический словарь. – Москва : Искусство, 1976. – Т. 3. – С. 185.

[СПОГАДИ]

Любов Гнатівна Григор'єва-Стелецька

Народилася я в 1910 р., в липні місяці, в м. Лубнах Полтавської обл. Батько мій – син залізничного службовця, вчений археолог, нині пенсіонер – Гнат Яковлевич Стеллецький¹. Мати – вчителька, нині пенсіонерка, дочка відомого Лубенського старожила, нотаріуса Василя Осиповича Супруненко.

[У] 15 років, закінчивши Лубенську Семирічку, я вступила до будівельної профшколи, бо іншого учбового середнього закладу в Лубнах не було. Тоді я була ще піонерка і найменша на курсі.

З тодішніх керівників школи я пам'ятаю досі Завідуючого школою, який називався Архітектор Адамович. Високий, в інженерському капелюсі, суворий з неговірною вдачею. Він викладав у нас будівельну справу і, безумовно, дівчат учениць сприймав як досадне непорозуміння. Іноді він мав рацію.

Ще згадується мені настирливий, наполегливий, непідкупний вчитель креслення Сергій Леонардович Лозовський. Він безжалісно зачеркував червоним олівцем «розцяцьковані» червоною і голубою тушью рамочки на «креслюнках», виконані нашими товаришами, що проживали на лубенському подолі.

Ми дивувались його непримиренності до цих міщанкуватих шедеврів. Де нам було тоді зрозуміти, що він привчав нас до хорошого смаку, до серйозного ставлення до своїх обов'язків.

С. Л. Лозовський перший навчив мене почуттю формата листа (тобто вмінню компанувати рисунок в заданому форматі) і серйозному, суворому ставленню до діла.

Тому що нарівні з своїм мистецтвом я не менше люблю літературу. Я не можу не згадати Костя Андрієвича Галабуцького – викладача української літератури, який надхненно і старастно викладав свій предмет.

І ще одну людину хочу пом'янути я добрим словом – мого першого вчителя ри-

сування і в семирічці, і в профшколі – художника Старченко. Надзвичайно тиху і скромну людину.

Скінчивши будівельну проф-школу у 1927 р. і будучи вже комсомолкою, я поїхала до Москви і вступила у художню школу-студію організовану старим художником академіком Хотульовим².

Вчення в цій студії було поставлене на старий академічний лад – починаючи з класу геометричних фігур і кінчаючи класом натурним.

Причому з класу в клас переводив сам Хотульов, коли считав потрібним. Клас геометричних фігур по поняттям того часу здавався такою нудотою, таким непотрібним пережитком минулого, що я не залишилася-б там і дня, як-би мене не приваблювали години композиції.

Хотульов певно считав «композицію» примхою нового часу і сам її не викладав, а мав для цього молодого непосидячого художника, який вмів радіти з кожного, найпоганшого ескізу.

На жаль, я не пам'ятаю прізвиська цього оригіналу. Роздивляючись чийсь ескіз, він у голос пояснював його своїми словами, і фантазія його розросталася в такій мірі, якої авторові і не снилося.

Сам того не помічаючи, він чудесно тренірував нашу фантазію, привчаючи образно мислити.

Але якою-ж нудною, непотрібною і навіть смішною здавалася тоді необхідність як найдетальніше вимальовувати кожну найтонісенку жилку якогось гипсового виноградного листа.

Час був тоді такий шалений, що тільки через багато років я зрозуміла ціну цих елементарніших знань, які я одержала в студії Хотульова, провчившись там всього рік.

Восени 1928 р. я вступила до Київського Художнього інституту на текстильний відділ живописного факультету. В Київському Худ. ін-ті тоді царював Пальмов³. Після Третья-

ЛЮБОВ ГРИГОР'ЄВА-СТЕЛЕЦЬКА. [СПОГАДИ]...

ковки і старого академіста Хотульова я не в силах була зрозуміти такий живопис.

Якісь кольорові плями – дуже настирливі і неприємні, а в цих плямах, мов якісь ембріони, схематичні чоловічки, мов намальовані дитиною – і все це називається чомусь «перше травня».

Я люблю Україну, її природу як свою вітчизну. Київ мені наймиліше місто, а Київський художній ін-т був моєю мрією. Мрія здійснилася, але яким чином! Яке розчарування. Чи це живопис не живопис, чи я ні до чого не здібна.

Але-ж крім цього непостижимого живопису, ще й безкінечні сварки і непорозуміння між різноманітними угрупованнями, якесь АХЧУ, ОСМУ, безкінечна зміна установок, категоричне відкидання усього старого загалом і повністю, повне ігнорування природи або знов невеличкий шаг назад і сприймання природи з якоїсь однієї точки зору...

Буйний, гарячий час. Студенти того часу були в більшості своїй малокультурні, але високо ідейні. Рисувати не вміли, писати теж, були погано вдягнені і не дуже ситі, та зате вирішували світові проблеми, дискутували до хрипоті, їздили на лісозаготовки і хлібозаготовки, були червоними ліквідаторами неграмотности, вчили грамоті і політграмоті неписьменне населення, влаштовували суботники і диспути і Ідею ставили вище за все.

Сергій Раєвський, Овчинников, Мордань, Катря Коваленко, Ваня Годлевський, Сергій Григорьев – все бойові імена будівників нового життя в Київському Художньому інституті.

Моїм безпосереднім і першим художнім керівником був художник Микола Андрієвич Рокицький, що пав смертю хоробрих у вітчизняній війні⁴. Він викладав на текстильному відділі малювання, живопис та композицію.

Дуже скромний і тихий на вигляд, він вмів бути наполегливим у своїх завданнях, вмів зацікавити і показати суть справи, а головне, вмів при нас «захворювати» якимсь художником, напр. Пікассо або Рибейрой, і ми як провінціали і необізнані з цими художниками, яких до того і не розуміли, поневолі починали цікавитись відповідною

літературою і думати, чому саме це так до вподоби Миколі Андрієвичу?

Кость Миколаєвич Єлева (нині доцент художнього ін-ту і замітник директора) теж був одним з перших моїх керівників з рисунку. Один з кращих рисувальщиків на Україні, надзвичайно оригінальний і ідейний – він має свою власну систему вивчення рисунку, свій особистий підхід до цієї справи і як би не важка хвороба, що пригнічує його, міг би написати дуже цікавий і корисний науковий твір про рисунок та його викладання.

Сергій Григорович Колосс був викладачем текстильної композиції, яку він знає досконально. Я думаю, що більш обізнанішого фахівця в цій справі на Україні нема.

Ще я мушу згадати викладачів нехудожників, які дали мені не менш цінного в моєму розвитку – це професор хімії Лоханько та професор КПІ, що викладав у нас нарисну геометрію та опір матеріалів, до речі, мій двоюродний дядько, Павло Григорович Куликівський.

В 1930 р. на базі текстильних факультетів різних вузів було організовано Текстильний інститут, і я механічно опинилася студенткою механічного вузу. Це було не про мене, але й художній інститут, що в той час підпав під владу неймовірного Томаха⁵, теж мало цікавив.

Не знаючи що робить, я, як то кажуть від вогню та в полум'я, попала в Кіно-ін-т, що теж тільки-но організувався.

Основою на тодішній своїй комсомольській ідеології, яка мала право вимагати від мене певних жертв на користь суспільства, я вирішила, що не маю права гаяти час в томаховському ін-ті і мушу взятись за щось більш реальне і корисне суспільству. Цим був інженерно-технічний факультет Кіно ін-ту, на якому я провчилася три роки і потім по сімейним обставинам залишила його, щоб через два роки знову таки повернутися до художнього ін-ту.

Порівнюючи з художнім ін-том, в якому між новим і радянським світоглядом весь час проривалися різні підводні течії ворожих поглядів і угруповань, Кіно ін-т був цілком новий, молодий, без усяких «історичних дат» за спиною. І мав велике ком-

АРХІВ

сомольсько-партійне прошарування. Наш факультет був організований, як тоді казали, на базі Одеських кіно-механіків. Їх дійсно було багато, і всі вони були веселі, прості і дуже цікаві. Це був народ в багатьох відношеннях протилежний багатьом «художникам». І справа, яку нам слідувало вивчати, була також цілком нова. «Звукове кіно». Воно тільки народжувалось.

Я певна в тому, що більшість з тих кіномеханіків, що прийшли на перший курс кіно ін-та з простою і незайманою душею, зайняли тепер ряди визначних робітників звукового кіно і кіно-винахідників.

Кіно-інженера з мене не вийшло. Кіно-ін-т був для мене другою будівельною профшколою, тоб-то марно загаяним часом, якщо дивитись на цей час, як на власність моєї основної спеціальності – мистецтва. Але якщо подивитись на нього інакше, то я не жалкую за тим часом – він дав мені багато корисного і саме для мого мистецтва. А також і більш ширший світогляд.

В 1934 р. мого чоловіка художника Григорьєва Сергія Олексієвича було призначено доцентом Київського художнього ін-ту, і я знов повернулася туди, працюючи вже вільним слухачем в майстернях мужа з 1934–1939 р.

Це, по суті, і було моє головне навчання по спеціальності.

Інститут в цю пору прийняв уже нормальний вигляд, навчання йшло по плану, Венера-Мілосська і знаменитий торс Мікель-Анджело зайняли свої почотні місця.

Багатьом студентам, які вчилися за часів Томаха, довелося знов починати своє вчення з першого курсу. Це був єдиний путь, щоб стати досвіченим художником.

Трапилось так, що більшість учнів мого чоловіка була роками рівна з ним або й старша за його. Новий ін-т на новій, правильній базі будували серйозні, дорослі люди.

В ін-ті за цей час я познайомилася з багатьма художниками України, що викладали там. Мені довелося, правда дуже-дуже мало, попрацювати під керівництвом видатного, талановитого художника України, що рано помер, – П. Волокідіна. Під час виробничої практики у Каневі я користу-

валася порадами чудесного пейзажиста України – Бурачека.

Я працювала в майстерні Федора Кричевського – дуже талановитого художника. В його майстерні вів рисунок мій чоловік.

Пізніше, вже як педагог художньої середньої школи, я часто користувалася порадами Михайла Андрієвича Шаронова та Карпа Дем'яновича Трохіменко – нині заслужених художників України. На жаль, ні я, ні Григорьєв не належимо до тої категорії художників, що збирають колекції з фото своїх робіт, дат їх появи на світ, репродукцій, назв видавництв, копій, рецензій і т. д. Нічого я ніколи не збирала і не пам'ятаю, де і що. Те, що випадково залишалось дома, пропало під час війни.

Свою напів-громадську, на пів художню діяльність я почала в 1929 р., працюючи художником-оформителем, автором та виконавцем Світляної газети і т. к. у виправно-трудоцій колонії (що містилась в кінці бульвару Шевченко, коло Евбазу).

В 1930 р. я разом з Григорьєвим і іншими комсомольцями оформляла комсомольське кіно.

В 1931 р. прийняла участь в студентському збірнику «Судіть мене», де було надруковано дві мої роботи. Тепер я бачу, що вони хоч і ідейні по змісту, але формалістичні по формі. Значить, як я не протестувала всею душею проти формалізму, ця зараза проти моєї волі пробралася і до мене.

1932, 33, 34, 35 роки великого сліду в моїй творчій діяльності не залишили.

1932–33 я вчилася на інженера, а 1934, 35 – багато працювала над собою вже як над художником.

1936–37, 38 – я працювала над оформленням магазинів і кіосків книгокультурторгу, писала панно в Палаці піонерів, була автором всіх етикеток, що клеїлися на продукції Київського пив-заводу.

До цього часу я з призириством відносились до етикетки, і тільки взявшись працювати над нею, зрозуміла, яка це важка і корисна річ. В цей-же час працювала над художнім оформленням посуду на Київському фарфоровому заводі. Брала участь, але незначну, у періодичних виставках художників. Зараз не пам'ятаю в яких.

ЛЮБОВ ГРИГОР'ЄВА-СТЕЛЕЦЬКА. [СПОГАДИ]...

Виставляла ілюстрації до «Катерини» Шевченка та пейзажі Каніва. Один з яких був репродукований в-вом «Мистецтво». Мої графічні роботи в дитячій літературі зникли, а ні видань, ні дат я не пам'ятаю. Залишились випадково 2 журнали «Жовтень». За 1940 р. № 2 та № 3, за лютий і березень, де вміщено мої ілюстрації.

З 1939 р. я викладаю фах у Київській Художній Середній школі і знахожу в цій справі багато цікавого для себе. А був час, коли я відносилася до педагогічної роботи з деяким приризством.

Під час евакуації – 1941–42, 43 і частину 44 р. – я працювала художником у військових частинах. За ці три з половиною роки я зробила більше, ніж за все своє життя.

Так як Вам потрібно максимально вичерпуючи спогади про роботу за роки Вітчизняної війни, то доведеться про це написати окремо. Як і про роботу після реєвакуації.

Студентський збірник «Судіть мене» надруковано ДВОУ Молодий Більшовик у 1931 р.⁶

«Светов і Любітов» Судіть мене.

Семенківщина перед судом пролетарського студентства.

[АВТОБІОГРАФІЯ]

Григор'єва (Стелецька) Любов Гнатівна

Народилася у м. Лубнах Полтавської обл. у 1910 р. у червні м-ці. Батько науковий робітник-археолог, нині пенсіонер, мати вчителька, також пенсіонерка. Чоловік художник Григор'єв Сергій Олексійович, нині лейтенант Червоної Армії. Маю двох дітей одинадцяти років.

У 1926 р. закінчила Лубенську будівельну профшколу.

У 1927–1928 р. вчилася у Москві у художній студії ім. Рєпіна, заснованій худ. Хотульовим. Одночасно вчилася на курсах креслівників-конструкторів, які закінчила позатерміново, маючи будівельну освіту.

У 1928 р. вступила до Київського Художнього Інституту на текстильний відділ живописного факультету.

У 1930 р. закінчила 3 курси Художнього Інституту, вступила на 1 курс кіноінституту.

У 1934 р., скінчивши 3 курси кіноінституту, покинула його по сімейним обставинам.

У 1936 р. художник Григор'єв, мій чоловік, призначається на посаду доцента Київського Художнього Інституту, і з цього часу я займаюся рисунком в його майстерні разом зі студентами до самого початку війни.

Беручи завжди активну участь у громадському житті і будучи тоді комсомолкою, я свою творчу діяльність починаю у 1931 р., беручи участь у студентському збірнику «Судіть мене», де надруковані мої рисунки.

Далі я разом з іншими працюю над художнім оформленням кінотеатрів і т. д.

1936–37 р. працюю над художнім оформленням посуду на Київ. порцеляновому заводі та на пивзаводі над оформленням етикеток. Працюю над оформленням продукції та розписом книжкових кіосків Книгокультторгу.

1938 р. працюю над декоративним панно на теми дитячих казок для палацу піонерів. Беру участь у художній виставці ілюстраціями до «Катерини» Шевченка.

1939, 40, 41 працюю над серією пейзажів: «Північний Кавказ», «Канів», «Київські вулиці». Беру участь у Всеукраїнській Художній виставі – акварельні пейзажі [Канева]. Один з них надруковано масовим тиражем. Беру участь у оформленні дитячої літератури. Працюю художником-ілюстратором в дитячому журналі «Жовтень».

З 1939 р. працюю педагогом у Київській художній середній школі, де між іншим виконую великі панно-гобелени для оформлення вестибюлю школи, за які одержую подяку.

Під час евакуації (1941, 42, 43, 44 р.) працюю художником у військовій частині П/о 033, де готую агітаційні плакати та художні плакати учбового характеру, що мали мету підняття військової кваліфікації нач. складу. Крім того, пишу декорації тощо. Працюю над розписом гарнізонного

АРХІВ

ДКА Приволзького військового округу. Працюю художником на оборонному танковому заводі № 7 у м. Саратові.

Повернувшись до Києва, знову працюю педагогом у художній десятирічній та художником в редакції та ін.

28.XI.1944
Л. Григор'єва

КАРТКА № 39

1. Прізвище, ім'я та по батькові Григор'єва (Стеллецкая) Любов Ігнат'євна.

2. Місце і рік народження 22 юлія 1910 г., г. Лубни.

3. Де вчився та вдосконалювався (відомості про загальну та фахову освіту)

1926 р. – Лубенська будівел. профшкола;

3 курса Худож. ин-та (1928–30);

2 курса Кино-ин-та (1930–34);

декоративн. иск-во иллюстрац. дет-ских книг.

4. Коли, на яких виставках та які твори виставляв

Участие в двух всеукр. худож. выст. (иллюстр.) к «Катерине» Шевченко и пейзажи (акварель).

5. Час публікації або випуску художньо-виробничої продукції (графіки, скульптури тощо)

1932. Работа в детских газетах и журналах;

1933. Агит. худож. работа в клубе Г.Н.У и исправит. доме;

1935. Киев. фарфор. з-д. Роспись посуды;

1938. Киев. двор. пионеров – Декорат. панно;

1939–40. Серия акварел. пейзажей «Северный Кавказ», «Канев», «Киев. пейзажи». Декорат. панно-гобелены для худ. школы, за которые была получена благодарность и премирована ценным подарком.

6. Педагогічна, громадська, наукова та публіцистична діяльність

С 1939 – педагог Киев. худож. сред. школы.

Во время эвакуации находилась в военной части, где занималась агитационно-пропаганд. работой, участвовала в агит. работе на оборонном танковом з-де № 7 (Саратов), за что имела благодарность и награды ценным подарком.

7. У яких мистецьких об'єднаннях брав участь.

8. Де зберігаються праці (музей, збірки, тощо).

9. Які має нагороди, степені, звання, час присудження таких.

10. Бібліографічні відомості (статті в журналах, газетах, монографії тощо)

11. Додаткові відомості – Смирнова-Ласточкина, 20.

1942–44 – художник ДКА.

Дополнение к графе «5»:

1941 – участие в оформл. детской худож. л-ры – иллюстр. в ж. «Жовтень».

1942–1943 – декоративная роспись ДКА в гарнизоне при ВО («Алекс. Невский», «Суворов», «Богдан Хмельницкий» и панно на темы Отечеств. войны) агитационные, учебные плакаты – благодарн. в приказах по гарнизону.

1944. Работа над детскими книжками «Освобожд. Киева», «Дружба народов», эскизы к декорат. панно на темы Отеч. войны, народных сказок.

Примітки

¹ Ігнатій Якович Стеллецький (1878–1949) – видатний спелеолог, археолог, історик.

² Аникита Петрович Хотульов (1871–1942) – живописець і педагог, учень І. Рєпіна.

³ Віктор Никандрович Пальмов (1888–1929) – живописець, один із засновників ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України); у 1925–1929 роках професор Київського художнього інституту. Завжди цікаво, коли є дві різні моделі сприйняття творчості того чи

іншого художника і кожна з них, звісно, має право на існування. Так наприклад, визначний живописець, рисувальник М. Жук писав про В. Пальмова: «Талановитий художник, відомий у СРСР та поза межами його, прибувши на Україну лише восени 1925 року, – все ж увійшов в українське життя досить глибоко не тільки зовнішніми своїми симпатіями, але й розумінням української культури. Віктор Никандрович, як проф. київського худ інституту, мав

ЛЮБОВ ГРИГОР'ЄВА-СТЕЛЕЦЬКА. [СПОГАДИ]...



В. Голованов.
Портрет Л. Г. Григор'євої-Стелецької.
Начерк. Папір, олівець

Л. Григор'єва-Стелецька.
Зима у лісі. Аркуш із серії
«Конча-Заспа». 1966 р.
Папір, ліногравюра



АРХІВ



Л. Григор'єва-Стелецька. Обкладинка книжки «Бджілка». Київ, 1962 р.

ЛЮБОВ ГРИГОР'ЄВА-СТЕЛЕЦЬКА. [СПОГАДИ]...

діло з українською молоддю. Як чуйна людина він зрозумів, що для неї потрібні шукання не тільки формальної сторони мал. мистецтва, а щось глибше, що зв'язане з нервами народної української культури. Бурхливий темпераментом, глибоко переконаний у своїх художніх шуканнях – він гостро реагував на всі прояви громадського та художнього життя України. Досить того, що за кілька днів перед смертю В. Н. виступав на диспуті 2-ої всеукраїнської виставки в Києві, де обороняв свої художні позиції. Росіянин з походження він швидко опанував українську мову, швидко зорієнтувався в мистецьких угрупованнях України, Фундатор об'єднання “сучасних митців України” (ОСМУ), декан мал. факультету К. Х. І., член правління того ж ВИШУ, а також талановитий

педагог, – В. Н. Пальмов щиро віддався своїй роботі. Вихованець французької школи (довгий час працював у Парижі) – Пальмов приніс до Києва ті нові здобутки, що їх бракувало в нас» [5].

⁴ «5. Рокицький / тов. Деряжний Ф. І. повідомляє що у 1941 р. в бою за Київ був поранений, під Борисполем взятий у полон, був у концтаборі, тяжко хворів. Напередодні звільнення Києва в 1943 р. помер». Див.: Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України, ф. 581, оп. 2, спр. 107 а.

⁵ Сергій Іванович Томах (1901–?) – на початку 1930-х років ректор Київського художнього інституту.

⁶ Саме зі студентського збірника «Судіть мене» розпочалася творча діяльність художниці, де в 1931 році були надруковані її рисунки.

SUMMARY

The article is devoted to the establishment centenary of Ukrainian Academy of Arts, the publication of the autobiographic reminiscences of the 1940s by talented master of children's book, painter, engraver, expert in applied arts, professor Liubov Hnativna Hryhorieva-Steletska (1910–1991) in particular. The artist's reminiscences are dedicated mainly to interesting details of her studies at the Ukrainian Academy of Arts (Kyiv Art Institute at that time) in the end of 1920s. Exploring them, one can realize that in spite of the *formalistic trends in art and teaching* (the definition of that period), a good few of students were sincere supporters of realistic painting and academic teaching principles in drawing and pictorial art. Liubov Hryhorieva-Steletska belonged to them (but we must also take into account the Soviet rhetoric). Such opinion was formed mainly by the professor who trained the student for entering the academy.

A thorough monograph article about Liubov Hryhorieva-Steletska hasn't been written till the present day, but there are the encyclopedic works in reference books, including V. Khanko), names of works listed in exhibition catalogs, where the artist took part and scientific-popular article by O. Lamonova. The personal file of Liubov Hryhorieva-Steletska as a member of the Union of Artists of Ukraine, keeping at the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, is an important and valuable source for her works studying. Taking into consideration a modest bibliography of the artist, the author of the given article tried to outline the main aspects of the artist creative biography briefly, schematically and proposed her autobiography and personal form as an addendum. These archive materials will be useful in writing of a monographic article on Liubov Hryhorieva-Steletska and are published preserving the author's style and spelling.

Keywords: Ukrainian Academy of Arts, Liubov Hryhorieva-Steletska, reminiscences, autobiography, Cinemainstitute.

До друку підготувала Оксана Сторчай

Постатті

Figures

УДК 7.071.3Сичов:726:27–523.41(477–25)Софія

ВНЕСОК МИКОЛИ СИЧОВА В ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЮ МОНУМЕНТАЛЬНОГО МАЛЯРСТВА СОБОРУ СВЯТОЇ СОФІЇ В КИЄВІ (за матеріалами київських архівів)

Ірина Ходак

У статті на основі матеріалів київських архівів висвітлено внесок відомого російського мистецтвознавця, музейника, художника, реставратора Миколи Сичова (1883–1964) у дослідження та реставрацію монументального малярства собору Святої Софії в Києві в другій половині 1920-х років. У додатку вперше опубліковано життєпис і список праць науковця, підготовлені 1928 року у зв'язку з висуненням його в академіки ВУАН.

Ключові слова: Микола Сичов, Софійський собор, Софійська комісія, Всеукраїнський археологічний комітет, стінописи, мозаїки, реставрація.

В статье на основе материалов киевских архивов освещен вклад известного русского искусствоведа, музейщика, художника, реставратора Николая Сычева (1883–1964) в исследование и реставрацию монументальной живописи собора Святой Софии в Киеве во второй половине 1920-х годов. В приложении впервые опубликовано автобиографию и список научных трудов ученого, подготовленные в 1928 году в связи с выдвижением его в академики ВУАН.

Ключевые слова: Николай Сычев, Софийский собор, Софийская комиссия, Всеукраинский археологический комитет, росписи, мозаики, реставрация.

The contribution of famous Russian art critic, museum worker, artist and restorer Mykola Sychov (1883–1964) to the investigation and restoration of monumental painting of St. Sophia Cathedral in Kyiv through the mid- to late 1920s is elucidated in the article after the materials of Kyivan archives. Biography and bibliography of the researcher formerly prepared to his nomination to the position of an academician of the All-Ukrainian Academy of Sciences are published for the first time in the supplement.

Keywords: Mykola Sychov, St. Sophia Cathedral, Sophia Committee, All-Ukrainian Archaeological Committee, mural paintings, mosaics, restoration.

Історія реставрації та пов'язаних з нею досліджень монументального малярства Софійського собору в Києві, проведених у 1920-х роках з ініціативи Всеукраїнського археологічного комітету (далі – ВУАК) Всеукраїнської академії наук (далі – ВУАН) і Київської крайової інспектури охорони пам'яток культури (далі – ККІОПК), останнім часом неодноразово ставала предметом розгляду, проте залишається недостатньо висвітленою та осмисленою, зважаючи на тривале замовчування в радянський (повоєнний) період. Нині спробуємо за матеріалами київських архівів означити внесок у цей процес видатного російського мистецтвознавця, музейника, художника, реставратора Миколи Сичова (1883–1964), ім'я якого, на наш погляд, незаслужено за-

лишається на периферії когорти дослідників пам'ятки.

Якщо в низці статей українських і російських фахівців принаймні побіжно згадано про участь М. Сичова в реставраційних роботах у Софії Київській під егідою ВУАКу [37, с. 13; 5, с. 134–136; 21, с. 592, 594–597; 10, с. 72–73], то в присвяченій ученому монографії лише констатовано факт його відрядження до Києва для участі в ремонтно-реставраційних роботах у 1928, 1929 та 1930 роках і членство у ВУАКу з 1924 чи 1928 року [13, с. 46, 57]. Нещодавно до проведених у Софіївському соборі 1930 року під керівництвом М. Сичова реставраційних робіт звернувся В. Корнієнко [12].

Основними опублікованими джерелами з означеної теми залишаються статті

ПРИНА ХОДАК. ВНЕСОК МИКОЛИ СИЧОВА В ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЮ...

О. Новицького, В. Барвінка, В. Базилевича кінця 1920-х – початку 1930-х років про діяльність Софійської комісії ВУАКу [23; 4; 3] та звіти відповідних академічних інституцій. Щодо архівних джерел, то поряд з офіційними документами (протоколами, звітами, доповідними записками тощо) ВУАКу, важливе значення для висвітлення теми мали рекомендація М. Сичова в дійсні члени ВУАН [19] та укладені науковцем у зв'язку з цією подією стислий життєпис і список наукових праць з наукового архіву Національного художнього музею України (далі – НА НХМУ) [27; 28], а також дванадцять його епістол, адресованих голові ВУАКу академіку О. Новицькому (1862–1934) й інспектору ККІОПК, завідувачу художнього відділу Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (далі – ВІМШ) Ф. Ернсту (1891–1942), що зберігаються в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського (далі – АНФРФ ІМФЕ), науковому архіві Інституту археології (далі – НА ІА), Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (далі – ІР НБУВ) НАН України [17; 32, арк. 2–3 зв.; 18].

Учень візантиністів Н. Кондакова (1844–1925) й Д. Айналова (1862–1939), М. Сичов, здавалося, самою традицією був приречений віддати належне Софії Київській, як його наставники [22] і приятелі з Петербурзького університету [24; 20; 36]. З 1908 року Д. Айналов регулярно організовував для своїх найближчих учнів, до яких, крім М. Сичова, належали В. М'ясоєдов (1885–1916), М. Окунів (1885–1949), Л. Мацулевич (1886–1959) і К. Широцький (1886–1919), наукові експедиції до різних міст з метою ознайомлення з давньоруськими пам'ятками [1, с. 276]. Вочевидь, під час однієї з таких поїздок М. Сичов мав можливість наочно оглянути київські старожитності, принаймні С. Ямщиков відносив цю подію до часу навчання дослідника на старших курсах університету (у 1904–1910 роках він був студентом історико-філологічного факультету закладу) [37, с. 11]. Дотичним підтвердженням цього факту слугує лист Д. Айналова до Н. Кондакова від 30 травня 1910 року, у якому автор

засвідчив перебування своїх учнів у Новгороді, звідки вони мали приїхати до Києва, потім відвідати його в Козельці і разом помандрувати через Остер до Чернігова [1, с. 276]. Натомість в одній з автобіографій М. Сичов зазначив, що досліджував старожитності Києва, Херсонеса, Криму, Чернігова і Москви 1913 року після участі в розкопках міста Ані у Вірменії, слід лише уточнити, що згадані розкопки відбулися 1911 року [13, с. 37–38, 53]. Про кілька приїздів М. Сичова за рекомендацією його учня та колеги В. Лесючевського (1898–1942) у Ніжин на початку 1920-х років і відвідини разом з ним Києва та Чернігова писав І. Спаський (1904–1990), але покладатися на його спогади складно, хоча б тому, що згадане розчищення мозаїк центрального купола Софії Київської відбулося 1930 року, а не на початку 1920-х років [6, с. 43]. Поза тим, достеменно можна стверджувати, що на момент залучення до реставраційних робіт у Софійському соборі в другій половині 1920-х років дослідник де-візо оглядав пам'ятку, цілком можливо, що неодноразово.

У протоколах засідань мистецького відділу ВУАКу ім'я М. Сичова, наскільки нам відомо, уперше згадано 21 грудня 1927 року у зв'язку з обговоренням питання його обрання разом з іншими дослідниками, зокрема лєнінградцями Д. Кіпліком (1865–1942), Б. Крижанівським (1886–1937) і В. Лєсочєвським, дійсними членами чи членами-співробітниками Комітету. Хоча через відсутність згоди вченого присутні тоді так і не ухвалили якогось певного рішення [8, арк. 22 зв.], поява його імені в списку кандидатів не була випадковою і її слід пов'язувати з реставрацією монументального малярства в Софійському соборі, точніше, проведеними Д. Кіпліком упродовж 30 квітня – 4 травня 1927 року обстеженням розписів і пробним розчищенням олійних записів від бруду й кіптяви, зняттям олійних записів (відповідно на площі 132 та 48 квадратні вершки) на хорах, у південній вежі та хрещальні пам'ятки, а також обстеженням софійських і михайлівських мозаїк, підготовкою плану й кошторису нагальних реставраційних заходів [29, арк. 32, 34–37; 10, с. 71]. Зауважимо, що київські науковці

ПОСТАТІ

консультувалися з М. Сичовим до початку реставраційних робіт, принаймні саме він передав навесні 1927 року Д. Кіпліку лист ВУАКу з проханням прибути до Києва для обстеження пам'яток [14], так само за його порадою цьому фахівцеві доручили перенести фреску святої (Теклі?) із Спасо-Преображенського собору в Чернігові [11, с. 48]. Звернення за консультаціями до М. Сичова видається цілком виправданим, адже в 1920-х – на початку 1930-х років він не лише був одним із провідних дослідників візантійського та давньоруського мистецтва в СРСР, але й обіймав ключові посади в науково-дослідних, пам'яткоохоронних і музейних установах, зокрема директора та зберігача відділу давньоруського мистецтва Російського музею, товариша голови, завідувача розряду давньоруського мистецтва й очільника історичного відділення Державної академії історії матеріальної культури (далі – ДАІМК), голови та заступника директора Інституту історії технології цієї Академії (усі – Ленінград) [13, с. 39–45].

Відтак 22 травня 1928 року – потому, як Укрнаука виділила 5000 карбованців на реставраційні роботи в Софійському соборі – на об'єднаному засіданні ККІОПК і Софійської комісії ВУАКу ухвалили запросити Д. Кіпліка для зняття олійних записів з фресок «на сходах собору», тобто в південній вежі, з одночасною їх фотофіксацією та калькуванням, рекомендувавши залучити для цього співробітницю Російського музею в Ленінграді Л. Дурново (1885–1963) [30, арк. 6]. Уже 10 липня Д. Кіплік доповів про програму робіт, що передбачала зняття олійних записів тла, під якими могли виявитися давні фрески, розчищення і закріплення власне фресок з їх початковим фотографуванням. Зважаючи на зауваження В. Козловської (1889–1956), що бажано зафіксувати для історії всі етапи реставрації шляхом виготовлення копій у процесі розкриття, присутні ухвали проводити фотофіксацію закріплених ділянок та послідовного зняття записів, а найбільш відповідальні та показові місця копіювати на різних стадіях реставраційних втручань. Розпочати вирішили з найбільш загроженого стінопису південної вежі, передбачивши можливість

пробного розкриття і закріплення розписів в інших місцях собору та дослідження стану збереженості якогось із фрагментів мозаїки [30, арк. 12]. Для допомоги Д. Кіпліку 25 липня залучили студентку Київського художнього інституту О. Гейбель (нар. 1904) та реставратора Всеукраїнського музейного містечка К. Кржемінського (1893–1937), а К. Лазаревську (1879–1939), В. Барвінка (1879–1943) і С. Маслової (1880–1957) просили студіювати графіті, на які могли натрапити у вежі [30, арк. 16–17].

М. Сичов уперше долучився до об'єднаного засідання Інспектури та Софійської комісії ВУАКу 9 серпня 1928 року. Зважаючи на його присутність, засідання навіть провели російською. Після повідомлення Д. Кіпліка про перебіг зняття олійних записів (виконані по нанесеному на фресковий розпис шару нової штукатурки вони лише частково наслідували давні композиції) М. Сичов поцікавився, на яких засадах здійснюють реставраційні втручання. Отримавши пояснення Ф. Ернста, що в основу покладено не пошук фресок, а їх порятунок, тобто пошарове зняття олійних записів, яке дозволить «дихати» давньому стінопису, він цілком схвалив такий підхід, але водночас підкреслив, що необхідно обережно ставитися до всіх різночасових шарів малювання: «Послойное раскрытие фресок фиксирует моменты разновековых вкусов, некультурного отношения к реставрации (реставрация времен Солнцева и Прахова). Слой под масляной краской требует внимания могут быть подправки XVI и даже XII [XIII?] ст. Броня из масляной краски вредно действует на слои, находящиеся под ней; некоторые из них пропитываются маслом и начинается шелушение. В некоторых местах трехкратное наложение. Разновековые записи необходимо протокольно фиксировать и фотографировать. Интересно также зафиксировать недобросовестную реставрацию по всему собору времени Солнцева» [30, арк. 21 зв.].

З перших засідань між учасниками, зокрема Д. Кіпліком і М. Сичовим, виникали дискусії, наприклад, після того, як було озвучено різні підходи до реставрації та часткового чи повного зняття записів ком-

ІРИНА ХОДАК. ВНЕСОК МИКОЛИ СИЧОВА В ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЮ...

позиції виїзду на іподромі, їм обом доручили додатково дослідити фреску та доповісти про висновки комісії. Коли з'ясувалося, що контур багатьох фігур настільки слабкий, що вони зливаються з тлом, М. Сичов, наголосивши, що на таких фресках нема потреби знімати увесь запис тла (неба), запропонував поробити невеличкі траншеї навколо фігур, додавши, що зазначені фрески зазнали втручання задовго до реставрації Солнцева – у XVIII, а то й у XVII ст. Комісія пристала на пропозицію вченого, ухваливши обвести траншеєю одну з фігур, щоб наочно пересвідчитися, наскільки її колір відрізняється від кольору тла [30, арк. 25]. Водночас Комісія більшістю голосів підтримала М. Сичова та В. Лєсючевського, які негативно поставилися до наміру Д. Кіпліка поновити блакитне небо у сцені полювання, що після розкриття мало невиразний брудний тон [30, арк. 29 зв.].

Найбільш дискусійним виявилось засідання 23 серпня 1928 року, яке поклато початок багатолітньому конфлікту між членами комісії та Д. Кіпліком. Реставратор наполягав на тому, щоб розчищені фрески «були закріплені і для цього покриті яким-небудь составом смолистим або шклом жидким», що начебто мало сприяти кращій їх схоронності та зробити їх яснішими. Проти цього категорично виступив М. Сичов. За його пропозицією Комісія звернулася за консультацією до Інституту археологічної технології ДАІМК [30, арк. 29]. Фахівці установи в датованому 15 листопада 1928 року висновку констатували неприпустимість покриття софійських фресок смолистими речовинами чи рідким склом, указавши, що, по-перше, це призведе до зміни задуму майстра, який давав матову, а не блискучу поверхню, що утвориться внаслідок сильного насичення згаданими закріплювачами; по-друге, руйнівна дія рідкого скла на пігменти та його гігроскопічність негативно вплине на стіну; по-третє, цей шар заважатиме вільній вентиляції стіни; по-четверте, пропонувані закріплювачі ненадійні за своїм складом [30, арк. 55–55 зв.]. Д. Кіплік не погодився з висновком колег, зауваживши, що в згаданому Інституті нема відділу чи фахівців, які б займалися проблемами

монументального малярства, і продовжував наполягати на безпечності запропонованих матеріалів, наводив думки європейських учених та приклади закріплення фресок воском [30, арк. 59–61 зв.]. Якщо у зверненні до ДАІМК реставратор переважно пояснював технологічні питання, то в різкому листі, адресованому ВУАКу, назвав ситуацію, що склалася, образливою і поклав провину за неї на некомпетентність М. Сичова, який спрямував проти нього цілу свою академію [30, арк. 63–64 зв.].

У свою чергу заява Д. Кіпліка спонукала ВУАК звернутися за консультацією до керівника Інституту історії мистецтва при Віденському університеті Й. Стржиговського (1862–1941) [30, арк. 62], який також уважав неприйнятними апробовані Д. Кіпліком способи закріплення фресок [4, с. 91]. Утім, навіть виявлення влітку 1929 року представниками ВУАКу та ККІОПК на закріплених у 1928 році фресках південної вежі цвілі, білястої плівки та комах не переконало реставратора в недоцільності використаної ним методики – провину він поклав на ВУАК, який не ізолював вежу [10, с. 72–73]. М. Сичов 30 серпня 1929 року – щойно повернувшись з Києва до Ленінграда – повідомив Ф. Ернсту неприємну новину: «Мне сообщили, что Киплик написал в Харьков, в Укрнауку докладную записку, в которой обвиняет, как мне сказали – “киевскую администрацию” в том, что она не соорудила в Софии дверей, не предприняла ничего, чтобы охранить вновь открытые фрески от порчи и, что “эта порча, грибы и проч... является результатом бездействия администрации”. Ведь это же донос! Известно ли Вам это? И правда ли, что это “донесение” действительно написано. Сообщаю Вам об этом, дабы Вы могли своевременно выяснить вопрос и устранить эти несправедливые обвинения» [18, арк. 8–8 зв.].

Український комітет охорони пам'яток Наркомату освіти УСРР, зважаючи на непорозуміння між реставратором і Софійською комісією ВУАКу, 4 січня 1930 року знову-таки звернувся за консультацією до М. Сичова. Науковець негативно відгукнувся про способи реставрації, задіяні Д. Кіпліком у чернігівському Спасо-Преображен-

ПОСТАТІ

ському соборі при перенесенні частини зображення святої (Теклі?) до місцевого музею, і солідаризувався з висновком Інституту археологічної технології ДАІМК щодо використаних ним методів закріплення фресок південної вежі Софії Київської [31, арк. 5–6]. Зрештою, опублікована 1931 року стаття В. Барвінка про Софійську комісію ВУАКУ, у якій, на думку Д. Кіпліка, було спотворено відомості про використані ним 1928 року методи закріплення частини софійських фресок (автор статті зазначив, що їх вкрито рідким склом, а реставратор наполягав, що рідке скло застосував для закріплення штукатурки в місцях руйнування, тоді як фрески вкрив парафіном), змусила його відмовитися від звання дійсного члена Комісії [33, арк. 1–2].

М. Сичов, як і В. Лесючевський та А. Таран (1883 чи 1886–1967), 23 серпня 1928 року увійшов до складу створеної за пропозицією секретаря ККІОПК В. Базилевича (1893–1942) комісії для обстеження вівтарних мозаїк Софійського собору [30, арк. 29 зв.]. Уже 5 вересня разом з В. Лесючевським з пересувних риштувань він оглянув святительський чин у вівтарі, констатувавши значне забруднення мозаїки кіптявою та пилукою, що міцно осіла на ній і ввійшла в шпарини між кубиками. Спробувавши зняти в декількох місцях бруд за допомогою хлібного м'якуша, вчені переконалися, що забруднення призвело до кардинальної зміни тональності та часткової зміни кольору мозаїчних зображень. У багатьох місцях спостерігалось випадання кубиків смальти (гнізда було частково заповнено новою штукатуркою), наприклад на лобі, біля правого ока, подекуди на облаченні та на лівій руці Григорія Чудотворця, на обличчі, облаченні та руці Григорія Нісського, на облаченні Іоанна Златоуста, на обличчі (біля перенісся) й облаченні Григорія Богослова, на тлі, а на обвідці німбів Василя Великого та Григорія Богослова – записи олійною фарбою. Шляхом вистукування вчені з'ясували, що – за винятком незначних фрагментів – увесь мозаїчний реєстр разом із ґрунтом відстав від стіни абсиди, як і ґрунт у нижній частині, на якому олійними фарбами було дописано фігури святителів.

Зображення Євхаристії та Оранти М. Сичов і В. Лесючевський через відсутність високих риштувань змогли оглянути лише зі значної відстані. Тим не менше вони вказали на більшу забрудненість композицій, порівняно зі святительським чином, та зафіксували значні тріщини, здебільшого вертикальні, що часом сягали кількох метрів (зокрема в композиції «Євхаристія» між фігурами Христа та апостолів Петра і Павла, між колонами ківорію, через праву ногу зображення Христа зліва, з боків зображення Оранти та через її хітон). Як і в святительському чині, виявили випадання кубиків смальти, наприклад великого шматка ґрунту з мозаїкою в південно-західній частині (дві фігури апостолів, напис та орнамент було дописано олійною фарбою, а край мозаїчного зображення закріплено кованими цвяхами, як і у південній частині святительського чину та в багатьох місцях конхи). Хоча вчені не мали можливості вистукати горішні зображення, нерівна та хвилеподібна поверхня схилляла до думки, що вони так само відстали від стіни, як і нижній реєстр. Усе це дозволило зробити висновок, що мозаїки повільно, але неухильно руйнувалися, що викликало закономірне занепокоєння їх долею. Зважаючи на світове значення пам'ятки, М. Сичов і В. Лесючевський наголосили на нагальній потребі дослідження, опису, фотофіксації та копіювання мозаїк, їх закріплення із залученням провідних фахівців СРСР і Західної Європи, постійного нагляду за їх станом, температурно-вологісним режимом та системою вентиляції в соборі, а також вважали необхідним заборонити автомобільний рух, насамперед вантажівок, у районі Софії Київської [30, арк. 40–41 зв.].

Активна участь М. Сичова в обстеженні та реставрації монументального малярства Софійського собору влітку 1928 року спонукала О. Новицького 8 жовтня на засіданні мистецького відділу Комітету запропонувати обрати його дійсним членом установи, як і А. Тарана, В. Шугаєвського (1884–1966), Б. Крижанівського (рекомендував М. Рудинський) та В. Лесючевського (рекомендував Ф. Ернст). Присутні підтримали ініціативу колег і ухвалили звернути-

ІРИНА ХОДАК. ВНЕСОК МИКОЛИ СИЧОВА В ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЮ...

ся до кандидатів з проханням дати згоду на обрання та надіслати *curriculum vitae* і списки наукових праць [9, арк. 17]. На засіданні Софійської комісії 22 жовтня на пропозицію О. Новицького вирішили залучити М. Сичова та низку інших фахівців, які брали участь у реставраційних роботах [30, арк. 52–53], до її складу, унаслідок чого кількість ленинградців у складі Комісії зростає до шести осіб (Д. Айналов, Л. Дурново, В. Лесючевський, Ф. Шміт (1877–1937), Д. Кіплік, М. Сичов).

У листі до О. Новицького від 23 грудня 1928 року М. Сичов висловив глибоку вдячність за обрання дійсним членом ВУАКУ, запевнивши: «Я на севере, но душой я всегда с Вами. И чем больше углубляю я свою работу по исследованию далекого прошлого прекрасной Украины, тем больше и выпуклее встают предо мною образы великих культур, живших на Украине, тем ярче я понимаю великий творческий гений украинского народа.

Велики ученые задачи руководимого Вами Комитета и трудны условия, в которых приходится развертывать его работу. Много сил и знаний и неиссякаемая энергия нужны в деле охраны и исследования культурных, исторических и художественных наследий, оставленных прошлым. Много, несомненно, дадут еще в процессе научного исследования и памятники уже известные и самые недра земли, насыщенной вековыми культурами, когда то жившие на территории наследницы эллинизма – Украины. И мне приходится лишь радоваться, глядя на тот грандиозный масштаб научных работ, который развертывается в наши дни на Украине и Вашими трудами и трудами тех научных сил, с которыми я имел высокую честь лично познакомиться минувшим летом в Киеве. Вот почему и я, слабый силами, все же горячо желаю послужить общему делу и не только желаю, но буду служить и, простите за нескромность, уже служу. Если мне удастся получить из Праги оттиски моей работы о древнейшем киевском живописном фрагменте, напечатанной в так нашумевшем II-м томе *Seminarium Kondakovianum* [34] и, если получу я оттиски моей другой работы, напе-

чатанной Габриелем Милле в “*L’art byzantin chez les Slaves*” [38], где я исследую культурные наследия Украины в памятниках живописи Владимиро-Суздальской земли и Новгорода, я пришлю Вам и киевским друзьям их экземпляры и Вы на деле убедитесь, что я действительно уже участник Вашей работы» [17, спр. 1217].

У травні 1929 року, отримавши підтвердження, що в серпні ДАІМК відрядить його до Києва, М. Сичов повідомив О. Новицькому про дослідницькі плани:

«1) Закончить работы по подготовке к изданию фресок лестницы южн[ой] башни Соф[ийского] собора, т. е. исполнить некоторые чертежи и рисунки, а также проверить и дополнить записи и наблюдения.

2) Сделать описание мозаик Софии и Злат[оверхого] Мих[айловского] монастыря.

3) Изучить роспись Кирилловского монастыря.

4) Поработать над изучением памятников добытых раскопками на месте Десятинной церкви» [17, спр. 1218].

У цей самий час у Ф. Ернста визріла ідея висунути М. Сичова на академіка ВУАН. Микола Петрович поставився до неї досить скептично (розумів, що не пройде), але щиро подякував колезі і запевнив, що не відмовлятиметься від висування, щоб не ставити ініціаторів у незручне становище: «Не в том дело, конечно, что моя кандидатура не пройдет, что она провалится и не будет иметь успеха, а в том, что самый факт выдвижения и поддержки моей кандидатуры киевскими научными организациями вселяет мне надежду и уверенность, что те планы научных исследований в области искусства и материальной культуры Украины, которые за эту зиму у меня родились и вполне созрели, найдут в процессе их выполнения поддержку в Вашем лице и в среде Ваших уважаемых товарищей. Не скрою от Вас, что планы эти очень конкретны и чрезвычайно интересны. Не могу подробно писать здесь о них, но решая минувшей зимой такие вопросы, как – Константинополь и Киев (в связи с фресками юж[ной] башни К[иево-]С[офийского] собора и в связи с историей борьбы партий в Византии, ее

ПОСТАТІ

ипподрома и т[ак] наз[ываемого] Прокипака), как Киев и Македония, как Киев и Регенсбург, как Киев и болгария, как Богумильские ереси и Киев, и много других, я естественно нуждаюсь в содействии киевских ученых и художественных сил. Перед отъездом в Москву на прошлой неделе я только что сдал в издательство рукопись под названием – “Очерк искусства древнего Киева” [35], в которой эти вопросы намечены и частично решены. По выходе работы из печати, я пришлю Вам ее, и Вы увидите, что работы много, что ее надо исполнять немедленно и с особым напряжением. Вот почему я особенно дорожу Вашим и Ваших уважаемых товарищей вниманием и мечтаю о поддержке в дальнейших трудах. А так как я теперь уверен в ней, то к чему мне быть членом ВУАН. Ведь и так можно будет работать. А это такая радость!» [18, арк. 2–3].

До обрання академіком М. Сичова формально рекомендував ВІМШ. Ф. Ернст, який готував подання, засвідчивши пов'язаність родоводу лєнінградського колеги з Чернігівщиною, позиціонував його як одного з найавторитетніших знавців «візантійсько-української» та «візантійсько-російської» художньої культури в СРСР, що вигідно відрізнявся від Н. Кондакова й Д. Айналова «менш іконографічним і більш мистецтвознавчим ухилом, глибоким знанням і почуттям форми, техніки, стилю» [19, с. 1]. Водночас він наголосив, що хоча вчений спеціалізувався з новгородської школи малярства, його останні праці були «присвячені спеціально з'ясуванню тих величезних культурних впливів, які виявила культура України за княжої доби на мистецтво сусідньої Росії», а низка вітчизняних наукових і музейних установ постійно зверталася до нього за консультаціями у зв'язку з реставраційними роботами у Києво-Софійському соборі та Єлецькій церкві в Чернігові. Обрання М. Сичова академіком ВУАН мало, як уважав Ф. Ернст, заповнити лакуну в українському мистецтвознавстві, спричинену смертями М. Біляшівського та Д. Щербаківського і від'їздом з Києва академіка ВУАН Ф. Шміта, та активізувати досліджен-

ня мистецтва «візантійсько-української доби» [19].

У 1929 році М. Сичов, як і планував, навідався до Києва в серпні, а також разом із Ф. Ернстом відпочивав у Судаку, де зустрічався з О. Новицьким [16]. Коло його київських знайомих допомагає реконструювати один з листів до колеги, у якому він просив передати відбитки своєї розвідки «Мистецтво Київської Русі» В. Базилевичу, О. Новицькому, історикам мистецтва М. Макаренку (1877–1938), В. Зуммеру (1885–1970) та Є. Спаській (1892–1980), О. Моргилевській, художнику А. Тарану, фотографу Н. Сталінському, бібліотеці ВІМШ [18, арк. 9]. Крім того, у листах він переказував вітання Ернстовій дружині Тамарі (1904 чи 1905–1969), доньці О. Новицького Марії (1896–1965), матері В. Базилевича, архітектору В. Безсмертному (1862–1940). Наскільки повно вчений зміг реалізувати програму досліджень, викладену в листі до О. Новицького, напевно не знаємо, але саме в цей приїзд він підготував невеликий рукопис про будівлю Михайлівського Золотоверхого монастиря для путівника «Київ», що вийшов у світ 1930 року з нагоди 10-ліття ВУАН [26]. На жаль, ця його спільна з Ф. Ернстом публікація відсутня в переліку праць, уміщеному в монографії І. Кизласової [13, с. 302–306].

У липні 1930 року у зв'язку з реконструкцією експозиції давньоруського мистецтва в художньому відділі Російського музею в Ленінграді М. Сичов звернувся до Ф. Ернста з проханням підшукати гарне фото в'їзної частини (без іконостаса) і надіслати для копіювання виконані під керівництвом А. Тарана копії ликів святих Софії Київської [18, арк. 13–13 зв.]. Ф. Ернст допоміг колезі, принаймні ККІОПК у травні 1931 року засвідчила, що Російський музей все ще не повернув копію та світлина мозаїк Софійського собору [15].

У 1930 році, завдяки виділенню Укрнаукою на реставрацію малярства Софії Київської 3000 карбованців, ККІОПК та Софійська комісія ВУАКу вирішили розпочати системне вивчення мозаїк собору з центрального купола і запросили для цього Ф. Шміта й М. Сичова [4, с. 91; 3, с. 53].

ІРИНА ХОДАК. ВНЕСОК МИКОЛИ СИЧОВА В ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЮ...

Через керівництво науковою експедицією в Криму Ф. Шміт не зміг прибути до Києва. Натомість М. Сичов упродовж 28 серпня – 7 вересня зі спеціально споруджених за проектом В. Безсмертного п'ятиповерхових риштувань обстежив стінопис і мозаїки центрального купола й барабана, розчистив їх від бруду та кіптяви.

Початкове обстеження засвідчило повсюдне забруднення давніх мозаїчних зображень (у барабані – частково збереженої фігури апостола Павла, напису та частини тла біля фігури апостола Петра, орнаменту між двома цими фігурами, тла над орнаментом, перекритого пізніше позолотою; у куполі – архангела й Пантократора) та пізніших олійних, а також тріщини, осипання фарбового шару, перекриття частини мозаїк новим вапняним ґрунтом, по якому наклали позолоту, значну кількість великих цвяхів, забитих на початку 1880-х років з метою закріплення малярства. Все це, як уважав учений, заважало не лише вивчати мозаїчний розпис, але й спостерігати за станом його збереженості [32, арк. 10–11].

М. Сичов 29 серпня провів пробне розчищення пізніх олійних зображень апостолів у барабані, застосувавши ватні тампони, злегка змочені у воді, а з 30 серпня до 7 вересня тим самим способом розчищував мозаїчні зображення апостола Павла, архангела і Пантократора. При цьому М. Сталінський фіксував мозаїки до і після проведених робіт на ортохроматичних пластинах, часто у порівнянні розчищеної та незайманої частин одного зображення, а дослідник детально описував пізніші поновлення на мозаїчних зображеннях – як позолоту, так і вставлені, на його думку, на початку 1880-х років кубики смальти (наприклад, на лівому оці апостола Павла), уточнював стан їх збереженості. Після від'їзду М. Сичова І. Спаський, тоді співробітник Харківського археологічного музею, за його вказівками продовжив розчищення мозаїк, звільнивши впродовж 9–14 вересня від бруду облачення та праву руку Пантократора, золоте тло навколо Нього, обріз Євангелія, орнамент поруч із фігурами апостолів Петра й Павла та над вікнами, а історик архітектури І. Моргилевський

(1889–1942) займався нівелюванням і обмірами центрального купола. Працювали доволі інтенсивно – з 8–9 до 21–23 години [32, арк. 12–23].

М. Сичов надзвичайно хвилювався, як київські колеги оцінять наслідки його роботи. «Получил кое от кого из Киева и Харькова письма, в которых сообщается, что расчищенные мозаики на многих произвели сильное впечатление и на лесах и после снятия лесов, – писал він у жовтні О. Новицькому. – Это меня очень трогает. Был бы очень признателен, если бы и Вы не отказали в любезности поделиться со мною хоть в кратких словах Вашими личными впечатлениями» [17, спр. 1220]. З тим самим проханням дослідник звернувся до Ф. Ернста: «Из кратких писем некоторых киевских друзей вижу, что после снятия лесов раскрытые от записей, пыли и грязи мозаики все же действуют и на публику и на специалистов. Это, если это так, очень радует меня и позволяет мне мыслить, что труды были затрачены не даром, и что принятый план получил осуществление, если не полное, то, во всяком случае, такое, которое возможно было получить при столь спешной работе и в столь краткий срок. Трудности, которые мне лично приходилось преодолевать при работах, вознаграждались в процессе работ целым рядом наслаждений, кот[орые] пришлось испытать при раскрытии мозаик. Некоторые моменты были прямо ошеломляющие. Они начались при послойной расчистке мозаики Павла и все время возрастали при дальнейших работах по расчистке верхних мозаик. Думаю, что изучать и тем более издавать эти мозаики стало возможным только после минувшего лета. Ранее же они воспроизводились по заведомо фальшивым (переписанным) и чрезвычайно загрязненным оригиналам. Думаю также, что исполненные работы по расчистке мозаик будут очень полезны и для них самих. Теперь мозаики “дышат”. Закупоренные огромным слоем окаменелой грязи поры между кубиками смальты тщательно прочищены, следовательно накапливающаяся между мозаическим грунтом и кладкою стены сырость получила теперь свободный выход наружу и не будет

ПОСТАТІ

способствовать дальнейшему отслоению грунта от кладки стены. Это очень важно» [18, арк. 12–12 зв.].

За результатами проведених робіт ВУАК доручив М. Сичову підготувати доповідь про мозаїки центрального купола, проте дослідник довгий час не міг виконати завдання, оскільки, попри запевнення, ККЮПК не надіслала йому світлини, про що він повідомляв О. Новицькому у листі від 19 лютого 1931 року [32, арк. 2–3 зв.]. Наявність лише кількох дефектних знімків мозаїк до розчищення та світлини частково звільненої від забруднень фігури апостола Павла не завадила досліднику виголосити кілька доповідей у Ленінграді: «В декабре минувшего года я читал в Феодальном Секторе Гос[ударственной] Академии Истории Материальной Культуры доклад о работах летом 30 года в Киеве по расчистке Киево-Софийских купольных мозаик. В январе 31 г. я вторично читал доклад об этих же работах, но в ином разрезе, в Технологическом Отделении той же Академии, в котором теперь, между прочим, производятся микроанализы, химические анализы и анализы красок и грунтов тех осыпей, которые были взяты в процессе работ и одна часть которых была передана мною в Киевскую Инспектуру для производства анализов, а другая с ведома и разрешения Инспектуры привезена в Ленинград» [32, арк. 2].

Видавничі плани ВУАКу передбачали публікацію в Софійському збірнику дослідження М. Сичова про опрацьовані 1928 року фрески південної вежі Софії Київської. Крім того, 8 квітня 1931 року президія Комітету вирішила доручити Ф. Шміту зробити огляд реставрації всіх візантійських мозаїк за кордоном, а М. Сичову (з допомогою В. Лесючевського) – мозаїк і фресок в СРСР [25, арк. 18 зв.–19]. На жаль, жодна із цих праць так і не вийшла у світ. І не через брак коштів, що суттєво впливало на організацію реставраційних робіт, а через політичні чинники. З розгортанням масового терору було ліквідовано всі мистецтвознавчі установи ВУАН та заарештовано, заслано та почасти страчено провідних істориків мистецтва й реставраторів (наприклад Ф. Ернста, М. Макаренка, К. Кржемінського). Не

уникнув арешту і М. Сичов. Як і деяких інших співробітників Російського музею в Ленінграді, його заарештували 1933 року за сфальсифікованою справою «Російської національної партії» (так звана справа славистів) як українського буржуазного націоналіста. Ученого засудили до 8 років виправно-трудова таборів і саме цей значний термін, як дехто вважає, вберіг його від повторного арешту та страти [2, с. 130, 175–178, 199–200, 227, 230; 13, с. 63–68]. По Другій світовій війні М. Сичов зміг повернутися до наукової праці, хоча й не в тому обсязі, зокрема відіграв посутню роль у реставрації визначних пам'яток Новгород, Володимира, Москви. Про співпрацю з Україною, зрозуміло, вже не йшлося, адже зацікавленість її культурним спадком залишалася справою невдячною, та й «провідними знавцями» Софії Київської на той час стали ті, хто безпосередньо спричинився до арешту вченого.

Запропонований короткий огляд – це радше вступ до теми, висвітлення якої потребує залучення матеріалів особового фонду М. Сичова, що зберігається в Інституті історії матеріальної культури Російської академії наук (ф. 51) і містить як начерки праць, так і візуальні матеріали, зокрема близько 800 негативів та понад 2000 відбитків, частина з яких відображає етапи реставрації Софійського собору в Києві [7, с. 91].

Джерела та література

1. *Анфертьева А. Н.* Д. В. Айналов: жизнь, творчество, архив / А. Н. Анфертьева // Архивы русских византистов в Санкт-Петербурге / под ред. И. П. Медведева. – Санкт-Петербург : [Дмитрий Буланин], 1995. – С. 259–312.
2. *Ашнин Ф. Д.* «Дело славистов»: 30-е годы / Ф. Д. Ашнин, В. М. Алпатов. – Москва : Наследие, 1994. – 285 с. : ил.
3. *Базилевич В.* Роботи над обслідуванням мозаїк Київської Софії р. 1930 / Василь Базилевич // Хроніка археології та мистецтва. – Київ, 1931. – Чис. 3. – С. 53–56.
4. *Барвінок В.* Софійська комісія при Всеукраїнському археологічному комітеті ВУАН / В. Барвінок // Хроніка археології та мистецтва. – Київ, 1931. – Чис. 3. – С. 89–92.
5. *Бонь О.* Внесок академіка О. П. Новицького в збереженні та дослідженні Софії Київської / Олек-

ІРИНА ХОДАК. ВНЕСОК МИКОЛИ СИЧОВА В ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЮ...

сандр Бонь // Красзнавство. – 2000. – № 1–2. – С. 130–137.

6. Вуич Л. «Какое счастье ссудила нам судьба, поспав в мир в доме бабушки Спасского!» Из воспоминаний Ивана Георгиевича Спасского / Лада Вуич // Ніжинська старовина. – 2011. – Вип. 11. – С. 36–46.

7. Длужневская Г. В. Фонды фотоархива Института истории материальной культуры РАН (Окончание) / Г. В. Длужневская // Восточный архив. – 2014. – № 1 (29). – С. 84–95.

8. Журнал зборів мистецького відділу ВУАКУ. 21 грудня 1927 року. – НА ІА, ф. ВУАК, спр. 140, арк. 22–23.

9. Журнал зборів мистецького відділу ВУАКУ. 8 жовтня 1928 року. – НА ІА, ф. ВУАК, спр. 182, арк. 17–20.

10. Іванисько С. Реставрація фрескового малярства Софії Київської : 1920–1930-ті рр. / Світлана Іванисько // Пам'ятки України: історія та культура. – 2006. – Чис. 1–2. – С. 64–77.

11. Коренюк Ю. Микола Макаренко – дослідник середньовічного стінопису / Юрій Коренюк // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Чис. 3. – С. 39–62.

12. Корнієнко В. В. Мовою документів: реставраційні роботи у Софійському соборі 1930 р. під керівництвом Миколи Сичова / Корнієнко В. В. // Софійські читання : мат. VII міжнар. наук.-практ. конф. «До 90-річчя від дня народження відомого дослідника пам'яток Національного заповідника “Софія Київська”, д. і. н. Сергія Олександровича Висоцького», м. Київ, 23–24 травня 2013 р. – Київ, 2015. – С. 242–256.

13. Кызласова И. Л. Николай Петрович Сычев (1883–1964) / И. Л. Кызласова. – Москва : Сканрус, 2006. – 328 с. : ил. – (Отечественная реставрация: personalia ; вып. 1).

14. Лист Д. Кіпліка до Д. Щербаківського. 9 квітня 1927 року. – НА ІА, ф. 9, спр. 168/К-515.

15. Лист ККІОПК до П. Рудякова. 29 травня 1931 року. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 99, арк. 13.

16. Лист Ф. Ернста до О. Новицького. 17 серпня 1929 року. – ІР НБУВ, ф. 279, спр. 1149, арк. 1.

17. Листи М. Сичова до О. Новицького. 23 грудня 1929 – 11 жовтня 1930 року. – ІР НБУВ, ф. 279, спр. 1217–1220.

18. Листи М. Сичова до Ф. Ернста. 3 червня 1929 – 8 жовтня 1930 року. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 90, арк. 1–13.

19. М. П. Сичов. Рекомендація Всеукраїнського історичного музею ім. Шевченка в Києві // Матеріали до обрання нових академіків ВУАН (Постанова Ради Народніх Комісарів УСРР з 16 квітня 1929 року) : на правах рукопису. – [Київ, 1929]. – С. 1–2.

20. Мясоедов В. Фрески северного притвора Софийского собора в Киеве / В. Мясоедов // Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества. – Петроград, 1918. – Т. 12. – С. 1–6, табл. I–II.

21. Нестуля С. Софійська комісія (середина 20-х – початок 30-х років ХХ ст.) / Світлана Нестуля // Історія релігій в Україні : наук. щорічник, 2004 рік. – Львів : Логос, 2004. – Кн. 2. – С. 591–598.

22. Никитенко Н. Рождение науки о мозаиках и фресках Софии Киевской: феномен Н. Кондакова, Д. Айналова и Е. Редина / Надежда Никитенко // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. – Київ, 2014. – Вип. 4 : збірка наук. пр., присвячена 170-літтю з дня народження Н. П. Кондакова (1844–1925). – С. 51–105.

23. Новицький О. Звіт за діяльність Софійської комісії ВУАН : додаток до протоколу Ради ВУАН № 6/10 / О. Новицький // Вісті ВУАН. – 1929. – № 9–10. – С. 27–32.

24. Окунев Н. Крещальня Софийского собора в Киеве / Н. Окунев // Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества. – Петроград, 1915. – Т. 10. – С. 113–137.

25. Протоколи засідань президії ВУАКУ. 1931 рік. – НА ІА, ф. ВУАК, спр. 383, арк. 1–56.

26. Сичов М. Кол. Золотоверхо-Михайлівський монастир / М. Сичов, Ф. Ернст // Київ : провідник / за ред. Ф. Ернста. – Київ, 1930. – С. 364–371.

27. Сичов М. «Краткое Curriculum vitae Н. П. Сычева». 3 червня 1929 року. – НА НХМУ, оп. 1 (з 1918 року), спр. 75, арк. 4–6.

28. Сичов М. «Список печатных работ Н. П. Сычева». [3 червня 1929 року]. – НА НХМУ, оп. 1 (з 1918 року), спр. 75, арк. 7–8.

29. Софійська комісія (акти, протоколи, листування, заяви). 3 січня – 4 листопада 1927 року. – НА ІА, ф. ВУАК, спр. 410/5, арк. 1–59.

30. Софійська комісія (протоколи та листування). 15 лютого – 22 грудня 1928 року. – НА ІА, ф. ВУАК, спр. 410/6, арк. 1–65.

31. Софійська комісія. 1930 рік. – НА ІА, ф. ВУАК, спр. 410/9, арк. 1–92.

32. Софійська комісія (листування, акти). 22 лютого – 16 вересня 1930 року. – НА ІА, ф. ВУАК, спр. 410/10, арк. 1–23.

33. Софійська комісія (листування). 1932–1933 роки. – НА ІА, ф. ВУАК, спр. 410/11, арк. 1–36.

34. Сычев Н. Древнейший фрагмент русско-византийской живописи / Н. Сычев // Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемый семинарием имени Н. П. Кондакова. – Прага, 1928. – Вып. 2. – С. 91–104.

35. Сычев Н. П. Искусство Киевской Руси / Н. П. Сычев // История искусств всех времен и народов. – Ленинград : Изд-во П. П. Сойкина, 1929. – Кн. 4. – С. 178–213.

36. Шероцкий К. Киев : путеводитель / К. В. Шероцкий. – Киев : С. В. Кульженко, 1917. – 374 с. : ил.

37. Ямщиков С. Николай Петрович Сычев (1883–1964 гг.) / Савелий Ямщиков // Сычев Н. Избранные труды / [сост. и автор вступ. ст. С. Ямщиков]. – Москва : Сов. художник, 1976. – С. 11–14.

38. Syčev N. Sur l'histoire de l'église du Sauveur à Neredicy près Novgorod / N. Syčev // L'art byzantin chez les slaves: l'ancienne Russie, les Slaves catholiques. – Paris, 1932. – II. – P. 84–92.

КРАТКОЕ CURRICULUM VITAE Н. П. СЫЧЕВА

Сычев, Николай Петрович, родился в 1883 г. в Петербурге в семье помощника бухгалтера. Первоначальное образование получил в 11-й петербургской гимназии. Высшее – на Историко-Филологическом Факультете Петербургского Университета, который окончил в 1910 г., и был оставлен проф[ессором] Д. В. Айналовым при Университете для приготовления к преподавательской и профессорской деятельности на два года при кафедре истории и теории искусств. Будучи слушателем старшего курса Университета, был командирован Университетом и Русским Археологическим Обществом в Новгород, Псков, Печеры и Старую Ладугу для изучения памятников древне-русского искусства. Привезенные в результате командировки материалы и копии с целого ряда монументальных росписей XII–XIV ст. были приобретены Университетом и составляют теперь собственность Музея Древностей Университета. Некоторые материалы были изданы в красках в изданиях Академии Художеств, а оригиналы акварели были выставлены на выставке, организованной Всероссийским съездом художников в Академии Художеств. По окончании Университета и оставлении при нем для подготовки к научной деятельности, был командирован Русским Археологическим Обществом в Армению, где работал в 1911 г. на раскопках города Ани под руководством Академика Н. Я. Марра, а также изучал памятники искусства Армении в Эреруе, Гошаванке, Эчмиадзине и целом ряде других культурных центров Армении. В 1913 г. был командирован Академией Наук за границу в Австрию и Италию, где в течение долгого времени под руководством Академика Н. П. Кондакова изучал памятники эллинистические, византийские и западно-европейские и выполнял научные поручения для готовившихся академиком Н. П. Кондаковым изданий. По возвращении из за границы поступил на службу преподавателем средней школы (преподавал всеобщую историю) и одновременно был назначен Регистратором

коллекций Художественного Отдела Русского Музея. Кроме обязанностей Регистратора Худож[ественного] Отдела, исполнял в названном Отделе обязанности Секретаря Худож[ественного] Отдела. В 1915 г. при Петербургском Университете выдержал испытания на степень магистра истории и теории искусств и был избран приват-доцентом и Хранителем Музея Древностей Университета. В 1917 г. был избран преподавателем Института Истории Искусств. В 1918 г. был избран преподавателем Петроградского Археологического Института. В 1918 г. был избран Профессором Института Истории Искусств. В 1919 г. был избран Советом факультета и Советом профессоров Петроградского Университета Профессором названного Университета. В том же году был избран Профессором Археологического Института. В том же году был избран Действительным Членом Археологической Комиссии. В 1920 г. был избран Действительным Членом Гос[ударственной] Академии Истории Материальной Культуры, в которой помимо научной работы исполнял обязанности Товарища Председателя Академии и Председателя состоящего при Академии Института Археологической Технологии, в организации которого принимал ближайшее участие, заведовал Разрядом живописи и в течение 8 лет состоял и состою Председателем Историко-Художественного Отделения Академии. В 1919 г. был избран Членом Археологического Отдела Отдела Музеев и охраны памятников искусства и старины при Академическом Центре Наркомпроса. В 1920 г. был назначен особо-уполномоченным Коллегии Музеев и охраны памятников искусства и старины Северной области и руководителем работ по архитектурному ремонту и реставрации памятников Новгорода. В 1920 г. был избран Хранителем Художественного Отдела Гос[ударственного] Русского Музея в Ленинграде.

В 1921 г. Конференцией Ленинградских ученых и художественных учреждений был избран Директором Гос[ударственного]

ІРИНА ХОДАК. ВНЕСОК МИКОЛИ СИЧОВА В ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЮ...

Русского Музея, в какой должности и состоял в течение пяти лет.

В 1921 г. был избран Почетным Членом Гос[ударственного] Института Истории Искусств. В 1921 г. был избран Членом Совета Государственного Эрмитажа. В 1921 г. был избран Управляющим делами Комитета изучения древне-русской живописи. В 1921 г. был избран действ[ительным] Членом Общества художников им. А. И. Куинджи и Общества художников «16-ти» и Л[енин]градской Общины Художников, после чего участвовал экспозицией ряда своих картин на многих выставках названных художественных Обществ. В 1922 г. был избран Профессором Академии Художеств, почетным членом Новгородского общества любителей древностей и действительным членом многих провинциальных ученых обществ и архивных комиссий. В 1922–23 г. был назначен ВЦИК-ом и Главмузеем Наркомпроса Экспертом по художественным вопросам и участвовал в целом ряде музейных и научных конференций. В 1922–23 г. был избран Директором Исследовательского Института при Ленинградском Университете. В 1926 г. был назначен Ранионом (Рос. Ассоциация Научно-Исследовательских Институтов) Членом Бюро по подготовке аспирантов при Гос[ударственной] Академии Истории Материальной Культуры. В 1927 г. был избран действит[ельным] Членом Общества любителей древней письменности и искусств. В 1927 г. был из-

бран Членом Квалификационной Комиссии Секции Научных Работников Союза Работников Просвещения и с тех пор переизбирался ежегодно. По секции Научных Работников состою в высшей категории ученых работников. В 1927 г. избран Членом Географического Русского Общества.

В настоящее время занимаю следующие должности:

1) Профессор Ленинградского Гос[ударственного] Университета. Заведующий Музеем Древностей Л[енинградского] Г[осударственного] Университета.

2) Член Гос[ударственной] Академии Истории Материальной Культуры и Председатель ее Историко-Художественного Отдела, там же Член Секции всеобщей архитектуры, Член Бюро по подготовке аспирантов.

3) Заведую Отделением древне-русского искусства Художественного Отдела Гос[ударственного] Русского Музея. В этом же Отделе состою заведующим Реставрационной Мастерской по реставрации древних памятников. Состою членом Реставрационной Комиссии Этнографического Отдела по реставрации памятников буддийского искусства.

4) Профессор Академии Художеств.

5) Член Квалификационной Комиссии Секции Научных работников.

В 1928 г. был избран Членом Всеукраинского Археологического Комитета В. У. А. Н.

Н. Сычев 3/VI-29 г. [27].

Додаток 2

СПИСОК ПЕЧАТНЫХ РАБОТ Н. П. СЫЧЕВА

1. Раскопки церкви в городе Ани (Армения) в 1892 г.

Журнал «Христианский Восток», изд. Академии Наук, Спб., 1912, т. I, вып. II.

2. Отзыв о труде – «W. de Gruneisen. Le portrait. Traditions hellénistique et influences orientales. Études comparatives. Roma, 1911».

Журн. «Византийский Временник», т. XVIII, Спб., 1913.

3. Отзыв о труде – «Gabriel Millet. Portraits byzantins».

Там-же.

4. Икона «Млекопитательницы» в собор[ании] Русского Музея (из собр[ания] Н. П. Лихачева). Спб., 1914.

5. Икона арх[ангела] Михаила из собр[ания] Рябушинского. Спб., 1914.

6. Краткий отзыв о труде В. Т. Георгиевского – «Фрески Панселина в Протате на Афоне». Спб., 1914.

7. Икона Троицы Андрея Рублева.

Записки Отд[еления] рус[ской] и славянск[ой] археологии Рус[ского] Археологического Общества, т. X, Спб., 1915.

ПОСТАТИ

8. Икона Симона Ушакова в Новгородском древлехранилище (к вопросу о нидерландско-фламандских влияниях в рус[ской] живописи XVII в.).

Зап[иски] Отд[еления] рус[ской] и слав[янской] археологии Рус[ского] Археологического Общества, т. X, Спб., 1915.

9. Один из рельефов «Корсунских» врат. Тверь, 1913.

10. В. К. Мясоедов (некролог). Отчет Спб. Университета за 1916 г.; и второй некролог в журн[але] «Старые Годы», 1916.

11. Древлехранилище Русского Музея. Спб., 1916. Журн[ал] «Старые Годы».

12. Забытые фрагменты новгородских фресок XII в.

Зап[иски] Отд[еления] рус[ской] и слав[янской] археологии Рус[ского] Археологического Общества, т. XII, Петроград, 1918.

13. Новые открытия в области древнерусской живописи.

Журн[ал] «Наука и ее работники». Петроград, 1921.

14. Инструкция к описанию миниатюр. Изд[ание] Гос[ударственной] Академии Истории Материальной Культуры. Петроград, 1922.

15. Выставка произведений искусства Строгановской школы. Ленинград, 1923.

16. Государственный Русский Музей. Журн[ал] «Красная Панорама». Ленинград, 1926.

17. Следы инкубации в древней Руси. (К вопросу о иатрической и ониромантической инкубации в Киеве) Recueil Gébélev. Leningrad, 1926.

18. Вводная статья к изданию «Фрески Нередицы», изд[ание] Г[осударственного] Рус[ского] Музея к юбилею Академии Наук СССР. Ленинград, 1925.

19. На заре бытия Киево-Печерской обители (К вопросу о норманнских отложениях

в редакции Патерика Печерского). Ленинград, 1926. В Сборнике статей по славянской филологии и рус[ской] словесности, изд[ание] Отд[еления] рус[ского] яз[ыка] и словесности Академии Наук СССР, т. CI, № 3. Ленинград, 1928.

20. Древнейший фрагмент русско-византийской живописи (опыт анализа эллинистических форм, как наследия фессалоникийской художественной школы в Киевской Руси эпохи Владимира. Фрагмент Десятиной церкви).

Seminarium Kondakovianum. Recueil d'études. Études byzantines. Prague, 1928, т. II.

21. Sur l'histoire de l'église du Sauveur à Neredicy, près Novgorod. Orient et Byzance. IV. L'art byzantin chez les slaves. Paris, 1928. (Большая работа о культурных и художественных взаимоотношениях Киева, Суздальской Руси и Новгорода в домонгольском периоде).

22. Новое произведение Симона Ушакова. Опыт социологического анализа творчества А. Рублева и Симона Ушакова. Материалы по русскому искусству изд[аны] Гос[ударственным] Рус[ским] Музеем. Ленинград, 1928.

23. Ряд мелких статей и заметок в различных журналах.

Печатается

1. Искусство Древнего Киева. «Вестник Знания». Ленинград, 1929.

Приготовлено к печати

1. Древнейший источник к истории каганата в древней Руси. (По поводу открытой мною надписи в Киево-Софийском соборе).

2. Ковалево. Монография о юго-слав[янской] и нео-виз[антийской] живописи.

Готовится к печати

1. Фрески южной башни Киево-Софийского собора. [28].

ІРИНА ХОДАК. ВНЕСОК МИКОЛИ СИЧОВА В ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЮ...



Микола Сичов (?) (перший ліворуч) під час реставраційних робіт у південній вежі Софійського собору в Києві.
1928 р. НА ІА НАНУ

ПОСТАТІ

8-X-1936. 2

Трудоустановка Федора Подбилоса.
 Удивили, що пишу на твоє бумажке. В думав, що всі члени вважа-
 тишуть за отруєні, при прибутті до Вашого мурешного і каураю ра-
 ботам і, брє мюрей, при потыкам с логичі і поспомрем на речубовант
 тех работ, которые дають прочесть по раскратним лозам. Часини
 шь проделаны, коняко, доложим Вам о том, как променяли эти работ,
 о замурдженых, которые прихадивит продолжать, о естественн саинт фа-
 вот и прог. и прог. Поставу о всем том не пишу. Мне хотелось бы иметь
 обратный к Вам с просьбой сообщить мне Ваше мнение и Ваше вчерашне-
 кий. Я хотел бы бы благодарен, если бы Вы не отхарали мне к тому же
 ет просьбе, м. к. удавка правит ценит Ваше мнение в трудоемко-ми-
 чиних вопросах. Это был меза в настольше срезь тем более важно, что
 Взаим. Др. Коштин и Мисек-туро на последние Заверши, бывши с мови-
 приуменьши, возмощик на мши обязательность написать докладную
 Вашему в Уртракку о речубовант работ и о предсказуем в буржуа
 работат.
 Ну крестик мши некотора Киевск трудей Визур, что после смурну
 леев раскратом от записей, помн и при мюсакт все же действенн и
 на публичу и на оцужаеишайт. Это, если это так, олет работи мши
 а повольней мне мшамит, что трудь била впералено не заром и что
 критичн мши поурни оцужаеишайт, если не мшаме, но, во вшам
 вынае, мшаме, которое возмощно била поурит при мшаме ошамит
 работи и в мшаме крайши. Срог. Муртшотр, которые мне мшаме прихадивит
 мшаме продолжать при работам, возмощаеишайт с прогесе работи ушаме
 фзгои наемардени, кон. при мшаме наемарден при раскратним лозам.
 Некоторе мшамит били премо ошамитшайт. Они наемарден при мшаме
 кон раскратним лозам Павла и в мшаме мшамитшайт при раскратним лозам.
 мшаме работам по растичнее верхних лозам: Дунао, что прихадивит и
 тем более надавал эти мшаме мшаме мшаме мшаме мшаме мшаме
 мшаме мшаме мшаме. Ранее же они возмощаеишайт по вшаме мшаме
 мшаме (перемешайт) и мшаме мшаме мшаме мшаме мшаме мшаме.

Фрагмент листа Миколи Сичова до Федора Ернста від 8 жовтня 1930 року. АНФРФ ІМФЕ (ф. 13, спр. 90, арк. 12)

SUMMARY

Mykola Sychov (1883–1964), who was one of the leading Russian art critics, museum workers and restorers, had prominently figured in investigation and restoration of the monumental painting of St. Sophia Cathedral in Kyiv, initiated by both Sophia Committee of the All-Ukrainian Archaeological Committee and Kyivan Regional Inspectorate of Cultural Heritage Protection in the second part of 1920s. Two principal activity stages of the researcher in Kyivan Sophia are emphasized: 1) active participation in the work of Sophia Committee and the Inspectorate, realizing control of the restoration of the Southern tower paintings (managed by D. Kiplik) and examination of altar mosaics of 1928 with V. Lesiuchevskyi; 2) investigation of mural paintings and mosaics of the central dome and tholobate, their clearing of dirt and soot (with the assistance of V. Lesiuchevskyi and I. Spaskyi) in August–September, 1930.

Simultaneously with the participation in restoration works M. Sychov was preparing the surveys *The Most Ancient Source to the History of Rope in Old Rus* (on the grounds of the inscription discovered by him at the Kyiv-Sophia Cathedral) and *Frescoes of the Southern Tower of Kyiv-Sophia Cathedral*, as well as working with the description of the mosaics of St. Sophia and St. Michael's Golden-Domed Cathedrals and studying of the murals of St. Cyril's Church with the excavation materials of the Tithe Church.

Accompanied by F. Ernst, the scholar had prepared the article on the St. Michael's Golden-Domed Cathedral for the guidebook *Kyiv* (1930), as well as made use of his observations of Old-Rus monumental art pieces of Kyiv in his studies *The Art of Kyivan Rus* (1929) and *The Most Ancient Fragment of Rus-Byzantine Painting* (1928). The contribution of M. Sychov to the investigation of the monument has been assessed with his election as a valid member of both Sophia Committee and the All-Ukrainian Archaeological Committee (1928), while in 1929 Taras Shevchenko All-Ukrainian Historical Museum nominated him for electing as a full member (academician) of the All-Ukrainian Academy of Sciences.

Keywords: Mykola Sychov, St. Sophia Cathedral, Sophia Committee, All-Ukrainian Archaeological Committee, mural paintings, mosaics, restoration.

In Memoriam et Honorem

Пам'ять і шана

УДК 82–193.6:7.071.13аб

ВАСИЛЬ І ВАЛЕНТИН.

Пам'яті Василя Забашти (1918–2016)
та Івана-Валентина Задорожного (1921–1988)

Цього року на дев'яносто восьмому році життя відійшов за небокрай відомий український маляр, педагог і громадський діяч Василь Забашта, відійшов, аби там, у небесній високості, поєднатися з минулими поколіннями свого великого і славного чумацького роду, аби стрітися й уже навіки лишитися в товаристві достойних колег по ремеслу й побратимів по духу, привітатися і повести тиху, довірливу розмову зі своїм близьким товаришем Іваном-Валентином Задорожним, двадцять восьму річницю пам'яті якого відзначили цієї осені.

Доля цих двох діячів вітчизняної культури і відмінна, і, водночас, напрочуд подібна в основних своїх проявах і поворотах. Обидва – селянські сини, які досягли вершин професійної майстерності й пов'язали своє життя з містом, із Києвом. Обидва отримали початкову художню освіту ще в передвоєнний час, а вищу здобували в другій половині 40-х – на початку 50-х років. Обидва воювали на фронтах Другої світової війни і певний час несли на собі й у собі тягар більшовицької ідеології, вірили у правдивість комуністичних гасел партійних керівників... Але в обох випадках здоровий глузд, критичний розум, а також власний гіркий досвід буття в «страніє Советов» (голодовки, трудовий / концентраційний табір, невідповідність між ідеологемами й реаліями щоденного буття, всюдисуще лицемірство й несправедливість «стражів порядку») повернули їхні душі й серця до родової пам'яті й традиції, до національної свідомості, визначили їхню громадянську позицію. У цьому процесі очищення від скверни самозабуття й зради, від безпам'ятства й байдужості значну роль відіграла зустріч,

знайомство й особиста дружба обох мистців із старшим колегою-скульптором, відомим збирачем витворів народного мистецтва та давніх світлин Іваном Гончарем, який власним прикладом сприяв пробудженню в їхніх душах приспаної любові до рідного слова й культурних цінностей, оживленню почуття національної гідності й власної відповідальності за долю народу. І вони не лише пробудилися самі, вони повели за собою багатьох інших, стали вчителями й наставниками для цілої когорти представників молодшої генерації.

Чимало виразних паралелей, а подекуди й близьких аналогів демонструє й ідейно-образний та сюжетно-тематичний лад їхніх творчих робіт. Взяти б для порівняння такі зразки, як «Салют перемоги» (1967), «З походу не вертаються сини» (1984), «Мати» (2003), «Портрет бандуриста Григорія Ткаченка» (1978), «Портрет Степана Таранушенка» (1979), «Рятуйте, люди, пісню. Портрет бандуриста Василя Литвина» (1990), «Прометей духу» (1991–2008), «Чураївна» (2008) Василя Забашти і «Садкам цвісти» (1970), «Солдатські матері» (1985–1986), «Юрій Кондратюк» (1976–1982), «Максим Березовський» (1985), «Наша пісня, наша слава» (вітраж, 1970–1971), «Т. Г. Шевченко» (гобелен, 1988), «Маруся Чурай» (1975–1977) Івана-Валентина Задорожного.

Хоча ці два мистці лишалися цілком самобутніми в своїх образних пошуках і знахідках, у манері письма (адже сповідували різні формально-стилістичні постулати, були носіями різних мистецьких напрямів), обидва йшли дорогою життя в одному керунку: сповідували розвій місцевої

мистецької традиції, зокрема її київського осередку-школи, дбали про примноження й утвердження питомо національного естетичного мислення й вислову, послуговуючись при цьому набутками світової та вітчизняної художньої практики. Такими вони й лишаються в нашій пам'яті...

Наразі читачам пропонуються спогади Василя Забашти про Івана-Валентина Задорожного. Перший з них узятий з опублікованої вже книги «Світ очима художника» (Київ, 2009), другий – з підготовленого до

друку рукопису «У пошуках світла» (у запису й літературній обробці дружини Василя – Людмили Забашти), у яких віддзеркалена українська реальність 50–80-х років минулого ХХ ст. Окрім цікавих подробиць життя, стосунків і творчих перипетій обох мистців, означені тексти виразно передають дух, загальну атмосферу часу, настрої, громадську й людську позицію багатьох учасників тих подій...

Ред.

СВІТ ОЧИМА ХУДОЖНИКА (уривок з книги)

Василь Забашта

Іван-Валентин Задорожний

Ржищів. Листопад 1987 року. На цвинтар, що знаходиться на одній з круч над Дніпром, йде похоронна процесія... Попереду вінки, квіти, дубовий хрест з мистецькою різьбою, зроблений друзями небіжчика. Труна покрита червоною китайкою. Несуть свого отамана побратими по творчості, художники-монументалісти. Проводжають в останню дорогу талановитого, посправжньому народного художника України Івана-Валентина Задорожного, як проводжали колись козаки своїх керманичів.

Серед похоронної процесії я із сином і донькою, з членами Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, друзями Валентина Федосійовича – Володимиром Данилейком, Олександром Фисуном, Володимиром Прядкою... Не було серед них Георгія Кириловича Ткаченка, Івана Макаровича Гончара – вони відійшли від нас раніше. Поряд ішло багато інших шанувальників таланту Задорожного, його учнів і колег...

Забриніли струни бандури над могилою, і полинув спів тужливої пісні. У багатьох присутніх набігла на око гаряча сльоза... Деревя скинули золоте листя на ще свіжу темну землю могили. І спить тепер Вален-

тин вічним сном. Вранці сонце сходить, вітер віє, листя шелестить. А там... недалеко Канів... Пішов із життя мій друг! А міг би жити ще довго, якби не та зла доля та «добрії люди»...

У 1951-му разом з Валентином вступали до аспірантури. Тоді на живописне відділення, крім нас, іспити складав Василь Хитриков, на графічне – Григорій Гаркуша та ще хтось, прізвище якого призабув. Готувалися всі напружено. Хлопцям було легше. Вони – вільні художники. Я ж був обтяжений службовими обов'язками, адже працював у Комітеті у справах мистецтва* зранку й до пізнього вечора. Робота відповідальна і кропітка. На підготовку й творчу роботу часу не вистачало. Надії на вступ я мав мало, особливо після розмови в Комітеті із Сергієм Олексійовичем Григор'євим. Він дав мені зрозуміти, що аспірантури мені не бачити, «як своїх вух». Проте я вирішив випробувати долю. Склав іспити, чекав результатів.

У щоденнику від 13 грудня 1951 року записав: «На роботу подзвонив мені Сер-

* Комітет у справах мистецтва був створений у 1946 р. і діяв при Раді Міністрів УРСР. – Ред.

IN MEMORIAM ET HONOREM

гій Олексійович. Він сповістив, що за кількістю балів я зарахований до аспірантури. Це була щаслива хвилинка в моєму житті... Прикро, що Хитриков одержав другий удар (перший – не прийняли на виставку його картину). Увечері в інституті нам офіційно повідомив результат тов. Заруба: зараховані В. Задорожний, Г. Гаркуша і я. Задорожний одразу ж пішов у лазню. Він (разом із Хитриковим) запрягся не митися, допоки не будуть відомі результати...». Але радість моя була передчасна. Не знаю, з якої причини, однак протягом двох місяців ще дебатувалося питання про моє навчання. Хлопці вже працювали, а я перебував у «підвищеному стані». З вуст Григор'єва дізнався, що начебто одне місце живописця Москва хотіла віддати графікам (тоді всім розпоряджалося московське начальство). Валентин Задорожний був учнем С. Григор'єва, тож відрахувати мусили мене. Два місяці були місяцями душевних тортур. Урешті 14 березня 1952 року вийшов наказ про моє зарахування. У щоденнику запис: «Нарешті закінчилося моє життя чиновницьке». Так я став аспірантом Володимира Миколайовича Костецького. Валентин – Сергія Олексійовича Григор'єва. За три роки, працюючи в одній аудиторії, поділеній фанерними щитами на дві аспірантські майстерні, так і не заприятелювали, не стали однодумцями. У стосунках дотримувалися толерантності, але внутрішньо «стояли – як кажуть – по різні боки барикад»...

Григор'єв – ректор, людина активна, шанована у вищих ешелонах влади, впливова. Для Валентина він був великим авторитетом. А енергійний, працюючий і здібний Валентин, який ловив усе на ходу, – улюбленим студентом Сергія Олексійовича. Таким учнем пишався б кожен викладач. Пізніше Іван-Валентин казав, що кожне слово Григор'єва з будь-якого питання він приймав беззаперечно і з цілковитою довірою, не піддаючи жодному сумніву. Наставник для нього був абсолютним авторитетом. Валентин бездоганно виконував усі його вказівки і прислухався до всіх зауважень... Григор'єв учив Задорожного писати картини швидко й на актуальні теми сучасного політичного й суспільного життя.

І Валентин не підводив свого керівника. Тематика його тогочасних творчих картин повністю відповідала ідеології часу: «Смерть Леніна», «Клятва Сталіну». По радіо порушувалося питання підлабузництва – Валентин тут-таки написав картину «Підлабузник». У 1953 році почався процес проти лікарів кремлівської здравниці й Валентин обрав його темою свого аспірантського диплому, створив ескіз, розробив образи персонажів.

Мій керівник – Володимир Миколайович Костецький – людина великого таланту, але замкнута й мовчазна, для якої чітко сформулювати й висловити думку було доволі важко. Його живописні полотна відзначалися темпераментним письмом. Однак працював над ними він повільно, довго виношуючи ідею робіт, створюючи масу ескізів композиційних варіантів, опрацьовуючи кожну деталь, кожну дрібницю... І навіть вже після завершення полотна часто намагався переробляти написане, покращити його. Інколи доробляв свої твори навіть тоді, коли вони вже висіли у виставковій залі чи їх було закуплено. Через це мав багато неприємностей... Володимир Миколайович одержав собі подібного аспіранта.

Час навчання спливав швидко. Я ж не лише розпочав заняття на два місяці пізніше, а ще довго не знаходив належної теми для картини. Валентин уже розпочав працювати на полотні, а моє полотно стояло на мольберті чистим. Через три місяці заходить Володимир Миколайович, роззирнувся й питає: «Чи і в голові порожньо, як на полотні?». Це був, звісно, жарт, але гіркий і влучний. Така зовнішня бездіяльність спричинила різні розмови щодо мого перебування в аспірантурі. Вони не вщухали певний час і після того, як я нарешті визначився з темою роботи, вирішивши втілити подвиг Лялі Убийвовк – керівника підпільної організації «Нескорена полтавка». Проте врешті-решт тема була обґрунтована, ескіз намальований та затверджений і я взявся до написання картини. Працював з піднесенням, і позитивний результат не забарився. Володимир Миколайович тепер частіше став навідуватися до мене в майстерню, нерідко разом зі своїми товаришами – Іл-

лею Нісоновичем Штільманом чи Олексієм Олексійовичем Шовкуненком. Кожен із них намагався мені допомогти порадою. Неодноразово заходив і мистецтвознавець Леонід Владич, котрий порадив мені змінити початкову назву картини, адже в ній відтворюється спротив ворогу як типове явище боротьби українців проти німецьких окупантів. Він запропонував варіант який і мені припав до душі – «У роки окупації».

Робота тривала. Одного разу до мене після засідання завітав Володимир Миколайович і Олексій Олексійович. Шовкуненко уважно оглянув полотно, потім звертається до Костецького: «Не втямлю ніяк, чому знову постало питання про картину Василя Івановича. Сергій Олексійович вважає, що композицію слід переробити: повернути усю сцену справа наліво, бо двері, в які стукає ворог, розміщені зі східного боку... Якась нісенітниця!». Композицію вирішив не змінювати.

Було багато й інших неприємностей, проте мені, як і Валентину, вдалося-таки вийти на фінішну пряму...

Якось працюю в майстерні, чую заходить до Валентина Григор'єв (аудиторія розділена лише фанерними щитами – усе чути).

– Валентине, – каже Григор'єв, хоча ти зробив уже багато на полотні, але слід змінити тему. У тебе тема невиграшна, у Забашти тема виграшна і працює він зараз добре.

Я був здивований і, водночас, задоволений почутим... Валентин тему змінив, написав «Молодогвардійці». Працював він швидко і легко. Я – повільно і важко. У підсумку ми майже одночасно завершили свої дисертаційні картини. На той час в Угорщині відбувався Міжнародний фестиваль молоді. Наші роботи були рекомендовані на фестиваль. Одні колеги надавали перевагу моїй роботі, інші – Валентиновій, та все вирішувалося в Москві. Сергій Григор'єв і Валентин поїхали до всесоюзної столиці по «свою правду», а Володимир Миколайович і я лишилися в Києві. Мені довелося б змагатися не з Валентином, а з Григор'євим та його численними московськими друзями. Таке протистояння явно було не на нашу користь.

Після закінчення аспірантури та творчої поїздки до Китаю я залишився викладати в інституті. Валентин продовжив працювати творчо, став членом правління Спілки художників, членом художньої ради. Це були високі посади, хоча й громадського характеру. Наші життєві й творчі шляхи не перетиналися, ми йшли паралельно. При зустрічах віталися, але ніколи не розмовляли один з одним, не намагалися зблизитися чи порозумітися...

Минали роки... У країні і в особистому житті кожного з нас сталося багато змін. Я повністю віддався педагогічній роботі (був деканом, керував народною студією образотворчого мистецтва при Жовтневому палаці культури, мав сім'ю, двох дітей).

Одного весняного дня на початку восьмидесятих приходив до інституту Валентин, розшукує мене і пропонує вийти на подвір'я інституту трохи провітритися, адже весна на дворі.

Вийшли. Гадав, що хтось збирається поступати і Валентин проситиме мене про сприяння («аби звернув увагу»), та я помилюся. Він повів мову зовсім про інше: «Знаю, в інституті є багато "вух", котрі підслуховують, наша розмова мусить бути без них. Василю, я пропоную тобі стати членом Товариства охорони пам'яток історії та культури, стати головою секції образотворчого мистецтва. Нині головує Іван Макарович Гончар, та його переслідують органи, особову справу розбирають на партійному бюро району. Він не може працювати, його шантажують. Він послав мене до тебе, сказавши, що ти впораєшся із цим завданням. Там зібралися гарні люди, уболівальники за долю України, її культуру. Я з ними радився, вони з твоєю кандидатурою згодні».

Такої розмови та ще від Валентина я не чекав.

– Валентине, а чому б тобі самому не стати головою?

– Я – заступник Івана Макаровича, головою не можу бути, бо дуже зайнятий у Спілці, працюю над великим творчим замовленням.

– Я теж не менш зайнятий. На творчу роботу не маю часу, сім'я мене не бачить.

IN MEMORIAM ET HONOREM

– Але ми не можемо стояти осторонь, адже нищиться щоденно наша історична пам'ять, наша культура.

Я слухав і не пізнавав Валентина, бо знав його цілком іншим... Ми ще довго розмовляли й нарешті порішили: Валентин стає головою, я – його заступником. Будемо разом усією секцією при Товаристві робити все можливе, аби зберегти національну спадщину.

З того часу ми з Валентином стали близькими друзями.

... Протягом років роботи в Товаристві ми неодноразово зустрічалися, обговорювали проблемні питання спільної роботи. Він приходив до мене в майстерню, оглядав роботи, над якими я працював, давав поради, радів моїм успіхам. Особливо йому сподобалася картина «З походу не верта-

ються сини». Його оцінка була для мене найвищою похвалою. Я знав його як чудового живописця. Тепер пізнав як мислителя й патріота-борця. Він був потрібний мені, я – йому...

Із життя Валентин пішов зарано, а міг би так багато ще зробити як мистець і громадський діяч. Він був талановитим і плідним художником, а ще правдивим провідником і носієм національних основ у сучасному мистецтві України. Він пішов із життя лише фізично, бо дух його донині витає над усіма нами... Щороку мої діти приходять колядувати до Надії Яківни, дружини Івана-Валентина, пригадуючи ті урочі дні, коли і Валентин Феодосійович із замилюванням слухав колядників-віншувальників. Між собою часто згадуємо його як близьку, рідну нам людину, як вірного друга нашої сім'ї...

У ПОШУКАХ СВІТЛА (уривок з книги)

Василь Забашта

Бомба

Ішов 1975, наближалось 9 Травня... Не переймаючись «високим ідейним штилем» свята Перемоги, відніс щойно завершену роботу «У гостях. Портрет Т. Сваткової» на виставком, який формував виставку творів ветеранів. Я не міг навіть припустити, що кольорова гама мого живописного полотна спричинить якийсь переполох і сум'яття серед більшості членів виставкової ради. Вони – як з'ясувалося пізніше – тривалий час не могли втямити, що з ним робити. Валентин Задорожний (він тоді входив до складу цієї ради), поспішив повідомити мене по телефону про перебіг подій, але не застав удома, і розмовляв з дружиною. «Чую у телефонній трубці збуджений голос Валентина Задорожного», – розказувала згодом мені дружина.

– Василь є?

– Немає, – відповідаю.

– То слухайте Ви. Це була бомба!

– Не розумію, Валентине, про яку бомбу Ви говорите! Що за бомба? Деся вибухнула?

– Так! Вибухнула. Ви б тільки бачили, що там коїлося!

Валентин кричав у слухавку:

– Картина Василя «У гостях» за кольором – це бомба. Партійне керівництво художньої ради шаленіло: «Что себе только думал Забашта, подавая на праздник Победы такую картину. Ни надлежащей темы, ни образа, один лишь цвет! Это полный отход от принципов соцреализма». Хтось із членів ради запропонував: «Картину не принимать! Она своим колоритом убьет все наши работы!». Та Михайло Деревус заперечив: «Не можна не прийняти. Він ветеран, орденосець орденів Слава». Ухвалили: прийняти, але повісити у самий глухий куток виставкової зали.

ВАСИЛЬ ЗАБАШТА. СВІТ ОЧИМА ХУДОЖНИКА...

Наприкінці оповіді Валентин вигукнув: «Ура! В Україні з'явився майстер імпресіонізму. Вітайте Василя з прекрасною роботою!».

Те, що Валентин розказав дружині телефоном, переповів згодом особисто мені при зустрічі. Я гадав, що він трохи «перебрав» в оцінці моєї картини, проте пере-стрів Михайла Гордійовича Дерегуса, він

також мене привітав і порадив: «Василю, як ти написав обличчя жінки, пиши так усі свої роботи». Оцінка Дерегуса для мене була особливо важлива, бо надала впевненості й переконання, що шукав не дарма.

Як і обіцяли члени худради, роботу повісили в найтемніший куток зали, але й у сутінках вона світилася...

SUMMARY

The author brings forward the reminiscences of the well-known Ukrainian painter, educator and public figure Vasyl Zabashta (1918–2016) about his colleague and sworn brother, prominent artist Ivan-Valentyn Zadorozhnyi (1921–1988). The first recollection is taken from the already published book *The World Reflected by a Painter* (Kyiv, 2009), and the second one – from the sequential part of the memoirs, by now prepared, named *In Search of Light* (recorded and artistically adapted by Vasyl's wife – Liudmyla Zabashta); the reminiscences mirroring the 1950s–1980s Ukrainian realities. Apart from interesting details of life, relations and creative troubles of these masters, the mentioned texts distinctly render the spirit and general atmosphere of those times, as well as frames of minds, public and specifically considerate attitude of participants of those developments...

УДК 82–193.6:7.071.1Хим

«ТВОРЧИСТЬ – ЦЕ АРОМАТ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ СВОБОДИ».

Пам'яті мистця і мислителя Василя Химочки
(28.12.1950 – 14.06.2016)

Людмила Бут

Як земна людина він був великим життєлюбом, з розвинутим почуттям гумору, схильним до веселощів, жартів... і очі його повсякчас світилися усмішкою. Він любляв товариство близьких людей, святкове застілля з піснями та розмовами на сакральні теми. (Мав від природи добре поставлений голос і знав чимало народних обрядових і побутових пісень). При цьому він пишався родовим корінням (адже дід і батько його були іконописцями та музикантами)¹ і усвідомлював свою відповідальність перед рідною землею і народом. Таким він запам'ятався багатьом... Воднораз його вдачі була притаманна внутрішня духовна глибина, якась потаємна мудрість і осяйність, що вирізняла його з шереху колег по ремеслу і визначала його самобутню життєву позицію. Про це Олександр Мельник написав так: «У Василя Химочки було філософське, навіть зверхнє – як мені здавалося – ставлення і до буденщини, побуту, і до громадських справ, політичних подій, до яких декілька раз безрезультатно я намагався його залучити. <...> Тепер, прочитавши <...> лише декілька сторінок його філософських записів, розумію, що то у нього було глибоке усвідомлення біблійного: “Усе марнота марнот”»².

Як мислитель Василь залишив по собі рукопис, у якому висловив своє ставлення до життя, до злободенних викликів людському духові, до місця і ролі особистості в суспільстві, спробував сформулювати риси нової людини:

НАСТАЄ ПОРА ЗМІН, пора внутрішньої трансформації, ПОРА НОВОЇ ЛЮДИНИ, що живе в згоді з собою, з довколишнім світом, вільна від усіх систем, ідеологій та вірувань...

Науково-технічний прогрес, нові технології НЕ ЗВІЛЬНИЛИ ЛЮДИНУ. Можливо, і навпаки, уярмили ще більше, скерував-

ши її розвиток в іншому напрямку. ЛЮДИНА ПОЗБАВЛЕНА ОСНОВНОГО, без чого життя не має сенсу. СЕНС ЖИТТЯ В САМОМУ ЖИТТІ – це вічний процес творчості, вічний танок творіння, примноження краси, правди, творення вищого стану свідомості...

Не те важливо, що ми робимо, а ТЕ, ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ <...> і дуже важливо цьому процесу не заважати. Тоді кожний твій рух насичений справжнім досвідом і екзистенційним смаком. Тоді відбувається СВЯЩЕННЕ ДІЙСТВО, дійство цільне і сповна. То є спосіб життя, шлях життя, стиль життя і, звісно, стиль мистецтва. Тоді час припиняється і народжується тиша...»³

Заразом, текст його книги посутньо є творчим маніфестом художника:

Шукаючи, <...> як і всі митці, я мислив інтимніше. Це навіть не є мистецтво – це моя філософія. Це моє Світосприймання, бачення Світу. Перш за все – це революція. Революція моя внутрішня. Революція мого бачення. «Нова реальність» – це інший рівень буття. Це інша якість свідомості.

Коли приходиш до іншої якості, тоді з'являється нове бачення, і воно настільки велике, настільки об'ємне і просторове, що ним хочеться поділитися. Сама творчість – сутність речей. І вона притаманна не тільки художникам... Вона – сутність кожної людини. Творчість – це є суть життя. І ми співавтори цього життя. Все, що навколо нас – це є наша творчість.

Здатність творити незнищенна, бо це те, що життя дає життю, бо це участь у симфонії Суцього. ТВОРЧИСТЬ ВИХОДИТЬ ЗА МЕЖІ МИСТЕЦТВА. Створювати себе, своє власне життя, вчитися бачити і творити реальність, вчитися любити і творити любов, підсилювати життя своїм серцем...

ЛЮДМИЛА БУТ. «ТВОРЧИСТЬ – ЦЕ АРОМАТ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ СВОБОДИ»...

Дійство – дійсність, молитва, любов, що бринить біля серця. Тоді воно співзвучне з Сущим, і цей звук не має нічого спільного з шумом. Тоді це найвища форма мистецтва – ЧИСТА ТВОРЧИСТЬ ⁴.

Як мистцю, йому був притаманний широкий спектр творчої діяльності – від станкового живопису та графіки до форм монументального мистецтва: мозаїки, вітража, настінного розпису, різьби по дереву, гобелена. Вправлявся він і в іконописі... Його твори – це спроба синтезу діяння та споглядання через живопис. У своїх роботах він милується явищами, що часом виходять за межі експерименту в мистецтві. Він досліджував шлях світла у просторі, виражаючи це в своїх полотнах, намагався створити метафоричний образ світобудови. Художник ступає за світлом, не руйнуючи площини полотна в межах стриманої геометричної конструкції, діє свято; утверджуючи чистоту, зберігаючи ціле, доводив свій твір до медитативного звучання. У процесі таких пошуків і творчого переосмислення доробку зарубіжних художників-нефігуративістів оп-арту 50–60-х років минулого століття він спромігся викристалізувати індивідуальну образно-формальну мову, яку сам називав «оптичним символічним медитативним мистецтвом».

Творчість Василя Химочки, а особливо роботи останнього періоду, привертала і привертає до себе увагу мистців і художніх критиків, викликає резонанс у вітчизняному культурному житті. Так, за словами Людмили Тимофєєвої, від його робіт «важко відвести погляд, [вони. – Л. Б.] сповнені внутрішньої вібрації... Вони випромінюють надзвичайно потужну енергію. Вони затягують глядача у складну геометрію своїх лабіринтів, які набувають знаково-символічних образів. Ці лабіринти складаються з надзвичайно різноманітних, досконало впорядкованих елементів, мініатюрних форм – першоелементів живописної поверхні. І буквально кожен сантиметр цієї

поверхні потребує неспішного, вдумливого, зосередженого споглядання <...> Щодо самого художника, то для нього таке малярство – це своєрідна духовна практика, спосіб самовдосконалення» ⁵.

На думку Миколи Мазура, у творах художника «немає реальних форм, там є тільки відчуття подиху Вічності <...> Кожна із [його робіт. – Л. Б.] має свою ілюзію, свої потаємні думки. Вони переливаються, як дорогоцінні каміння, як пучки світла» ⁶. А Борис Лазаренко побачив у творах Василя «глибину, художню витонченість та філософські тексти, композиційно оформлені у вигляді своєрідних картин» ⁷.

За спостереженням Лесі Генералюк полотна майстра сповнені «фантастичної, ірреальної якоїсь сили, несуть пульсацію живої мислі <...> Вони дарують радість входження в трансцендентне, недоступне. Можливо, так виглядає гіперпростір – мінливий, безмежно варіативний. Художник зафіксував якісь його моменти, аби наблизитись до тих складних структур самому і наблизити нас. В унісон ритмам цих сяючих структур пульсує і думка мистця – афористичні, концентровані смислово. Його роздуми про життя унікальні» ⁸.

На переконання Олександра Мельника: «Митець має нести людям світло, дароване йому Зверху. І Василь Химочка ніс його своїми творами <...> Світ захоплюється Віктором Вазарелі – видатним представником оп-арту. Я згадав про нього, коли не стало Василя. Передивився монографію і нічого не знайшов для душі, лише багато високопрофесійно виконаних, холодних, механічних оптичних фокусів. Василеві ж образи випромінюють духовне світло. Вони ніби створені для медитації, для заспокоєння душі, наповнення її духовним світлом. І Україна, й світ потребують такого мистецтва, особливо зараз, хоча його мистецтво, звісно, поза часом. Василь своїми творами ніби несе звістку всім спраглим світла» ⁹.

MEMORIA ET HONOREM

Примітки

¹ Багато рис своєї вдачі Василь успадкував від діда Івана Савича Химочки, рід якого походив з Миргорода. Іван Савич був мандрівником і самобутнім мислителем, а ще доволі освіченою людиною. Він отримав освіту в Київській духовній академії, а також завершив курс навчання в Лаврській іконописній майстерні. Як здібний іконописець, виконував численні замовлення з розпису храмів від румунських Карпат аж до Сибіру включно, зокрема, на початку ХХ ст. брав участь в оздобленні Святопокровської церкви в с. Пархомівка на Київщині разом із Миколою Реріхом. Чимало ввібрав Василь і від своєї бабусі Єфросинії, яка керувала осередком місцевої (села Старокозаче на Одещині) «Просвіти», зналася з Ольгою Кобилянською, Наталією Кобринською та Оленою Кисілевською (редактором журналу «Жіноча доля»). Не менш знаковою особистістю був і батько – Іван Іванович – носій високої свідомості, зберігач етнічних традицій, керівник місцевого самодіяльного хору. Записувати фольклор до нього приїздили гості з Канади, керівник хору імені Григорія Верьовки Анатолій Авдієвський.

² Цитата з виступу художника-монументаліста Олександра Мельника на тризні по Василю Химочці (2016).

³ Цитати з книги: Химочка В. Нова реальність (рукопис).

⁴ Цитати з книги: Химочка В. Нова реальність (рукопис).

⁵ Цитата з виступу Людмили Тимофєєвої, заступника директора Хмельницького обласного художнього музею, що пролунала 2008 р. на відкритті персональної виставки художника в м. Хмельницькому.

⁶ Цитата з виступу Миколи Мазура, народного художника України, що пролунала 2008 р. на відкритті персональної виставки В. Химочки в м. Хмельницькому.

⁷ Із запису кандидата філософських наук Бориса Лазаренка в книзі відгуків виставки в Національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара», присвяченої пам'яті Василя Химочки (2016).

⁸ Із запису доктора філологічних наук, мистецтвознавця Лесі Генералюк у книзі відгуків виставки в Національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара», присвяченої пам'яті Василя Химочки (2016).

⁹ Цитата з виступу художника-монументаліста Олександра Мельника на тризні по Василю Химочці (2016).

SUMMARY

This publication is a tribute of respect to Vasyl Khymochka (28.12.1950–14.06.2016) – Ukrainian artist, thinker and mystic, who has recently went away to eternity. Today in our reminiscences we have his smiling, intent and piercing, like X-rays, eyes, looking through us to the infinity of the Universe. He has been a bright, smiling and wise man. The life and work of Vasyl Khymochka is a striking illustration of Ukrainian spirit in its sublime sacral measurement. «We all have grown up in artistic spiritual environment. But not everyone can realize it at the right moment. You should carry it in your soul to go to Heaven», – Vasyl said.

Besides works on art that present individual figurative style (Vasyl called it *visual symbolic meditative art*), this publication includes extracts of his handwritten book of philosophical meditations *New Reality*. In this work he tries to comprehend and to describe a soul-image of a new human – person who is free from prejudice and limitations of society and realizes her own spiritual beauty and power.

Keywords: V. Khymochka, painter, thinker, creation, art, meditation, spirituality, new reality.

НОВА РЕАЛЬНІСТЬ (уривки з книги)

Василь Химочка

Якщо я є, то реальність стає сном. Якщо мене немає, то сон стає реальністю. Тепер я є, а світу немає. Мене не було, а світ був. Тільки щось одне з цих двох може існувати.

Бути окриленим мрією в пошуках недосяжного і щирим у стремлінні ставати тим, ким маєш стати, тим, ким призначений природою, – це є блаженство. Хто не впізнав блаженства, той не жив взагалі.

Ніщо не є такою поразкою, як успіх. Бо з набуттям і досягненням успіху, зникає ілюзія.

Молитва – це мовчазна вдячність сущому. Вона не для злидарів, а для царів. Для тих, хто може дарувати, хто може віддавати.

Дух – джерело творення, спостерігач. Розум – процес творення, дух в русі. Тіло – об'єкт творення. Свідомість у русі реалізує себе у формі об'єктів.

Істина не повинна йти на компроміс. Істина – не розумове твердження, не віра і не Святе Письмо. Істина – це переживання.

Прийняття – це тотальність, цільність, непорочність. Це основа щастя. Що б не траплялось, якщо постала перед тобою перепона – сприймай це як сходинку. Як новий шлях до потенційних можливостей.

Що б ми не вибирали, нашою долею буде протилежне. Яка б не була наша доля, вона – відмінна від нашого вибору. Не вибирай. Все стає потоком, окрім тебе. З тобою нічого не трапиться, потік тебе не зачепить. Вічним чинником є лише твоя свідомість. Твоя усвідомленість.

Коріння існують тільки в темряві. Коли їх винести на світло, вони відмирають.

У всьому є приховані причини. Виявлена, усвідомлена причина зникає.

Зовнішнє – це випадковість. Сутність лише внутрішнє. Розкривати внутрішнє і не потрапляти у пастку зовнішнього. Зовнішнє завжди в минулому, мертво. Внутрішнє – тут і тепер. Воно – живе. Все, що ми знаємо про людину, – це все зовнішнє, в минулому, мертво, якого вже немає. Це пам'ять. А тут – це безкінечні можливості. Грішник чи праведник – це випадковість, це змінне, це зовнішнє. Внутрішнє – це суттєве, незмінне. Внутрішнє – це свобода. Зовнішнє – це рабство. Його спізнаєш після того, як воно відбулося. І нічого змінити вже не можна.

Коли усвідомлюєш, що це твій вибір, все перетворюється в гру. Ти нещасний – це твій вибір, твоя драма, твоя гра. Будь уважним, і спробуй бути щасливим. Змінити уяву, сновидіння, ум, спосіб мислення, образ мислення. Тоді змінюється реальність. Змінюється спосіб і стиль твоєї діяльності.

Свобода не має нічого спільного з зовнішнім світом. Справжня свобода не політична, не економічна – СВОБОДА ДУХОВНА. У неї є щось спільне з нашим глибинним незбагненим єством: його не можна закувати в кайдани. Всі інші так звані свободи непідвладні нам, і нам не належать. МИ НАРОДЖЕНІ ВІЛЬНИМИ. Нам не потрібно її випрошувати чи відстоювати...

Новий вимір життя – це насолода, гра. Насолода завершена сама в собі, від миті до миті, екстатичне життя.

Вирішення проблеми завжди приховане в самій проблемі. Заирнути у зерно. І коли глибоко в нього проникнути, воно проростає. Людині все дано разом – і питання, і відповіді, проблеми і рішення, знання і нікчемність. Лиш подивись і йди у середину. Дивись!

MEMORIA ET HONOREM

Коли ти відчув, що марнуєш життя, основою повернення нехай стане для тебе невинність. Народитися знову, очистити ум від запозиченого. Стань простим, стань дитиною, це в твоїй волі.

Вся таїна життя в одній миті. Двох митевостей не існує. Це таїна всіх таїн. Знай, як в любові прожити мить. Будь в ній повністю, тотально, завжди.

Кожна людина одинока і неподільна. І неможлива ніяка спільність. Свідомість людини – це «самотня вершина». І в цьому є велич і краса. Релігійна людина живе і насолоджується самотністю. У потаємній серцевині єства людина одна. І ніхто, і ніщо не проти неї.

Одинокість – це секрет щастя. Прийняття – основа щастя.

Подолати всі периферії. Тіло, ум, серце. Насолоджуватися чистотою самотності, її мовчанням і невинністю. Тоді стають ясними тайни. Розкриваються всі двері. Народжується те, що не народжувалось у серці людському.

Основа страху – неприйняття себе. Страх приходить разом із соромом. Якщо скинути «одіж» сорому, страху і ненависті до себе, «одежу» провини і прийняти себе, то страх зникне.

Любов – не угода, не клятва, вона не ревнує і не скаржиться. Це осягання, мовчання, утихомиреність, цільність.

Найщасливіші закохані, котрі не зустрічались.

Між реальними чоловіком і жінкою завжди існують нереальні чоловік і жінка. Тому дві реальності ніколи не зустрічаються.

Жінка і чоловік не рівні і не різні. Вони унікальні. Зустріч двох унікальних створінь породжує в житті чудо. Все загадково і чудесно. І не треба щось розуміти. Треба проживати і святкувати життя.

Робота жіночого ума – це чекати і дозволяти траплятися. Жіноча сила в очікуванні. Чоловіча сила в ініціативі й агресії. Жіноче – це відсутність почуття часу. Чоловіче – це турбота про час, усвідомлення часу, це турбота агресивного ума. Жінка не може бути великою у світі, орієнтованому на чоловічий ум. Велич – то досягнення цілі. Жінка щаслива і нещаслива тут і тепер і їй нікуди поспішати. Жінка – це співстраждання, це любов, взаєморозуміння, ненасильство, згода, всеприйняття, схилення, самовідречення і задоволення. А чоловік – це бажання, воля, его, почуття власної гідності, незалежність і непокірність.

Надія людства у м'якості жінки, а не в твердості чоловіка.

Найпрекрасніша жінка в материнстві. Один в одному. Самий близький зв'язок. Оргазмічний зв'язок. Як дитина чує матір, так буде чути і світ. Нова людина, нове суспільство залежить від матері. Всі проблеми світу зводяться до того, як мати любить свою дитину.

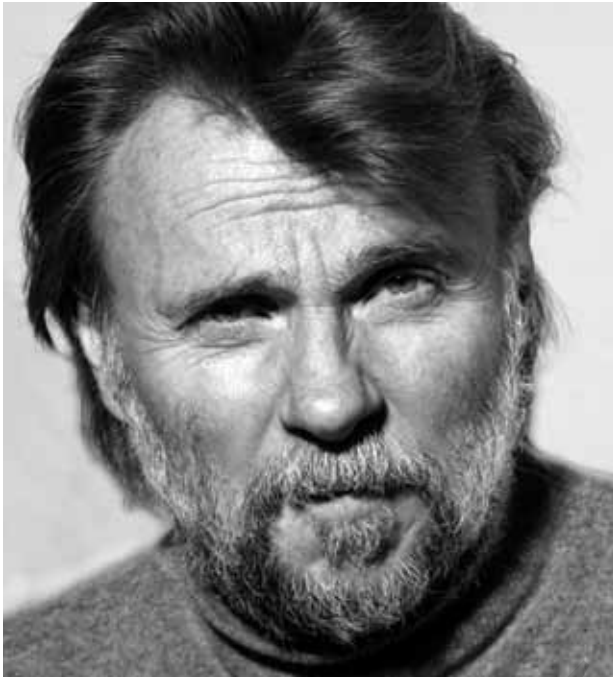
Чим цивілізованіша людина, тим вона залежніша від упередженості. Вона втрачає контакт зі своїм серцем. Серце людини примітивне [надто просте. – Л. Б.], бо воно справжнє. Система освіти не знайшла способу навчити серце, зробити його цивілізованішим. Серце – це єдина надія людства на виживання.

Той, хто вийшов за межі тяжіння, хто живе в світі любові, живе серцем, живе в серці, не ходить по землі. Таємничий, загадковий, незбагнений відчуває саму серцевину існування.

Справжнє інколи може виглядати несправжнім, і навпаки. Тобі належить лише те, що ти подарував. Час нам не належить, ніщо нам не належить. Але даруй. І цей час дарування буде твоїм часом.

Є природна потреба діяти, але вона підмінена зайнятістю. Людська зайнятість стала звичкою. Неусвідомленою звичкою,

ВАСИЛЬ ХИМОЧКА. НОВА РЕАЛЬНІСТЬ



Василь Химочка. 2005 р.



В. Химочка. Сварга. 2008 р. Полотно, акрил. 100 × 80

MEMORIA ET HONOREM



В. Химочка. Показав Нову Твар. 1994 р. Полотно, акрил. 100 × 75

ВАСИЛЬ ХИМОЧКА. НОВА РЕАЛЬНІСТЬ



В. Химочка.
Брама. 1993 р.
Полотно,
темпера. 70×70

В. Химочка.
Серце Світу. 1999 р.
Полотно, акрил.
100×100



MEMORIA ET HONOREM



В. Химочка. Остання Тайна. 1998 р. Полотно, акрил. 30 × 40

ВАСИЛЬ ХИМОЧКА. НОВА РЕАЛЬНІСТЬ

рефлексом. Щоб діяти – треба бути. Щоб бути – слід знати правду і розрізнити її в собі. ТАК БУДЬМО!

Творча душа бере участь в роботі Бога. Ми не маємо права не бути творцями. Ми приречені творити, створювати життя.

Творчість народжується в невидимому світі внутрішньої свідомості.

Не те творчість, яку створює людина, а те творчість, що створює людину.

Усе в житті перебуває в глибокому органічному контакті, диханні, в гармонії Сущого. І коли це все стає твоїм диханням – то є творчість, осяяння.

Буття має свою музику. Треба бути уважним та відкритим, щоб чути її.

Людина не любить себе і не приймає себе. Допоки із серця не випроміниться «дякую» – не народиться свідомість іншої якості, котра здатна на творчість.

Коли втрачаєш різницю між реальним і нереальним, тоді набирає повну силу уява. Використовуй цю силу для творчості.

Творчість – це переповненість і тотальність у контексті однієї миті.

Естетика – це компонент реальної єдності з природою. Бути в дружбі і в глибокому співпричасті з нею, а не завойовувати. Природно – значить естетично.

Вчитися мистецтву тиші, самопізнання.

Зрілість – це прихід до розуміння реальності, якою вона є. Відкидаються сновидіння. Незрілий бореться з реальністю заради вимислу. Зрілий сприймає життя і смерть як безперервну єдність. Зрілість не вимагає від реальності нічого. Приймає факт: «так – це так», приймає волю Існування, волю Всесвіту. При такому підході до реальності – нещастя не існує...

Старість – це мудрість, а не деградація і «старческіє маразми». Людина має бути просвітлена до останнього подиху. Старим повинні вклонятися, а не співчувати їм.

Смерть – це те, що зростає із самого центру життя і досягає своєї вершини.

Завершити коло – це ціль нашого перебування тут. Від смерті до вічності. Від не-свідомого до свідомості.

Ми не можемо вмерти, бо всесвіт – то життя. Наше життя – із матеріалу сновидінь.

Діти – батьки нової людини.

Поважати дитину як рівну собі, як дорослу [людину. – Л. Б.].

Вчіться у дітей. У них ще є те, що ми втратили. Це невинність, спонтанність і безстрашність.

Діти не чують наших слів, вони поважають будь-які наші вчинки.

Навчити дитяче серце пізнавати таїну, прагнення до нового, навчити дитину задавати питання.

Батьки страхом придушують гнів у дітей. Гнів – це гаряча енергія, енергія життя, вона містить у собі силу виживання, служить життю. Страх – це смерть. Страх робить людину рабом. Це – негативна енергія, що приводить до пасивності, печалі і сплячки.

Плач для дітей – катарсис.

Дитина дивиться у майбутнє, бо не має досвіду в минулому. Старі дивляться у минуле, бо нема майбутнього.

Коли ви не можете щось зрозуміти, то інколи Бог розмовляє з вами через дітей, через тварин, через рослини і через явища...

До друку підготувала
Людмила Бут

Про авторів *Information About Authors*

Бут Людмила – дружина художника Василя Химочки. У 2000–2003 роках – заступник директора Київського художньо-промислового технікуму (нині – Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука), засновник і керівник студентського гурту «Сварга».

Ганзенко Лариса Георгіївна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Дашевська Лілія Львівна – мистецтвознавець, магістр історії мистецтва (Хайфський університет, Ізраїль), екскурсовод у мережі Хайфських музеїв.

Забашта Ростислав Васильович – науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Ламонова Оксана Василівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Пухальська Наталія – викладач кафедри загального мовознавства і класичної філології інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (1992–2007), викладач латинської мови Київської православної богословської академії УПЦ КП (1993–2013).

Сторчай Оксана Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Фокас Даніел – кандидат мистецтвознавства, головний асистент відділу антропології народних мистецтв і візуальних форм Інституту етнології і фольклористики з Етнографічним музеєм Болгарської академії наук.

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

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

Оформлення

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

Розміри полів:

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

До статті обов'язково додаються:

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

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

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

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

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Число 4 (56)

Упорядкування і наукове редагування:	<i>Ростислав Забашта</i>
Редактор-координатор:	<i>Олена Щербак</i>
Художнє оформлення і макетування:	<i>Ростислав Забашта</i> <i>Марина Голеня</i>
Комп'ютерна верстка:	<i>Марина Голеня</i>
Літературне редагування і коректура:	<i>Надія Ващенко,</i> <i>Олена Яринчина</i>
Редактори англomовних текстів:	<i>Олена Пісун</i> <i>Павло Рафальський</i>
Оператор:	<i>Ірина Матвєєва</i>

Підписано до друку 22.12.2016. Формат 60 x 84.

Обл.-вид. арк. 12,85. Умов. друк. арк. 11,95

Наклад 100 прим.

На обкладинці:

Прикраса-застібка. II–III ст. Пізньозарубинецька і київська культури.
с. Ольховка, Білорусь. Збірка Національного музею історії України

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, www.sm.etnolog.org.ua

e-mail: etnolog@etnolog.org.ua