www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES UKRAINE

RYLSKY
INSTITUTE OF ART STUDIES, FOLKLORE AND ETHNOLOGY

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 4 (60)

Architecture.
Fine and Decorative Arts

IMoFE

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2017

www.etnolog.org.ua

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

СТУДІЇ мистецтвознавчі

Число 4 (60)

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

IMFE

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2017

www.etnolog.org.ua

Рік заснування 16.12.2002
Виходить 4 рази на рік

Редакційна колегія:

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

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

Студії мистецтвознавчі : Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Чис. 4 (60) / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2017. – 122 с.

ISSN 1728–6875

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

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

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

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

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

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

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 18 від 19.12.2017 р.)

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

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

ISSN 1728–6875© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2015

www.etnolog.org.ua

Зміст
Contents

КОНТЕКСТ
Context

Yudkin-Ripun Ihor. **Interpretation as Abstraction: Chimerical Imagery of Daily Life's Prosaic Vanity**
Юдкін-Ріпун Ігор. Інтерпретація як абстракція: химерна образність прозаїчної марноти повсякдення 7

ІСТОРІЯ
History

Ганзенко Лариса. **Антропоморфні образи в художньому оздобленні Типографського євангелія № 7**
Hanzenko Larysa. Anthropomorphous Images in the Context of Adornments of the Typographical Gospel # 7 18

Гелитович Марія. **Іконостас церкви Покрову Пресвятої Богородиці середини XVI століття із с. Поляна Львівської області: спроба реконструкції**
Helytovych Mariya. Iconostasis of the Mid-XVIth Century Church of Intercession of the Most Holy Mother of God in the Village of Poliana (Lviv Region): A Reconstruction Attempt..... 31

Федак Марта. **Особливості іконографії образа «Богородиця Нев'янучий цвіт» в українському іконопису XVI–XVIII століть**
Fedak Marta. Iconographic Features of the Icon of the *Mother of God the Unfading Blossom* in the Ukrainian Icon Painting of the 16th–18th Centuries 44

Забашта Ростислав. **Образно-значеннєвий лад бабинця Святоюріївської церкви Дрогобича**
Zabashta Rostyslav. Figurative and Semantic Order of Drohobych's St. George Church Narthex 54

Ламонова Оксана. **Офорти Сергія Якутовича до роману Федора Достоєвського «Зневажені і скривджені»**
Lamonova Oksana. Serhiy Yakutovych's Etchings for Fiodor Dostoyevskii's Novel *The Humiliated and Insulted* 65

КРИТИКА
Criticism

Скляренко Галина. **Харківський художник Вагріч Бахчанян – початок вітчизняного концептуалізму**
Skliarenko Halyna. Kharkiv Artist Vagrich Bakhchanyan as an Inception of Domestic Conceptualism 76

INDEX

www.etnolog.org.ua

АРХІВ

Archives

Сторчай Оксана. **З епістолярію Миколи Мурашка і Порфирія Мартиновича**

Storchay Oksana. From the Correspondence Between Mykola Murashko and Porfyriy Martynovych 89

[Листування М. І. Мурашка і П. Д. Мартиновича]

Correspondence between M. Murashko and P. Martynovych 95

ОГЛЯДИ, ВІДГУКИ

Surveys, Responses

Студенець Наталя. **Художньо-документальна виставка на пошану Ніни Матвієнко**

Studenets Natalia. An Artistic and Documentary Exhibition Rendering Homage to Nina Matviyenko 106

Маркович Кость. **Довгождане видання [рец.: *Димитрій* (*Ярема*), Патріарх. Іконопис Західної України XVI – поч. XVII ст. / Патріарх Димитрій (Ярема) / наук. ред. М. Гелитович ; упоряд. К. Маркович. – Львів : Друкарські куншти, 2017. – 595, (1) с. : іл.]**

Markovych Kost. A Long-Awaited Edition [Review: *Dymytriy (Yarema), Patriarch*. The Icon Painting of Western Ukraine in the XVIth to Early XVIIth Centuries / Patriarch Dymytriy (Yarema) / scientifically edited by M. Helytovych ; compiled by K. Markovych. – Lviv : Printing Pictures, 2017. – 595, (I) pp.: ill.] 115

ХРОНІКА

Chronicle

Бут Людмила. **Нова реальність Василя Химочки**

But Liudmyla. A New Reality of Vasyl Khymochka 117

ПРО АВТОРІВ

Information about Authors 119

INDEX

www.etnolog.org.ua

УДК 130.2

INTERPRETATION AS ABSTRACTION: CHIMERICAL IMAGERY OF DAILY LIFE'S PROSAIC VANITY

Ihor Yudkin-Ripun

Прозу єднає з театром необхідність інтерпретації, що відбувається за принципом так званого герменевтичного кола між реконструкцією цілісності та її корегуванням деталями тексту. Традиції української химерної стилістики виявляються суголосними семантичній суті прози, де цілісність визначається відтворенням трансцендентних абстракцій, подібних сценічним фантомам.
Ключові слова: герменевтичне коло, сценічний фантом, словесна маска, відчуження, текстова неоднорідність, суб'єктна перспектива, внутрішнє мовлення, спонтанність.

Прозу с театром единит необходимость интерпретации, которая осуществляется по принципу так называемого герменевтического круга между реконструкцией целостности и ее корректировкой деталями текста. Традиции украинской химерической стилистики оказываются созвучными с семантической сущностью прозы, где целостность определяется воссозданием трансцендентных абстракций, подобных сценическим фантомам.
Ключевые слова: герменевтический круг, сценический фантом, словесная маска, отчуждение, текстовая неоднородность, субъектная перспектива, внутренняя речь, спонтанность.

Prose is united with theatre due to the necessity of interpretation that is performed in conformity with the laws of the so called hermeneutic circle between the reconstructions of textual entirety and their corrections with textual details. The traditions of Ukrainian chimerical stylistics reveal themselves as the resonant to the semantic essence of prose where the entirety is determined with the reconstruction of transcendental abstractions similar to scenic phantoms.
Keywords: hermeneutic circle, scenic phantom, verbal mask, alienation, textual heterogeneity, subjective perspective, inner speech, spontaneity.

It has been shown in the previous article [19] that the transformations of reality's details in abstract notions are reciprocally connected with the integration of an artistic work. Such interconnections are especially observable in a dramatic work due to its intensified demands for textual unity that is to be disclosed with the adequate interpretation in scenic performance. Meanwhile there is still another case of such transformations of the metonymic kind where disparate details become abstractions. This is to be found within prosaic mode of utterance that arises on the ground of the negation and destruction of rhetoric conventions. The very conditions of the disintegrated and alienated prosaic existence become favorable for the development of the mentioned metonymic transitions (*abstractum pro concreto*) in the same way as the dramatic rules of scenic play do. «Epic demands of the plenitude of objective world's representation» [18, p. 39] as the prerequisite for the prosaic mode of narration resulting in the closeness of the inner world coincide paradoxically with those of the scenic playground in drama. Both dramatic and prosaic modes of utterance arise as the artistic interpretation of colloquial spontaneity involving thus the procedures of reconsidering spontaneous elements within the space of such playground. They both presuppose also further interpretation for the disclosure of inner world.

In this respect one must stress that such reciprocities between prose and drama are very often to be traced in creative practice. In particular while observing the development of V. Vynnychenko's dramatic art the researcher has found the dramatic verve in the early prosaic works of the writer: «Драматизм як суттєва стильова риса прози автора значною

www.etnolog.org.ua

мірою зумовлює органічність приходу до власне драматичного письма» («Dramatic quality of the author's prose as its essential stylistic peculiarity determines essentially the transition to dramatic manner in proper sense») [3, p. 63]. It means that it is already prosaic works that include the opportunities of the further dramatic development. Meanwhile this interconnection of prose and drama is a more widespread case. For instance, one finds in the biography of Yu. Smolych very clear witnesses about his youth: «Я представляв театр <…> сам перед собою: перекидався, танцював, співав <…> інсценізації та п'єси я акуратно переписував <…> сестра <…> зберігала ті мої опуси, навіть забрала з собою до Ленінграда <…> там, під час другої світової війни, все це й загинуло разом з моєю сестрою» («I represented theatre <…> for myself: disguised, danced, sang<…> I rewrote accurately scripts and plays <…> My sister kept into custody these my works and even took them to her home in Leningrad: there all it perished together with my sister during the second world war») [11, p. 239–241]. The both personalities attest the existence of reliable interconnections between prose and drama where interpretation has the key role.

The experience of M. Kotsyubynski can be regarded as a deeper and more persuasive sample. It has been already shown that his prosaic works are especially apt for staging [16]. One could also add that the preparatory notes for his stories have the outspoken outlook of scripts for plays or cinemas so that the terminal narrative text arises as a kind of scenic interpretation and incarnation of such drafts. One can compare the primary drafts of the tragic short story «Цвіт яблуні» (*Apple's Blossom*) where the father observes his daughter die. The initial introduction to the story is given in nominative sentences «Ніч. Зачиняє двері. Сутеніє. Горить лампа» («Night. One closes the doors/ Twilights are falling. The lamp is lit») [6, p. 347]. The extended narration enables rendering much deeper meanings with the details that suggest the interpretation of the primary data: «Я щільно причинив двері од мого кабінету <…> Моя лампа <…> ділить хату на два поверхи <…> За чорними вікнами лежить світ, затоплений ніччю» («I have closed tightly the doors to my chamber <…> My lamp <…> divides the home into two levels <…> There's the world inundated with the night beyond the black windows») [6, p. 169]. Prosaic text can be said to grow as the interpretation of the script for scenic play. Therefore the statements on the dramatic and prosaic mutuality are to be generalized.

The very origin of prosaic reality is the result of disappointment and disenchantment that ensue from the destruction of the preexistent coherent map of world with its rhetoric conventions. The world of disintegration and alienation introduces necessarily the concept of otherness, of alien things and persons. The very admittance of alternatives coexistent together with the proper modes of existence entails the effect of alienation, and the inner world of a prosaic work represents the alienated world with the means of textual heterogeneity where this effect can be estimated to be peculiar both for drama and for prose. The first and foremost result of alienation's representation through textual heterogeneity is the rise of dialogue in drama as the personification of textual heterogeneous ingredients. In a more general sense the heterogeneity concerns the subjective perspective of a text – the authorization and addressee, the participation and viewpoints or aspects of narration. In particular, such devices as latent quotations and improper direct speech impart the intertextual and inter-personal qualities to a plain prosaic narration. It has entailed the formation of the concept of «abstract author» as «the semantic centre of a work, the point, where different lines intersect» [15, p. 48]. The subjective perspective that develops within the inner world of a prosaic work is intimately connected with alienation as it represents the involvement of manifold participants in the flow of events depicted in prose imparting to it an outspoken spontaneity.

This heterogeneity represents the lack of motivation of events that become conceived as the revelations of wondrous powers. It is to remark that the very concept of event presupposes the existence of an aim and its result: «The change that makes up an event must be fulfilled before the end of narration <…>

www.etnolog.org.ua

There are no events when this change has only begun» [15, p. 15]. Respectively event must be relevant (that's not of a trivial course of things as in rites), unpredictable, irreproducible, irretrievable and entail consequences. Within such approach to events the problem of spontaneity (and motivation as its overcoming) can be regarded as the common denominator of dramatic and prosaic modes. It is to stress especially that prose as the rejection of conventional devices must necessarily involve the concept of «wonder & grace» (esp. that of granted grace) peculiar for the mediaeval theatre of miracles. The very concept of event or deed as something distinct from the common flow of actions, as anomalous deviation from ritualized behavior coincides primarily with that of wonder. Such attitude presupposes the existence of latent indescribable powers beyond the dramatic or prosaic text that would determine the observable events in the depths of existence and evoke them on the surface of habitual life. In the same way as an actor deals with phantoms absent in text but implied in the realm of imagination the prosaic narration refers to something unmentioned but meant that turns to be comparable with theatrical phantoms.

The existence of such transcendental elements of prosaic text can be demonstrated with the phenomenon of the «over-definiteness» [8, p. 340] of prosaic words resulting in eidetic illusion as the effect of idiomatic transformations. The reason for this paradox of eidetic effects without the use of special tropes lies in the formation of the inner world of a prosaic work that exerts the same effect of spontaneity as the enchantment of miraculous world. The mentioned epic plenitude attains in prose its limits where the condensation of stuff turns into the opposite of spontaneity. Respectively the condensation of material in a prosaic work results in such autonomy of its inner world that all elements incorporated within its borders become spontaneous and refer to some transcendental powers beyond the text. Within such condensed state of artistic matter the dominant aspect of prosaic works becomes that of transition (in opposite to epic perfection) as the consequence of incorporation that results in the transformation of words into verbal masks. It is interpretation that procures conditions for such transformation as in scenic performance of a drama. In particular one imparts to the idiom more abstractedness as in the mentioned case of metonymy. Therefore prosaic textual condensation with the ensuing spontaneity results in paradoxical consequences where «due to the simplification and restriction of semantic load of a locution its direct immediate designation becomes a transcendental object applicable to pass through the verbal boundaries in the broader world of imagination» [20, p. 281]. Thus the textual condensation in prose entails the same effect of spontaneity that is attained due to the opposite quality of textual incompleteness in drama demanding scenic play.

The presence of outer transcendental (the concept was introduced by A. Reformatski in 1928) «theatrical phantoms» beyond prose as the result of textual condensation and spontaneity is obviously favorable for the interpretative activity. In its turn the condensation of prosaic text results in integration due to special interpretative efforts, in particular, the disclosure of plot that is not depicted in text immediately. It is presumed that the observer makes one's own conjectures as to the nature of transcendental reality that prosaic text refers to. Then the essence of interpretative procedures can be conceived as that of generalized negation (with such its aspects as the contrasts and conflicts among the disparate disintegrated elements of worldview) in its manifold forms that becomes the exclusive ordering power of prose.

The simple differentiation and distinction contains the embryo of the further steps for negation's development. One can find such ordering power in the polarization of elements that becomes the mutual resource of prose and drama. It is the polarization growing to the scope of dramatic conflicts that procures means for overcoming the chaotic colloquial spontaneity in prosaic tissue. Subsequently the development of conflict with its moments of crisis and with the confutations of obstacles and objections becomes the decisive compositional force both for prose and drama. In the same way scenic discussion (as well as prosaic contrasts) is out of question without the

www.etnolog.org.ua

development of abstractions on the ground of negation. In its turn the transcendental phantoms as the common ground for prosaic and dramatic spontaneity arise as generalized alternatives to the textual data. These phantoms represent otherness as alienated powers taken in negative, as polar alternatives for the given information. Then the existence of such alternatives makes interpretative procedure as their selection indispensable, and it becomes the decisive argument in favor for abstraction as the interpretative foundation. Interpretation must be the formation of abstraction because it deals with negation. For instance in the story *The Nerves* by S. Cherkasenko the hero – the reporter who has happened to describe suicide and fallen into the depressive state – observes the sincere happiness of the family of a cripple who returned home at the eve of Christmas: «<…> хлопець кинувся назустріч і повис на шиї в безногого. Вхопивши його за руку, він тягнув його від порога, показуючи на ялинку» («<…> the boy threw himself towards the boneless man and embraced his neck. He caught his arm and pulled him from the door showing him the fir-tree») [12, p. 227]. These details refer to something more essential that can be comprehended through the abstract ideas. It is not the physical movements of a son meeting the returned crippled father that are meant here. In reality the scene looks like the allegory of joy. The meaning of the event has latent contents as the alternative to immediate narration that can be conceived only through abstract ideas.

Similarly to drama to be staged at scene a prosaic work contains such latencies that demand interpretation to be disclosed through the primarily guessed abstractions. The flow of inner speech of an imaginary participant of events is in prose the obligatory textual constituent as well as in the performance of an actor that supplements the written cues. One always encounters an invisible counterpoint to textual data. Prosaic text needs such constant and continuous invisible satellite also as the transcendental basis for its integration. That any verbal tissue acquires multidimensionality is self-evident so that the textual integration reveals hierarchy, cyclic structure and distant relations proper for multipart score both in dialogue and in prosaic narration. It is due to such multidimensionality that textual entirety can be grasped and comprehended.

That text as a whole needs interpretative efforts ensues from the hermeneutic procedure that restores the relations between the whole and the parts. It goes about the so called hermeneutic circle where «the entirety is comprehended from the particular and <…> the particular is comprehended from the entirety, as far as the last goes from the unity of creative impulse», so that «it is incredible that the exegesis would whenever come to the end» [14, p. 228] and the interpretative procedure remains potentially infinite. It is of special importance that such oscillation between the entire and the particular is directed to the approximation of the adequate meaning of textual data. Such oscillation poses the problem of overcoming the circular movement in the process of comprehension: «It is necessary to comprehend the whole, and it is possible to be accomplished only through the comprehending of parts, that in its turn can be comprehended only from the whole. The solution is the reflexive action on the basis of at least **incomplete** comprehension of the whole» [the underlinings here and later are mine. – *I. Y.-R.*] [1, p. 65]. Then one deals always with some conjectures referring the whole that are initially incomplete and gradually attain more and more precision in the same way as an actor studies the role. In this respect it's worth noticing that in hermeneutic procedures the invisible phantoms that the text refers to are designated as «another text» or derived text that is to be compared with the primary one to conclude as to the latent contents, so that «the actually present text <…> is reflected in the secondary text, and the secondary text gets reconsidering in the process of comprehension <…> Reflection as such consists in the rise of reciprocal confrontations resulting in the translation of one contents in the others» [1, p. 74]. A kind of alternative text can be said to arise that can be called anti-text similar to the antiphon in Gregorian chant, the difference being that the second sounds really whereas the first belongs to the inner speech.

www.etnolog.org.ua

To sum up, one can say of a textual satellite generated as an alternative to the primary written textual data. Interpretation consists in constant and continuous confrontation and comparison of the both texts, the primary one and the derived one existing in one's imagination and in the inner speech. Obviously such derivation is more abstract than the source because it is generated as the result of the negation of the source. Such textual satellite designates only obscurely delineated abstract types and not vivid images, but it serves as the instrument for the reflection over interpreted text that leads to the exploration of latent contents. The satellite of abstractions as a secondary text plays the role of a mirror in the hermeneutic procedure of interpretation. Such «mirror» is generated for reconsidering the primary textual data. Then an asymmetrical pair of texts appears that are contrasted with different degrees of abstractedness. Such bilateral formation becomes the starting point for the development of interpretative procedure. The entirety (and plot as its representation) takes the side of a more intense abstraction.

That reflection is a necessary prerequisite for the disclosure of textual entirety can be seen in the construction of plot that is to be built as a conclusion of reflection. Meanwhile plot as a plan is to be differed from a theme, a story or a fiction (Germ. Fabel) so that, for instance, «practically all persons will have their own stories, somebody having an extended one and somebody's story being short and fragmented» where «plot can be regarded as an intersection of stories» and, besides, «plot is else the selection or reduction of stories», and, in the result, «the foundation of story is only an action exclusively whereas plot includes also the elements where action is absent» [9, p. 102–103]. One can easily notice here the distinctions between subjects and predicates taken in macroscopic textual dimensions as those between character and situation. Then event as some deviation from routine seems to build up the elementary foundation of a work. At the same tine events aren't sufficient to comprehend the text adequately. In particular it concerns the latent and implicit contents of the so called undercurrent: «subtext is the phenomenon that can't disclose its essence if one involves exclusively linguistic data» [7, p. 45]. Especially elusive plot and story happen to become when they serve only as the outer pretext for textual integration as the story of Shekherezade in the cycle thousand and one nights. Plot and story being guessed represent the mentioned incompleteness of textual entirety and serve only as the starting point for the development of hermeneutic procedure. In such cases much deeper and more essential grounds concealed under plot are to be looked for in connection with prosaic condensation and spontaneity.

Such phenomenon of prosaic spontaneity can be attested with the existence of such places that are neither digressions nor have any touch to motivation. Such is the passage from V. Domontovych's novel «Дівчина з Ведмедиком» (*A Girl with a Teddy-bear*, 1928) (Chapter 4.7): «За рудим залізничним парканом біліє березовий гай, а за гаєм починається сосновий бор <…> Там гули сосни <…> Але я не пішов слухати, як гудуть сосни. Я не пішов до Тихменєвих» («Behind the rusty railway fence there showed white grove of birches, after the grove the forest of pines started <…> The pines were buzzing there <…> Nevertheless I didn't go to listen the pines buzz. I didn't go to the Tykhmenevs») [5, p. 137–138]. This episode can at first glimpse pretend to be conceived as a case of psychological parallelism: the first impressions restrict the hero – narrator from further deeds and provoke his hesitations. Meanwhile such explanation would not account for the «railway fence» noticed by the observer. It is not only psychological hesitation that can be rendered with the depiction of forest. The landscape refers to another reality of spontaneous powers beyond the interpersonal relations and in this sense it designates the transcendental reality. The condensation of the seemingly unmotivated and superfluous details gives transcendental references as the genuine integrative foundation. It is such deviational details independent from plot's line of development that are especially meaningful for textual entirety.

The novel cited just above gives the tragic picture of a girl's maturation that comes to sui-

www.etnolog.org.ua

cide. A love story between the teacher (who is the narrator in the 1st person) and his pupil, the girl-teenager Zina gives the opportunity to demonstrate the development of infantile negativism resulting in self-destruction. Negative attitude towards existence inevitably turns into nihilism. Meanwhile the contents aren't restricted with this and other subordinate lines. First of all one must point to the silent but mighty participant of the action's development – that of the girl's puppet, teddy-bear that evidently incarnates the alienated powers. That such role really is imparted to the puppet can be proved with the last monologue of the heroine immediately before the catastrophe. This sincere confession with very consequent exposition of destructive thoughts is addressed to the toy (Chapter 10.2): «Ми, ведмедику, знаємо з тобою, що кохати нічого не значить <…> Як би хотілося твоїй Зині, мій милий Мишуню, щоб у неї було таке волохате, кострубате серце, як і в тебе <…> Найбільше Зині до вподоби – це ходити з ведмедиком по канаті на ярмарках <…> Ні, треба не себе вбити. Зумій усе знищивши, жити цим» («We both, my Teddy, we know that to love means nothing <…> How thy Zina would like, my sweet Teddy, to have the same shaggy, rough heart that thou hast <…> What Zina likes most, it is to walk the tightrope together with the bear at the fairs <…> No, one mustn't commit suicide. One must manage to destroy all and live with this») [5, p. 192–194]. Here the whole program of life conceived as a childish play is developed. The negation of love pretends to be associated with the rejection of suicide but actually destruction dominates over all deeds. In this context a toy acquires ominous sinister features of a fetish.

In a way the character of Zina is the new development of the same personalities in the Ukrainian tradition that have already been incarnated in Hr. Kvitka-Osnovyanenko's Halya in *Sincere Love* («Щира любов») and Lesya Ukrainka's Lyubov Hoshchynska in *Blue Rose* («Блакитна троянда»). Meanwhile there are fundamental differences caused with the new urban conditions of alienated world. These peculiarities can be summed up with the words of the narrator (12.8): «Вона повірила в **химеру** свого я <…> Зіна прагнула усунути в коханні все, що тільки подібне на кохання» («She has believed in the chimera of herself <…> Zina aimed at removing in love that was even similar to love») [5, p. 216]. As far as the chimeras come into play, it would be apt to cite also the author's digressions referring to them (4.3): «Відомо добре, що всі людські химери виникають з дозвілля» («It is well known that all human chimeras are born from leisure») [5, p. 133]. Zina had too much leisure as the over-cherished daughter of a high-ranked state official. As an example of chimeras produced with leisure her plans for future can be cited (3.4): «Книжку про **барикади** Кантона я писатиму. А Вам <…> пришлю з Китаю з найкращої **порцеляни** чайний сервіз» («I will write a book about Canton's barricades. And for You <…> I'll send from China the tea service of the best porcelain») [5, p. 126]. The absurdity of combining porcelain with barricades (where, by the way, a tea service can easily be broken) represents the chimeras of the girl's imagination. In opposite to this the narrator confesses (6.7): «Протягом усього життя мого я бачу тільки одне: працю, працю, працю» («I see the only deed during all my life: work, work and work») [5, p. 158]. Thus the incompatibility of the heroes is to be read from such remarks. That is why the decision of the hero not to visit the family of Zina is motivated with the powers that lie far beyond the events narrated in the novel.

Another V. Domontovych's novel «Доктор Серафікус» (*Doctor Seraphicus*, 1929, published 1943) gives some episodes from the biography of the protagonist Vasyl Komakha (with the nickname designated in the novel's title) that in reality contains no events: the series of episodes have neither commencement nor conclusion. The scientist tries first to get acquaintance with his neighboring girl Tasya, who sympathized with him. Meanwhile the personality of scientist Komakha is in itself a kind of abstraction, and this evaluation can be proved with the description of the girl's visit to his apartments (Chapter 3): «Кожен учений – **труп.** Оцей трупний сморід, затхле повітря, курява, безладдя в кімнаті вразили Тасю» («Every scientist is a corpse. This putrid smell, musty air, dust and disorder in the room

www.etnolog.org.ua

have struck Tasya») [5, p. 42]. The absence of biographical development is additionally underlined with the author's remark in the epilogue (17): «Був Комаха той самий, що й колись, і був він трохи відмінний» («Komakha remained the same as time ago, and he was also somewhat different») [5, p. 112]. More active outlook seems to be in the love story between the painter Korvyn and Ver who (as it is given in Chapter 6) «…працювала коло верстата і перекладала Верлена» («worked at the lathe and translated Verlaine») and then «скористувалася з першої нагоди, щоб од верстата повернутися знов до письмового столу» («has used the first occasion to return again from the lathe to the writing-table») [5, p. 59]. The relations between them show no changes, they represent some immovable state that is determined with the environment.

Therefore of importance is that neither the protagonist nor his girl and this pair are autonomous in their decisions. It is not the personal story of characters that is given in the novel. The author has made a meaningful remark (Chapter 3): «Речі є доконечна приналежність життя. Жити – це вважати на речі і зживатися з речами» («Things are the indispensable attribute of life. To live means to pay attention to things and to coexist with things») [5, p. 43]. The flow of events takes place without active will of the heroes. Komakha is depicted as the most evident example of such existence as the author stresses (Chapter 9): «Він ішов за течією, за плином часу» («He went behind the stream, behind the flow of time») [5, p. 77]. These words can concern any person who partakes in the narrated events, and as the digression proclaims, it is caused with the inexorable power of alienation (Chapter 9): «Сучасна людина – детальний робітник <…> споруджувач **приміток**» («The contemporary man is a detailed worker <…> the producer of comments») [5, p. 79]. This remark accounts for the role of dramatis personae in the novel: their decisions, their deeds are only comments to what is determined with the other invisible powers. The alienated world gives no opportunity for individual free will and personal responsibility. The personages play only the prescribed roles. Therefore it goes about the fate represented with the flow of events and not about personal stories intersected in plot. The transcendental power of fate is observable behind the explicit phenomena.

Such relationship between the surface of explicitly described events and the genuine latent essence is peculiar for the works of S. Cherkasenko (one of which has been already cited). Such is the situation with the short story «Лаборантка» (*Laboratory Assistant Girl*) where the girl Clava participating in the conspiracy seduces at the evening-party the commander of punitive expedition, draws him at her home for a night and then kills him and commits suicide. At the first glimpse this personality reproduces the biblical Judith (there is also another story of the writer with such title), meanwhile the suicide remains unmotivated. Still another conclusion would be effective when a dialogue between her and her conspiracy comrade Kostya were taken into account: «– Ви не вірите, що я можу бути цікавою – Хороша ви…, гарна <…> – Се ви тільки тепер догадались? – Давно, як уперше побачив вас <…> – В коханні, товаришу, треба бути сміливим» («–You don't believe that I can be interesting? – You are beautiful…, pretty <…> – It is only now that you've guessed? – Long ago, as I've seen you <…> – In love, comrade, one must be bold») [12, p. 254–255]. Then the solution of the archetype of biblical Judith resembles here that of F. Hebbel's drama: the heroine feels deep disappointment as to her situation and certain sympathy to the seduced commander. The play of the seductress turns into genuine love in opposite to the indifference from her comrade. Imaginary phantoms that can be disclosed through abstractions become the terminal cause of suicide.

The contradiction between explicit plot and alienated powers determining the fate of the heroes becomes very evident in V. Pidmohylny's novel «Місто» (*City*, 1928). The story about the career of a fortune-hunter gives opportunity for critical reconsidering the growing urban chaos. As V. Shevchuk has noticed, the hero of the novel Stepan Radchenko belongs to the type of Gerorge Du Rois from «Bel-ami» by Gui de Maupassant, moreover, he is «небезпечніший від Любого Друга, бо й

www.etnolog.org.ua

темінь його душі неоглядна для нього самого» («more dangerous than the Amiable Friend, because he can't conceive the obscurity of his soul») [13, p. 15]. The life story of a predatory male making his career with the corpses of seduced and forlorn women is the mainstream that enables detailed analysis of real powers determining the growth of city.

In particular it concerns the story of making a courtesy to a nice girl Zoska who commits suicide after overt lie of the hero. The last meeting with Zoska was intended by him with the aim of proclaiming disruption; meanwhile he offered a marriage as the preponderant deceit. The reason was his cowardice (part 2, chapter 6): «для розлуки мусить бути достатня причина, ревнощі, зрада, сварка принаймні <…>Та чи й зважиться він <…>?» («there must be sufficient reason for disruption, jealousy, treason, ay least quarrel <…> And whether he would venture <…>?) [10, p. 213]. The following behavior is that of a desperate liar who can't even conceive his own meanness. The deceit of marriage arises as an impromptu (part 2, chapter 6): «З блискавичною винахідливістю, мов і справді про це віддавна здумавши, почав поважно викладати їй свої докази» («With the brilliant inventiveness, as if he did indeed think about it for a long time, he began to present to her seriously his arguments») [10, p. 215]. Such behavior attests the vacuity of the soul of this male beast. This meanness is especially exemplified in the scene of his meditation after Zoska's death when he finds the excuses for himself (part 2, chapter 12): «– Прости, Зосько! Все мовчало навкруги. Але ж мовчанка – знак згоди» («– Excuse me Zoska! All kept silence around. But silence is the sign of agreement») [10, p. 240]. The last sentence is here given as the so called improper direct speech that can be ascribed to the hero. Such «psychological protection» of self-excuse for the reconciliation of one's conscience is full of sarcasm. In reality the person here behaves not only as abstraction but also as a shadow or a scepter. It goes about a moving corpse that exists among the living people.

The self-indulgent personality appears here in its turn as the product of the fate. This person remains indiscernible from usual utensils of environment and it is used with powers of vanity that are situated beyond the given events. Such reference to these invisible powers can be found in the description of routine at the apartments in the morning with the concluding digression (part 2, chapter 2): «Спільність даху зближує людей <…> тому, що незмога їм заховати брудних сторін свого життя» («The community under one roof puts people narrower <…> because it's impossible to conceal the dirty sides of their life») [10, p. 131]. It is this dirt that dominates in the hero's soul. The community turns to become the force making people reduce themselves to beasts. One encounters here a mere metonymic transition of a kitchen's description to the allegory of bestial existence. The more overt allusions concern the abstraction of death and are connected with the earlier love affair's personage Musinka. The hero encounters her again in the gambling-den and listens to her last confession (part 1, chapter 14): «Ти відіпхнув мене – я пішла. Покликав – я прийшла. Воля моя зломилась <…> Завтра ти підеш і підеш довго-довго <…> Потім прийде смерть. Це страшно» («Thou hast pushed me away – I went. Thou hast asked for me – I've come <…> Tomorrow thou will depart and go along and along <…> Then the death will come. It's fearful») [10, p. 120–121]. It is death and terror that become those transcendental powers causing the formation of such monstrous personalities as the hero. The abstraction of mortality stands behind the career and the suicide, the meanness and credulity. The world of monsters and specters becomes the real contents of urban existence conceivable through the faculties of abstractions found beyond text as dramatic phantoms become visible in scenic performance.

To conclude the review of such theatrical attachments of prose one should cite still one species of prosaic work where the impacts of alienated world are connected with the immediate interpretation of cinematic culture. Such is the script of O. Dovzhenko's «Zvenyhora» (1928) where the conflict between the brothers Tymish and Pavlo builds up only the episode in much wider tissue of events. The surrealistic juxtapositions of events from very distant epochs enabled with cinematic means

www.etnolog.org.ua

imparting to the text that verve of spontaneity that represents the enchantment of alienation. Such is the episode of a historical digression where the parable of Roxana and the Chieftain is demonstrated. The preparation of the decision is here delineated with pictures that render obvious abstractions (chapter 4): «Крізь люк видно галявину і ряди людей, запряжених у ярмо. Вождь відтягає дівчину від люка. На обличчі дівчини страх <…> Дівчина сидить непорушно, тримаючи руку біля пояса» («One can see through the hatch a lawn and a raw of people harnessed under yokes. The chieftain draws the girl from the hatch. There's fear at the girl's face <…> The girl sits motionlessly, holding her hand at her belt») [4, p. 379]. The parallel text of abstractions would represent the ripening of the decision for revenge. Such meditation could refer to the famous plot of Marusya-Bohuslavka with the related historical associations. Due to such abstract interpretation the explicit narration on the events without connections to the actual plot becomes the parable that motivates the contemporaneity with eternal powers. Magic tale returns in the prosaic world of daily routine where one detects essential powers behind the seeming vanity. It is worth mentioning also O. Dovzhenko's short story «The Will to Life» where the wounded agonizing soldier finds in himself the powers to overcome the illness while conceiving the word 'bandage' as the means for life. It is a metonymic semantic transition but there stands the abstractedness that enables the transfiguration of a habitual medical term into the concept of 'salvation'. To comprehend the essence of events the abstractions must be involved.

The examples show that alienation and disintegration as the basis for prosaic worldview engender the particular textual heterogeneity and condensation that approaches dramatic discourse and presupposes intense interpretative activity. Such mysterious world (to use here the title of the famous A. Conan-Doyle's novel) displays inevitable spontaneity. It refers to the invisible transcendental grounds of textual integration conceived as those of wondrous nature and entails the necessity to explore them with the tools of abstraction. Interpretation being such explorative task, prosaic text approaches that of drama which demands performance.

Meanwhile the powers of alienation entailing textual heterogeneity and spontaneity obtain especially favorable conditions when one deals with the prosaic reality of urban life where alienation with its effects of spontaneity intensifies the references to transcendental essences. It has been already shown that the rise of chimerical images (similar to scenic phantoms) can be traced in the first species of urban prose by S. Vasylchenko [17]. The swift growth of Ukrainian chimerical novel of the last third of the former century (associated with the names of O. Ilchenko, V Zemlyak, V. Drozd, Ye. Hutsalo, V. Shevchuk and others) is called «реакцією на так званий виробничий роман з його умовним усередненням» («reaction to the so called productive novel with its reduction to an average») [2, p. 231] where just the mysterious and problematic powers were ignored and neglected. The irreducibility of artistic work to the explicit textual data gives grounds to say here of «baroque script» (the term suggested by A. Chycherin) [2, p. 230] and to find here retrospective attitudes. One can detect here the old Ukrainian tradition of chimerical narration coming back to the baroque epoch that is to be found in the so called Kozak chronicles.

To sum up, one can come to the conclusion that reasons for artistic synthesis in prosaic works aren't of immanent nature. They are always transcendental in regards to proper textual data. Respectively the entirety of a prosaic work isn't given as something ready. It demands special interpretative procedures for its disclosure. Prosaic chimeras are of the same nature that scenic phantoms in theatre, and the interpretative formation of abstractions is the indispensable condition for their disclosure.

Джерела та література

1. *Богин Г. И.* Филологическая герменевтика / Георгий Исаевич Богин ; Калининский гос. университет. – Калинин, 1982. – 84 с.

2. *Горнятко-Шумилович А.* Український химерний роман у контексті латиноамериканського магічного

www.etnolog.org.ua

реалізму / Анна Горнятко-Шумилович // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2004 – Вип. 33. – Ч. 2. – С. 227–233.

3. *Гуменюк В*. Сила краси. Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка / Віктор Гуменюк ; Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського. – Сімферополь, 2001. – 340 с.

4. *Довженко О*. Звенигора / *Довженко О*. Твори : у 5 т. Т. 1 / Олександр Довженко ; підготовка текстів та примітки К. П. Волинського. – Київ : Дніпро, 1983. – С. 363–389.

5. *Домонтович В*. Вибрані твори / Віктор Домонтович ; вступ. ст., упоряд. В. П. Агеєвої. – Київ : Книга, 2008. – 384 с.

6. *Коцюбинський М*. Твори : у 7 т. Т. 2 / Михайло Коцюбинський ; упоряд. та прим. М. С. Грицюти. – Київ : Наукова думка, 1974. – 384 с.

7. *Лелис Е. И*. Теория подтекста / Елена Ивановна Лелис. – Ижевск : Удмуртский гос. университет, 2011. – 60 с.

8. *Лукач Г*. Своеобразие эстетического / Георг Лукач. – Москва : Прогресс, 1986. – Т. 2. – 468 с.

9. *Матюшкин А. В*. Проблема интерпретации литературного художественного текста / Александр Васильевич Матюшкин. – Петрозаводск : Карельский гос. пед. университет, 2007. – 190 с.

10. *Підмогильний В*. Місто. Роман та оповідання / Валер'ян Підмогильний. – Київ : Веселка, 1993. – 352 с.

11. *Смолич Ю*. Я вибираю літературу / Юрій Смолич. – Київ : Радянський письменник, 1970. – 316 с.

12. *Черкасенко С*. Твори : у 2 т. Т. 2 / Спиридон Черкасенко ; упоряд. та авт. прим. О. Мишанич. – Київ : Дніпро, 1991. – 672 с.

13. *Шевчук В*. Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного / Валерій Шевчук / *Підмогильний В*. Місто. Роман та оповідання. – Київ : Веселка, 1993. – С. 5–20.

14. *Шлейермахер Ф*. Герменевтика / Фридрих Шлейермахер ; пер. с нем. А. Л. Вольского ; науч. ред Н. О. Гучинская. – Санкт-Петербург : Европейский дом, 2004. – 242 с.

15. *Шмид В*. Нарратология / Вольф Шмид. – Москва : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

16. *Юдкін-Ріпун І. М*. Сценічні властивості прози М. Коцюбинського: до 150-річчя народження // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: філологія. – Одеса, 2014. – Вип. 10. – С. 89–92.

17. *Юдкін-Ріпун І. М*. Аспектні особливості прози С. Васильченка як джерело сценічних можливостей // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: філологія. – Одеса, 2015. – Вип. 14. – С. 48–51.

18. *Юдкин-Рипун И. Н*. Театрально-литературные взаимосвязи в свете трудов А. В. Михайлова (доклад на Михайловских чтениях Института мировой литературы РАН, Москва, 10.12.2014) / Национальная академия искусств Украины. Институт культурологи. – Киев, 2014. – 44 с.

19. *Yudkin-Ripun I*. Abstraction of Daily Life as the Basis of the Textual Integration: the Experience of Ivan Kocherha // Студії мистецтвознавчі. – 2017. – Чис. 2. – С. 7–19.

20. *Yudkin-Ripun I*. Aphoristic Foundations of Dramatic and Lyrical Poetry / National Academy of Arts of Ukraine. Institute of Culturology. – Kiev : Osvita Ukrainy, 2013. – 444 p.

РЕЗЮМЕ

Звернення до реалій повсякдення як предметів метонімічного перетворення в абстракції, властиве драмі (у тому числі у творчості І. Кочерги), також властиве прозі. Спільність драматичного і прозаїчного дискурсів засвідчується, зокрема, творчим досвідом М. Коцюбинського, В. Винниченка, Ю. Смолича. Одну з основ такої спільності становить роль інтерпретації (для драми очевидна в спрямованості до сценічного виконання) та простір інтерпретаційних можливостей (на відміну від лірики та епосу). Герменевтика як наука про тлумачення текстів, заснована Ф. Шляйєрмахером, дає аргументацію на користь необхідності інтерпретації для цілісності прозового твору, виходячи з концепції так званого герменевтичного кола, де приблизні здогадки про цілісність уточнюються розумінням частин, сенс яких своєю чергою зумовлюється місцем у цілісності. Відтак у процесі тлумачення тексту в уяві виникає його більш абстрактний двійник, подібно до внутрішнього мовлення актора, яким доповнюється текст ролі. Зіставлення з таким альтернативним уявним текстом абстракцій уможливлює докладне розуміння тексту прозового твору. Вагомість герменевтичного кола саме для прози спричиняється особливо високим ступенем текстової неоднорідності (яка в драмі набирає вигляду діалогічності) як наслідку походження прози (альтернативи риторичним умовностям) з дезінтеграції та відчуження буття. Прозовому текстові властива спонтанність подій, відсутність іманентної мотивації, що зумовлює необхідність інтерпретації для виявлення трансцендентних, зовнішніх

www.etnolog.org.ua

щодо тексту, а відтак абстрактних чинників мотивації, подібних до сценічних фантомів у інтерпретації драматургії.

Такі особливості прози виявляються сприятливими для відродження питомо українських традицій так званої химерної оповіді, засвідчених широким колом явищ, починаючи від чарівних казок та барокової новелістики. Особливо посприяло розвиткові фантомів прозаїчного дискурсу зростання урбанізованого середовища в першій половині ХХ ст. з його відчуженням, осмисленим, зокрема, у творчості С. Васильченка, С. Черкасенка, В. Домонтовича, В. Підмогильного, та в кіноповістях – принципово новому жанрі, створеному О. Довженком. У новелі «Лаборантка» С. Черкасенка (де в центрі оповіді – постать дівчини, яка здійснює вчинок біблійної Юдити) зовні невмотивоване самогубство (суголосне тлумаченню подібного образу в драмі Ф. Геббеля) пояснюється чинниками розчарування, які можна лише реконструювати з окремих деталей як абстракції, що лежать «поза кадром». Історія життя підлітка Зіни, яке невблаганно прямує до самогубства, досліджується в романі «Дівчина з ведмедиком» В. Домонтовича. Нова метаморфоза образів Галі («Щира любов» Г. Квітки-Основ'яненка) та Люби («Блакитна троянда» Лесі Українки), Зіна відрізняється тими химерами, які тягнуть її до загибелі й розкриваються через адекватну інтерпретацію тексту абстракціями відчуження. «Доктор Серафікус» В. Домонтовича дає постать «абстрактної людини». У романі зовні нічого не відбувається, але головною дійовою особою постає абстракція долі, фатуму, що відчитується, зокрема, з відступів письменника. «Місто» В. Підмогильного (роман, що був тривалий час під забороною) відкриває постать новітнього кар'єриста, що поводить себе як упир серед живих людей. Така реконструкція уможливлюється завдяки абстрагуванню зображення середовища. Надбання «барокового письма» прози, розрахованого на інтерпретацію через абстракції, зумовили розквіт химерного роману в останній третині ХХ ст.

Ключові слова: герменевтичне коло, сценічний фантом, словесна маска, відчуження, текстова неоднорідність, суб'єктна перспектива, внутрішнє мовлення, спонтанність.

www.etnolog.org.ua

УДК 75.056+096.1]:27-247

АНТРОПОМОРФНІ ОБРАЗИ В ХУДОЖНЬОМУ ОЗДОБЛЕННІ ТИПОГРАФСЬКОГО ЄВАНГЕЛІЯ № 7

Лариса Ганзенко

У статті розглядається ілюстративний ряд до Типографського євангелія № 7, що нині зберігається в Москві, у Російському державному архіві давніх актів (РДАДА, ф. 381, оп. 1, од. зб. 7) [1]. Пропонуються варіанти прочитання антропоморфних образів, представлених в ініціалі (арк. 162) та на малюнку на берегах (арк. 171).
Ключові слова: рукописна книга, ілюстративний ряд, заставки, ініціали, малюнки на берегах, антропоморфні зображення, біблійні сюжети, іконографія, первосвященик, Аарон, Єлеазар.

В статье рассматривается иллюстративный ряд к Типографскому евангелию № 7, которое в настоящее время хранится в Москве, в Российском государственном архиве древних актов (РГАДА, ф. 381, оп. 1, ед. хр. 7). Предлагаются варианты прочтения антропоморфных образов, представленных в инициале (л. 162) и на рисунке на полях (л. 171).
Ключевые слова: рукописная книга, иллюстративный ряд, заставки, инициалы, рисунки на полях, антропоморфные изображения, библейские сюжеты, иконография, первосвященник, Аарон, Елеазар.

The article considers the illustrative row for the Typographical Gospel # 7 nowadays kept in Moscow, at the Russian State Archives of Ancient Deeds (RGADA, fund 381, inventory 1, unit 7). Submitted are some versions of interpreting anthropomorphous images presented at the initial (sheet # 162) and at the illustration on margins (sheet 171).
Keywords: handwritten book, illustrative row, headpieces, initials, illustrations on margins, anthropomorphous images, Biblical topics, iconography, high priest, Aaron, Eleazar.

Полотно рукописної ілюмінованої книги (текст художнього твору в площині семіотичного усвідомлення) формується з елементів різних знакових систем: слів, виведених на сторінках пергамену, та зримих образів: вихідних мініатюр, заставок, ініціалів, кінцівок – іконічних знаків. Змістові нюанси образної структури твору розкриваються саме через взаємодію цих складників. Каліграф, переписуючи протограф, зазвичай скрупульозно наслідував зразок. Натомість, вимальовуючи оздоблювальні елементи (якщо це було виконано власноруч), він отримував певну свободу, адже декор рукописних книг не регламентувався каноном (на відміну від вихідних мініатюр, виконання яких належало до компетенції ізографів), а лише підпорядковувався певним стилістичним тенденціям. Трансформувалася свідомість майстра, давали про себе знати його вдача та особистісне світосприйняття, а інколи виплескувалися емоції. У цьому творчому пориві розкривалося ставлення до життя, актуалізувалися певні ракурси злободенних ідей.

Яскравим прикладом утілення цієї тези є ілюстративний ряд до Типографського євангелія № 7. Текст рукопису поєднав Євангельські читання: календарні (арк. 1–151) й недільні ранкові (арк. 172–173) та Місяцеслов (арк. 152–172).

Походження рукопису. Рукопис потрапив до Московського печатного [типографського] двору до 1679 року. На той період регулярний запис надходження книг ще не вели [18]. Бібліотекознавець О. Покровський (1879–1942) звернув увагу на те, що рукопис обліковано тередорщиком (тобто друкарем) І. Хіловим. Він вважав, що І. Хілов рахував лише ті рукописи, які надходили зі Пскова. На цій лише підставі пам'ятку було пов'язано з новгородсько-псковською спадщиною [13, с. 30, 34, 36–37]. Однак ще в XIX ст. за мовними особливостями

www.etnolog.org.ua

рукопису О. Соболевський [17, с. 8–11], М. Волков [1, с. 34] та Г. Воскресенський [2, с. 49; 3, с. 41] розглядали можливість походження каліграфа з Галицько-Волинського регіону. Думку про зв'язок пам'ятки з українськими теренами підтримали Л. Жуковська [4, с. 327; 5, с. 312, 315–319, 340] та Я. Запаско [7 с. 211–213]. У сучасній українській історіографії В. Любащенко відносить цей рукорис до кола творів Галицько-Волинської Русі. [11; 12, с. 78]. Оздоблення Євангелія розглядали Т. Ільїна та Я. Запаско, які однозначно декларували належність його до галицько-волинської традиції ілюстрування книг та підкреслили зв'язок з місцевим ремеслом виготовлення срібних браслетів [8; 9, с. 43, 96, 97; 6, с. 33–34; 7, с. 213]. Утім, оздоблювальний ряд кодексу з позицій мистецтвознавчої науки не отримав належної оцінки й потребує усвідомлення в контексті історії образотворення на українських теренах та в руслі розвитку візантійської й латинської традицій.

Репрезентація ілюстративного ряду. Текст рукопису прикрашають велика заставка та триста три ініціали. Заставка на арк. 1 «покоєм» (П-подібної форми) обведена «лінією подвійного контуру». Каліграф працював за допомогою каламу (від грец. kalamos – очерет) – палички, розщепленої на кінці. Від натиску руки кінець розходився, прокладаючи на поверхні пергамену дві паралельні тонесенькі лінії, між якими виднілася чиста поверхня аркуша, що візуально сприймалася як ширша світла лінія. Вона й була головним формоутворювальним елементом композиції. Поздовж цієї лінії чорнилом наносилися цяточки, риски-«війки» та дужечки, які Я. Запаско називає типовим прийомом в оздобленні кириличної книги [6, с. 33–35]. Кути рамки означені проростими пагонами. На верхній перекладині зображено три «візантійські квітки», які мають заокруглену середню пелюстку (трапляється в пам'ятках балканського кола). Центральна квітка на стовбурцях, перевитих проростими пагонами. Хитросплетіння ліній в її основі нагадує елементи графічної розробки геральдичних композицій. У дзеркалі рамки на цинобровому тлі представлено складне плетиво з ремінців, виведених (як і рамка) лінією подвійного контуру, прикрашеною чорнильними деталями.

Ініціали можна поділити на п'ять груп. Першу з них утворюють буквиці так званого старовізантійського типу: вони стовпчикоподібні, декоровані рослинними мотивами («проростими пагонами», «листками аканфа», «бруньками», «ягідками», «дужечками» та «війками»). Їм притаманна чітка архітектонічна будова, в основі якої – пряма щогла [«В» – арк. 8, 15, 12 зв.; «Р» – 10 зв., 14, 17 зв., 18].

До другої групи належать плетінчасті ініціали. Здебільшого вони являють собою регулярне плетиво із трьох-п'яти світлих ліній, представлене на червоному тлі, контури якого підкреслюють силуети літер. Кути окремих буквиць виписано у вигляді витягнутих петель, що утворюють то бруньку, то розквітлий пагін, а то переходять у голову птаха чи дракона [арк. 91, 94, 95, 96, 102], утворюючи перехідні плетінчасто-рослинні, плетінчасто-зооморфні або плетінчасто-тератологічні форми [арк. 64, 72 зв., 153].

Третю групу складають буквиці з антропоморфними деталями, серед яких – личко, причеплене до щогли [«Ꝑ», арк. 33 зв], подібне то тих, що трапляються в Остромировому євангелії та на графіті Софійського собору в Києві. З-поміж них і два зображення десниці, що стискає проростий посох (з одного кінця він завершується брунькою, а з другого – аканфовим листком) [«Ꝓ», арк. 11, 17]. В основі ініціала з десницею на арк. 17 намальовано змію. На арк. 162 розміщено повнофігурне зображення людини, котра в лівій руці тримає той самий посох.

До четвертої групи зараховуємо тератологічні ініціали, що представляють фантастичних істот. У них змішана природа: тіла та крила – птаха, хвости – змії, а голови нагадують собачі або вовчі (мають пащеку, характерну «борідку» й вуха). Більшість із них пручається «задушливим обіймам» лози, яка обплутує їхні кінцівки, стискає тіла та пронизує наскрізь, проростаючи з горла; у передсмертній агонії істота намагається перекусити стебло, але пащека її впивається у власне горло. Нерідко трапляються створіння з другою головою в завершенні хвоста. Вони називаються «амфісбенами».

www.etnolog.org.ua

Їхні тіла вкриті чи то лускою, чи то пір'ям. Такі образи ідентифікують як зміїв або драконів. Під заставкою на арк. 1 зображено ініціал у вигляді двох істот (дракона та василіска), між шиями яких провисають пагони, сплетені у джгут.

До п'ятої групи належать ініціали, у яких репрезентовано істоти зовсім іншого (у порівнянні з тератологічними) образного наповнення: вони досить поблажливі, доброзичливі. Серед них з'являються гібриди з тілом та кінцівками лева й головою павича (над головою – ореол з пір'я) [«**Ѣ**», арк. 9, 151].

Художньо-стилістичні характеристики ілюстративного ряду. Декор Євангелія належить до кіноварного типу. Оздоблювальний ряд виконано циноброю (кіновар'ю), а монохромність стала його притаманною ознакою. Лише деінде в канву червоноконтурного малюнка вплітаються чорнильні елементи. В ініціалах фантазія каліграфа породила широку варіативність композицій, жодна з яких не повторюється. Вишукана авторська манера виконання приваблює технічною довершеністю, логічністю задуму й виразністю стилю, а також є свідченням професійного вишколу та потужного таланту каліграфа, який, вочевидь, сам розмалював рукопис. За художньо-стилістичними ознаками Євангеліє стоїть в одному ряді з пам'ятками, створеними наприкінці XII та впродовж XIII ст. у скрипторіях Галицько-Волинської Русі або на теренах українсько-білоруського порубіжжя (*Добрилове євангеліє. 1164 р. Галицько-Волинська Русь. РДБ, Рум. 103. Москва, Росія; Оршанське євангеліє. XIII ст. Галицько-Волинська Русь або Полоцьк. ІР НБУВ, ф. 301, № 555 п. Київ, Україна*).

Антропоморфні мотиви на арк. 162 та 171. Застосування антропоморфних мотивів в ініціалах – відома практика в оздобленні кириличних рукописних книг. Вони досить часто трапляються у вигляді личка, причепленого до щогли літери, або десниці, що тримає то проросий пагін, то стрілу (*Остромирове євангеліє. 1056–1057 рр. Київ. РНБ, F.n. I. 5.*). Надзвичайно рідкісними є повнофігурні ініціали. Найвиразніші з них – жони-мироносиці з мірою Гробу Господнього та жінка з трояндою, розміщені в Юріївському євангелії, сповнені живих спостережень життя й певного моралізуючого навантаження (*Юріївське євангеліє. 1119–1128 рр. Київ. ДІМ, Син. 1003*, арк. 47 зв., 147 зв., 198).

Особливої уваги заслуговують антропоморфні зображення, розміщені на аркушах Типографського євангелія № 7: ініціал «В» (арк. 162) та оплічний портрет на берегах (арк. 171), які ілюструють тексти Місяцеслова.

Я. Запаско інтерпретував ініціал як «зображення жінки в орнаментованій сукні, що сидить на кріслі» [7, с. 213]. Проте він лише повторив попередній висновок Т. Ільїної, яка зазначила: «…инициал (л. 162) составлен из женской фигуры с плетением в руках. На женщине юбка, кофта, вышитая на груди, круглая шапочка на волосах» [9, с. 96]. Наведені твердження видаються безпідставними. Поза увагою дослідників лишилися виразно грубі (чоловічі) риси обличчя та особливості костюма, що їх так і не було проаналізовано.

На основі первісного спостереження формується враження, що ініціал представляє іудейського первосвященика. Думка поступово увиразнюється в ході аналізу деталей. Ідентифікуючи їх, доводилося зважати на умовність стилізованого малюнка.

Буквиця видовжена на шість рядків тексту. Це постать людини, що сидить на предметі прямокутної форми; її голову, руки та ноги зображено в профіль, а торс – у три чверті до глядача. У рисах обличчя акцентовано крючкуватий ніс, велике мигдалеподібне око та різко окреслене грубе, поголене підборіддя. Волосся кучерявими пасмами спадає на плечі. Одяг складається з недовгої спідньої сорочки, декорованої по подолу ромбічним узором, коротшого смугастого плаття з довгими рукавами та овальним вирізом для голови; «безрукавки» по пояс (як показано на малюнку, з досить цупкого матеріалу), високих (до коліна) чобіт із вузькими носками; на голові – ковпак (або невеликий тюрбан) з округлою прикрасою над лобом.

Деталі костюма розпізнаються за описом шат, які Господь наказав Мойсеєві

www.etnolog.org.ua

справити Ааронові для служіння в святині (Вих. 39: 1–32). Так, можна припустити, що зображений персонаж обряджений у сорочку («ктонет»), плащ («меїль») та короткий жилет («ефод»). Однак атрибутивна деталь костюма первосвященика – наперсник з коштовним камінням («хошен») – опущена. На голові – «кидар» з накладною бляхою – «квіткою» (вінцем святості). Атрибут у ледь піднятій лівій руці нагадує чи то посох, чи розквітлий жезл або ритуальний ніж для жертвоприношення. Правицею персонаж указує на розміщений поряд заголовок Місяцеслова на січень. У наступному рядку згадуються свята Обрізання Господнього та св. отця Василія (перший день січня). Антропоморфний малюнок фактично окреслює літеру «В», з якої починаються вставні слова: «Во времена оно...» (арк. 162). Нижче подається зачало з євангелія від Луки: «Пастухи ж повернулись, прославляючи й хвалячи Бога за все, що почули й побачили, так як їм було сказано. Коли ж виповнились вісім день, щоб обрізати Його, то Ісусом назвали Його, як був Ангол назвав, перше ніж Він в утробі зачався. (Лук. 2:20–21). Отже, Обрізання Господнє – головний сюжет для персоніфікації образу в цьому ініціалі. Водночас зафіксований на малюнку предметний ряд (костюм, пристрій для сидіння, атрибут у руці) розширює можливості для пошуку, вказуючи на старозавітні сюжети.

Біблійні першоджерела. З давнини в семітських народів існувала практика обрізання крайньої плоті чоловіків. В іудаїзмі цей обряд трансформувався в акт, що символізував введення людини в Заповіт (договір), який начебто Бог уклав з Авраамом. Так, у П'ятикнижжі Мойсеєвому наведено оповідь про те, як Всевишній явився перед ним, щоб укласти Заповіт, за яким дав обітницю, що стане він батьком багатьох нащадків (і народів), що від нього вийдуть керманичі і царі, що буде їм надано Ханаанську землю у вічне володіння і що сам він буде їм Богом. Авраму було тоді наказано будь-яку людину чоловічої статі обрізати на восьмий день від народження, ураховуючи немовлят, народжених у будинку й куплених за срібло в іноземців. Натомість душі необрізаних буде винищено. Волю Бога виконали й усім домочадцям чоловічої статі (як народженим у домі, так і купленим) здійснили обрізання. Авраамові виповнилося дев'яносто дев'ять років, коли він позбувся своєї крайньої плоті. Бог також обіцяв, що його дев'яностолітня дружина Сара народить сина – Ісаака. Так і сталося. Згодом Господь звелів принести Ісаака в жертву. Авраам разом з отроком вирушили туди, куди було вказано. На вершині гори Моріа, коли батько заніс руку з ритуальним ножем над сином, з неба гукнув ангел. Через нього Бог повідомив, що тепер знає про страх Авраама перед ним, а також повторив обітницю про безліч нащадків і благословення для них та дарував їм також майбутні військові перемоги (Бут. 17; 22).

Водночас у текстах Старого Заповіту згадуються такі вислови, як «серце необрізане» (Лв. 26), «крайня плоть свого серця» (Пв. 10:16), «необрізані серцем» (Єр. 9: 26). У них конотується «відсічення» гріховних намірів і духовні основи обрізання. Саме ці змістові акценти підносяться в християнському віровченні.

У Новому Заповіті євангеліст Лука повідомляє, що на восьмий день після Різдва Дитину було обрізано й наречено Ісусом (Лк. 2, 21). Свідоцтва про святкування Обрізання Господнього сягають IV ст. У VIII ст. преподобний Стефан Саваїт написав канон до цього свята. До XV ст. католицька Церква того самого дня відзначала празник Святого Імені Ісуса.

Отже, за Старим Заповітом, головним персонажем дійства обрізання був Авраам. У Новому Заповіті не згадано, хто здійснив обрізання Спасителя. Припускається, що в події брали участь Богородиця та Йосиф, якому ангел заздалегідь вказав ім'я дитини (тож саме він мав наректи Ісуса). У давній іудейській традиції цей акт виконувався батьком або особливим моїлом, але ніколи не проводився священиком та не здійснювався у святилищі.

Іконографія. У візантійській традиції ілюстрації до Старого Заповіту хоча й не були строго регламентовані, однак обмежувалися обраними сценами, такими як «Створення світу», «Гріхопадіння Адама і Єви»,

www.etnolog.org.ua

«Ноїв ковчег», «Скинія Заповіту», «Вихід євреїв з Єгипту», «Перехід через Червоне море». Сцени з історій Авраама, Мойсея, Аарона, Самуїла, Давида, Соломона, Єзекиїла були найпоширенішими. Названий ряд – певна іконографічна традиція, яка тривала з ранньохристиянських часів (IV–VI ст.). Авраама зображували в композиціях «Авраам зустрічає трьох ангелів під Мамврійським дубом», «Жертвоприношення Авраама» та ін. Іноді ці сцени поєднували в одну композицію (*фрески синагоги Дура Європос.* 244–245 рр. *НМД, Дамаск, Сирія*; *мозаїки синагоги Бейт-Альфа. VI ст. Галілея. Ізраїль; мозаїки церкви Сан Вітале. VI ст. Равенна, Італія*).

В XI–XIV ст. особливо розповсюдженим був сюжет «Жертвоприношення Авраама». Він трапляється в церковному малярстві (*Палатинська Капела. 1154–1166 рр. Палермо, Італія; Собор Різдва Богородиці. 1180–1194 рр. Монреаль* (*Сицилія*), *Італія; Монастир Грачаниця. XIV ст. Косово, Сербія*) та в книжковій мініатюрі (*Християнська топографія Козьми Індикоплова. Остання чверть IX ст. Єгипет або Синайський півострів* (*?*). *АБВ, gr. 699, арк. 59. Ватикан*). Виразним акцентом композиції в цих пам'ятках стає великий ніж, який Авраам заносить над Ісааком. У часи пізнього Середньовіччя на західних та південно-західних теренах Європи іконографія старозавітних сюжетів корелювалася з ілюстраціями до єврейських молитовних збірників, які виникли на основі Тори, зокрема того її розділу, який не відносився до Галахи (сукупності прописаних законів), а отже, не регламентувався каноном. Ідеться про агади та мідраші (тексти з повчально-алегоричними нотаціями). В ілюстративних циклах до них знайшли відображення апокрифічні сюжети, які подавалися в руслі живого переказу церковної історії, притаманного народній традиції, де завжди лишалося місце для імпровізації. Євреї нерідко замовляли ілюстровані книги тим самим художникам, які обслуговували й християн. Звідти очевидне взаємозбагачення іконографії та художньо стилістичних потрактувань (*Самообрізання Авраама. Біблія у фр. перекладі Жана де Сі. 1400–1500 рр. Франція. НБФ, Francais, № 15397, арк. 22 v. Париж, Франція*).

М. Покровський (1848–1917) у монографії «Евангелие в памятниках иконографии» (1892) дослідив сюжет Обрізання Господнього (за текстом Нового Заповіту) та встановив, що він був невідомим аж до X ст., коли з'явився в мініатюрах до рукописних книг (*Мінологій Василія II. 979–989 рр. Константинополь. АБВ, gr. 1613, арк. 287. Ватикан*). На малюнку дія відбувається перед входом в палати; учасниками обряду є сивий старець з непокритою головою, одягнений у туніку та плащ; у його руці – ритуальний ніж; перед ним – Йосиф і Богородиця тримають Немовля. Персоніфікація того, хто збирається здійснити обряд, ускладнена відсутністю підписів під зображенням [14]. Наступний ватиканський рукопис, на який указав археолог, – Євангеліє із Синаксарем другої половини XI ст. (*АБВ, gr. 1156, арк. 283 r. Ватикан*). У сцені Обрізання там репрезентовано Богоматір з Немовлям, що сидить на троні; за нею стоїть Йосиф, а людина, одягнена в коротку туніку, простягає руки до Ісуса. В XI–XII ст. у візантійському мистецтві набув поширення іконографічний цикл з дванадцяти свят, який отримав найменування «додекаортон» (з грец. – дванадцять свят) і згодом став канонічним. Обрізання не ввійшло до того циклу, тому поступово зникає з обігу.

У мініатюрах до латинських Євангелій, попри суттєвий вплив візантійських стереотипів, життєпис Христа не був так твердо обмежений каноном. У IX–X ст. відбувалася певна кореляція іконографії у зв'язку з еволюцією римської меси, до якої впроваджувалися так звані малі меси (літанії, що їх читав священик у ризниці від першої особи окремо від спільного моління). Меса, яка до того була громадською церемонією, за рахунок цих доповнень набула особистісного звучання (уподібнювалася до усамітненого звернення до Бога). Відповідно в культовому мистецтві почалося акцентування таких тем, як спокутування гріхів і спасіння людини. Старозавітні та євангельські ілюстративні цикли збагачувалися введенням сцен із Діянь св. Апостолів та сюжетів з античних джерел (календарів та космографій).

www.etnolog.org.ua

Заставка та ініціал «**И**».
Типографське євангеліє № 7.
XIII ст. Галицько-Волинські землі.
Пергамен, цинобра, чорнило.
РДАДА, ф. 381,
оп. 1, од. зб. 7, арк.1

Аарон (?). Ініціал «**в**» та фрагмент тексту. Місяцеслов за січень. Типографське євагеліє № 7. XIII ст. Галицько-Волинські землі. Пергамен, цинобра, чорнило.
РДАДА, ф. 381, оп. 1, од. зб. 7, арк. 162

www.etnolog.org.ua

Єлеазар (?). Малюнок на берегах (оплічний портрет) та фрагмент тексту.
Місяцеслов за серпень. Типографське євангеліє № 7. XIII ст. Галицько-Волинські землі.
Пергамен, цинобра, чорнило. РДАДА, ф. 381, оп.1, од. зб. 7, арк. 171

Єлеазар. Ілюстрація до книги Гійома Руйє
«Збірник образів знаних у світі людей,
з додаванням їхніх життєписів,
взятих в скороченому вигляді з кращих
відібраних авторів». 1553 р. Ліон.
Папір, ксилографія

Жезл Аарона. Мініатюра до манускрипту
«Зерцало людського порятунку».
Близько 1450 р. Кельн. Пергамен, фарби.
ММ, 10 В 34, арк. 9 г

www.etnolog.org.ua

Епізоди добиралися довільно, згідно із замовленнями. Сюжет Обрізання серед цих творів траплявся вкрай рідко. Його потрактування витримувалося в руслі живого переказу біблійної історії, притаманної єврейським апокрифічним текстам. Іконографія подібних сцен лаконічна (участь беруть Ісус, Богородиця та Йосиф, який сам здійснює обряд) (*Біблія з Холккхема. 1327–1335 рр. Англія. ББ, Add. Ms. 47682, арк. 13 v. Лондон, Англія; Вінсент з Бове. Зерцало історичне. 1370–1380 рр. Франція. НБФ, Francais, NAF 15940, арк. 26 v. Париж, Франція*).

М. Покровський описав тенденцію до «зрощення» Обрізання зі Стрітенням [14]. Іконографія Стрітення взорована на оповідь Святого Письма, де сказано, що, за Законом Мойсея, жінка, яка народила первістка чоловічої статі, вважалася нечистою протягом сорока днів. На сороковий день вона була зобов'язана принести дитя в храм для представлення Богу та дві жертви: ягня для спалення і молодого голуба або горлицю (Лев. 12: 1, 8). Діва Марія та Йосиф, виконуючи закон Мойсеїв, принесли Ісуса в Єрусалим. Коли вони ввійшли до храму, праведний старець Симеон у Немовляті розпізнав Месію. Учасницею події була пророчиця Анна (Лк. 2. 22–33).

У мистецтві європейського Відродження очевидним є поширення «змішаної» іконографії. Водночас Обрізання Господнє як окремий сюжет знову входить в обіг, однак у видозміненому вигляді: додається цілий ряд подробиць, зокрема відбувається деталізація місця здійснення обряду, вводяться нові учасники події (*Амброджо Лоренцетті. «Стрітення». 1342 р. Сієна, Італія. Галерея Уффіці. Флоренція, Італія; Гвар'єнто ді Арпо. «Обрізання Господнє». 1368 р. Падуя, Італія. Музей Нортона Саймона. Пасадіна, США; Рогір ван дер Вейден. «Принесення до храму». Права стулка до «Вівтаря св. Коломби». 1450–1456 рр. Брюссель. Стара пінакотека. Мюнхен, Німеччина*) [19].

Зображення фігури старця в одязі первосвященика – стала риса «змішаної» іконографії і в пам'ятках пізніших періодів (XVII–XVIII ст.). М. Покровський у названій вище праці цитує настанови до малювання XVII–XVIII ст., у яких сказано: «Обрізання пишеться як стрітення Господнє; замість Симеона стоїть Захарія; перед ним стоїть Богородиця, тримає Предвічне Немовля Господа нашого Ісуса Христа; поміж Захарією і Богородицею – престол… (на ньому) книга та ножиці (?); за Богородицею стоїть Йосиф, а за ним натовп людей; палати стрітенські…» [14, с. 816]; …«в церкві піп, як Власій, стоїть, риза Захарія; Пречиста тримає Немовля, а піп тримає в руці ніж, а в другій тарель; за Богородицею – Йосиф…» [14, с. 817]. Захарія належав до коліна левитів, тобто був священиком, що дозволяло зображувати його у відповідному вбранні. Приклад такої іконографії розпізнається у фресці, що зображена в капличці Св. Димитрія Солунського поблизу головного кафолікону Ватопедського монастиря, на якій Богоматір тримає Немовля на руках; перед нею – старець в одязі первосвященика; поряд – жертовник (*«Стрітення». Фреска церкви Св. Димитрія Мироточивого. 1721 р. Ватопед, Афон*).

«Змішана» іконографія сюжетів Обрізання та Стрітення з культурою європейського Відродження впроваджується в українську традицію. У науковий обіг введено ряд ікон, за походженням пов'язаних із західноукраїнськими землями, на яких простежуються ці зміни. Одним із ранніх прикладів такої іконографії стала ікона «Різдво Христове» з десятьма сценами із життя Марії (*іконостас церкви Святої Богородиці. Середина XVI ст. с. Трушевичі, Старосамбірський р-н, Львівська обл., Україна. НМЛ, Львів, Україна*). На ній представлено Обрізання Господнє із Захарією, зображеним з довгим сивим волоссям, у священицьких ризах, плащі та шапці пророка. Слід назвати також ікони «Стрітення», що походять з празникових рядів іконостасів українських храмів (*іконостас церкви Св. Трійці. Перша половина XVII ст. м. Судова Вишня, Мостиський р-н, Львівська обл., Україна. НМЛ, Львів, Україна; іконостас церкви Св. Духа. 1650 р. м. Рогатин, Івано-Франківська обл., Україна; іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста. 1698–1705 рр. Скит Манявський, Бого-*

www.etnolog.org.ua

родчанський р-н, Івано-Франківська обл., Україна. НМЛ, Львів, Україна). На східноукраїнських теренах дитинство Христа зазвичай представлене в іконах «Різдво», «Поклоніння волхвів», «Стрітення» (*іконостас Спасо-Преображенської церкви. Перша третина XVIII ст. с. Великі Сорочинці, Миргородський р-н, Полтавська обл., Україна*). У них очевидна загальна тенденція до поширення саме змішаного типу іконографії.

Ініціал Типографського євангелія № 7 на арк. 162 є унікальним прикладом раннього поєднання образу первосвященика з темою обрізання.

Розпізнання образу. В ініціалі постать первосвященика не може розглядатися як ілюстрація до запису про Обрізання Господнє, тому що в іконографії цього сюжету такий образ є прикметною рисою мистецтва пізнішого часу. Позаяк у книгах кириличної традиції ініціали та текст пов'язані опосередковано, джерела образу можна шукати й у Старому Заповіті, де так само порушується тема обрізання.

Можна припустити, що ініціал представляє Авраама. Саме він уклав Заповіт з Богом, здійснив самообрізання. І справді, посох у руці персонажа за формою нагадує ритуальний ніж у сцені «Жертвоприношення Авраама». Праотця зазвичай зображували в грецькому одязі (підперезаному хітоні, або хітоні, поверх якого вбрано гіматій), бо він не був священиком. Отже, в ініціалі зображено не Авраама.

Одяг первосвященика є прикметною ознакою іконографії Аарона – за Старим Заповітом старшого брата Мойсея і його сподвижника у звільненні євреїв з єгипетського полону, первосвященика з коліна левитів (Вих. 28:1). Атрибутом Аарона був його жезл. Спрямований Десницею Божою, він мав здатність протистояти чарам єгипетських жерців: обертатися у вужа, ковтати змій, перетворювати в річці воду на кров, насилати жаб, вошей, моровицю, град на землю єгипетську та творити інші страхіття та дива, аби примусити фараона відпустити синів Ізраїлевих до обіцяних Богом земель – до Краю, що тече молоком та медом (Вих. 3–9). Водночас жезл Аарона – священний атрибут скинії. Після облаштування скинії Аарон був помазаний в первосвященики, аби цей привілей в роду його передавався в спадок від батька до сина по старшій лінії. Прямих нащадків Аарона почали називати коенами. Усі інші левити отримували право бути священиками й учителями Тори (Ісх. 28, 29, 40; Лев. 8–10). Проти того повстав зі своїми спільниками Корей, що, як і Аарон, походив з коліна левитів. Він заявив домагання на таке саме право служити в скинії. Щоб остаточно вирішити суперечку, Мойсей вдався до суду Божого, і атрибути голів племен були покладені на ніч в ковчег. Уранці з'ясувалося, що жезл Аарона дав паростки й розквітнув цвітом мигдалевого дерева. Це стало доказом богообраності Аарона та його нащадків в їх призначенні. На згадку про цю подію жезл Аарона було залишено в скинії як святу реліквію перед ковчегом (Чис. 17: 1–8). В ініціалі проросший посох-жезл у руці людини та одяг первосвященика є важливими деталями, які дають змогу ідентифікувати цю особу як Аарона.

Слід звернути увагу ще на одну деталь – предмет, зображений за первосвящеником, який Я. Запаско назвав кріслом. Однак в іконографії первосвящеників тронні зображення нам не відомі. Цей прямокутний предмет у нижній частині розроблений ромбоподібними мотивами, що, можливо, є спробою художника передати поверхню, обкладену «кованими листами металу»; одна із двох (показаних на малюнку) опор завершується мотивом розкритих листків і бутоном між ними, що є знаком того, що він розквітнув). В ініціалі акцентовано зв'язок зображеного персонажа й цього предмета: Аарон наче примостився на його краєчку. У тому предметі можна розпізнати ковчег заповіту або престол.

Іконографія скинії та ковчега взорована на тексти Нового Заповіту: «…Була бо уряджена перша скинія, яка зветься святиня, а в ній був свічник, і стіл, і жертвенні хліби. А за другою заслоною скинія, що зветься Святеє Святих. Мала вона золоту кадильницю й ковчега заповіту, усюди обкутого золотом, а в нім золота посудина з манною, і розцвіле жезло Ааронове та таблиці запо-

www.etnolog.org.ua

віту…» (Євр. 9: 1–6). Ковчег заповіту традиційно зображували прямокутним на чотирьох ніжках, атрибутивною ознакою його був проросший жезл. Залежно від рівня стилізації ковчег зображувався то умовно, а то більш предметно («*Зерцало людського порятунку». Близько 1450 р. Кельн. ММ, 10 В 34, арк. 9 г. Гаага, Нідерланди).*

Престол є атрибутом іконографії Бога-Отця, Христа Спасителя, Богоматері, знаком їхньої влади в Царстві Небесному, символом усього видимого й невидимого Світу. У латинській традиції на престолах також зображували св. Петра та понтифіків, а іноді й амбітні єпископи, домагаючись Папського сану, замовляли власні портрети відповідної іконографії (*Псалтир Еґберта, конволют Трірського псалтиря. 984–993 рр. Райхенау* (*?*). *Національний археологічний музей м. Чивідале-дель-Фріулі, № 4545, Ms. CXXXVI, арк. 17, 19. Чивідале-дель-Фріулі, Італія*). Слід згадати також імператорські репрезентативні портрети в іконографії Magestis Domine. Чи можна припустити, що в ініціалі християнської богослужбової книги представлено іудейського первосвященика, що возсідає на престолі?

Християнські та іудейські святині. Таке, на перший погляд, складне питання розкривається в доктрині культури XII–XIII ст. й має глибинні витоки в текстах Святого Писання, зокрема в Посланнях св. Апостола Павла до Євреїв. Там окреслено грань між християнською святинею та іудейською скинією, між «Первосвящеником, що засів на небесах, по правиці престолу величности, що Він Священнослужитель святині й правдивої скинії, що її збудував був Господь, а не людина» (Євр. 8: 1–13), та священиками по закону: «Отож, коли б досконалість була через священство левитське, бо люди Закона одержали з ним, то яка ще потреба була, щоб Інший Священик [Ісус Христос. – *Л. Г.*] повстав за чином Мелхиседековим, а не зватися за чином Аароновйм?» (Євр. 7: 11).

Зв'язок між цим предметом та людиною (зображеною в ініціалі) є додатковим доказом на користь розпізнання в представленому персонажі первосвященика (можливо, Аарона), а в прямокутному предметі за ним – ковчега скинії.

Культурні контексти. Історія протиставлення іудеїв та християн сягає IV ст., коли на Нікейському Вселенському Соборі розглядалося питання про природу Ісуса. Проте ще перед тим місцевий собор, що відбувся близько 305 року в Ельвірі (Іспанія), ухвалив ряд постанов, спрямованих на розділення євреїв та християн: під забороною були спільні трапези, змішані шлюби, дотримання суботи та ін. У подальшій традиції тема єврейської інакшості порушувалася багатьма церковними Соборами. В епоху Християнських походів додається тема єврейського лихварства, уперше порушена на місцевих Авіньйонському (1209) та Паризькому (1213) соборах. Вона була згадана і в постановах IV Латеранського [XII Вселенського] Собору (1215). Тоді євреїв зобов'язали носити особливий одяг та розпізнавальні нашивки. Упродовж XIII–XIV ст. упереджене ставлення до них як до етносу чужинців перебувало в центрі суспільної уваги та церковного життя: на місцевих церковних соборах на теренах усієї Європи були прийняті відповідні рішення. Тож під проводом католицької інквізиції, під гаслами боротьби за чистоту віри і сповідань здійснювалося вигнання євреїв з насиджених місць. Наслідком того стала масова міграція іудеїв на схід Європи. Історія євреїв – це чотири тисячоліття неспокою та поневірянь, однак вона не складалася з одних лише погромів і утисків: якщо на початку Середньовіччя чисельно домінували єврейські громади з Близького Сходу, то до кінця цього періоду європейські євреї, незважаючи на гоніння, стали найвпливовішою групою діаспори [10, стлб. 82–85].

Іконографія іудеїв у західній та візантійській традиціях. Певною рефлексією на існуючий культурний контекст стала модифікація іконографічної традиції зображення іудеїв. Так, у пам'ятках християнського мистецтва IV–XI ст. іудейських пророків, царів та військових начальників можна розпізнати тільки з контексту: вони нічим не відрізнялися від інших мудреців, королів і солдатів [20]. Однак у XIII–XIV ст. в західному європейському мистецтві впро-

www.etnolog.org.ua

ваджуються нарочиті ознаки єврейської зовнішності (крючкуваті носи, важкі підборіддя, кучеряві пасма волосся, ковпаки), тож формується певний стереотип [21]. На противагу тому в східнохристиянському мистецтві не акцентуються ознаки зовнішності, а виокремлюються лише атрибути, які вказують на чин священства або пророцтва. До таких «маркерів» належали деталі молитовного облачення, наприклад, головні убори: тфилін (коробочка на голові, підв'язана під підборіддям шкіряними ремінцями) або таліт (біле смугасте покривало з китицями на кутах, яке згодом в іконографічній традиції було модифіковано в каптур) [21].

На прикладі зображення первосвященика в ініціалі Типографського євангелія № 7 можна простежити як упровадження західної традиції «крючкуватих носів», так і біблійно-історичне усвідомлення образу (тяглість візантійської традиції). Таке поєднання засвідчує особливості формування художнього процесу на українських теренах і є відображенням певного культурного контексту Галицько-Волинської Русі середини XIII ст., де князь Данило Романович (1201–1264) та Волинський князь Володимир Василькович (1249–1288) прихильно ставилися до єврейських общин, сприяли їхньому розселенню на підвладних їм землях. Підтвердженням того є літописна згадка про смерть Володимира Васильковича. Тоді представники всіх громад гірко оплакували смерть доброго до них князя: **«...все множество . Володимерчевъ . моужи и жены и дѣти . Нѣмци . и Соурожьцѣ и Новгородци . и Жидове плакоусѧ . аки и во взѧтье Иерс҃лмоу . егда ведѧхоуть ꙗ во полонъ Вавилоньскии»** [15, стлб. 920].

Поява в Місяцеслові Типографського євангелія № 7 антропоморфного ініціала, де представлено повнофігурне зображення людини, у зовнішності якої підкреслено риси єврейської ідентичності, видається не випадковою. Акцентування етнічних рис чітко вказує на впровадження стереотипу, який сформувався наприкінці XII – на початку XIII ст. Водночас у такий спосіб художник, напевне, намагався підкреслити певну календарну дату – свято Обрізання Господнього. Проте Аарон не згадується в контексті цього свята та інших біблійних оповідей про обрізання. Особливу увагу художника до цієї теми можна пояснити його рефлексією на культурний контекст доби, коли присутність єврейських громад на українських землях стає помітним суспільним явищем.

Другий малюнок, на якому представлено так само іудея, каліграф розмістив на берегах арк. 171, у графічний спосіб не пов'язавши його з жодною буквицею. Це не не повнофігурне зображення, як в ініціалі на арк. 162, а лише маленький оплічний портрет, у якому майже дзеркально повторюються іконографічні ознаки образу, зафіксованого в розглянутому нами ініціалі.

Обличчя обох персонажів, хоча й представлені на різних аркушах, проте розвернуті один до одного. В оплічному зображенні, незалежно від того, що голову подано в іншому ракурсі, легко розпізнати подібну грубість рис обличчя та ковпак з налобною пов'язкою. Остання деталь указує на священство особи.

Портрет розміщено поряд з початком запису за серпень, першого дня якого згадували святих мучеників Маккавеїв (Авіма, Антоніна, Гурія, Єлеазара, Євсевона, Адима і Маркелла), їхню матір мученицю Соломонію та законовчителя мученика Єлеазара – персонажів, згаданих у неканонічних книгах Біблії. Там оповідається про те, як вони постраждали в 166 році до Р. Х. від нечестивого сирійского царя Антіоха Епіфана (2 Мак. 6–74; Мак. 17: 1). Літню людину на цьому зображенні можна було б розпізнати як законовчителя Єлеазара. Однак за іконографією спільних зображень з Маккавеями його подавали як благочестивого старця з непокритою головою в грецькому одязі й лише у складі групи. Водночас Єлеазар, титулований законовчителем, мав належати до коліна левитів, отож, по праву міг бути представлений в головному уборі первосвященика.

На думку спадає ще одна обставина, яка пов'язує зображення на арк. 162 та 171. Відомо, що сина Аарона звали Єлеазар. Він був священиком у Єрусалимі та першим успадкував первосвященство від батька (Чист. 3, 32). У православній церкві

www.etnolog.org.ua

Єлеазара (сина Аарона) згадують під час Різдвяного посту в Неділю Святих праотців 11 (24 за ст. ст.) грудня (напередодні Різдва Христового). Тому в ініціалі на арк. 162 в костюмі первосвященика з розквітлим жезлом може бути зображений як Аарон, так і Єлеазар. Образ останнього з них в такій іконографії відомий за пізнішими джерелами, зокрема за портретом, розміщеним у книзі Гійома Руйє «Збірник образів знаних у світі людей, з додаванням їхніх життєписів, взятих в скороченому вигляді з кращих відібраних авторів», що була видана в Ліоні (Франція) 1553 року [22]. До збірника ввійшло приблизно 900 портретів у медальйонах, виконаних у техніці ксилографії. У передмові до своєї книги Гійом Руйє наголосив на залученні значної кількості давніших джерел, серед них і грецьких. У цьому збірнику Єлеазара представлено в подобі священика, що, без сумніву, є наслідуванням давнішої іконографічної традиції.

Отже, розмістивши в Місяцеслові Типографського євангелія № 7 два зображення іудеїв, які так чи так були дотичні до імені Єлеазар, каліграф, імовірно, намагався акцентувати у своєму творі саме це ім'я.

Пояснити причини виникнення цих образів можна не лише загальними тенденціями в розвитку суспільства та церковного життя в XIII ст., але й умовами замовлення. Вірогідно, що рукопис переписали для того, хто був наречений Єлеазаром або отримав це ім'я при хрещенні. Також слід зазначити, що авторизація текстів у роботі переписувачів книг Давньої Русі була звичною справою [2]. Тому дозволимо собі припустити, що на арк. 171 художник міг зобразити самого себе, у такий спосіб авторизувавши рукопис та ініціали [3].

Примітки

[1] З рукописом можна ознайомитися на офіційному сайті РДАДА ([Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://rgada.info).

[2] Повний перелік імен (автографів) каліграфів, що збереглися на аркушах книг, створених на теренах Русі-України, дослідив Я. Запаско [7, с. 473–477].

[3] Питання щодо можливості зображення портретів авторів на сторінках пергаменних рукописів кириличного письма лишається недослідженим, хоча ряд слов'янських рукописів містить неатрибутовані антропоморфні зображення, які можна було б віднести до такої категорії малюнків. Зокрема, подібний портрет розміщено в Савиній книзі (X–XI ст. Північно-східні терена Болгарії. РДАДА, ф. 381, № 14, арк. 165).

Джерела та література

1. *Волков Н. В.* Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI–XIV веков и их указатель / Н. В. Волков. – Санкт-Петербург : Типография И. Н. Скороходова, 1897. – 98 с.

2. *Воскресенский Г. А*. Евангелие от Марка по основным спискам четырех редакций рукописного славянского текста с разночтениями из ста восьми рукописей Евангелия XI–XVI в.в. / Г. Воскресенский. – Сергиев посад : 2-я типография А. И. Снегиревой, 1894. – [4], 404, IV с.

3. *Воскресенский Г. А.* Характерные черты четырех редакций славянского перевода Евангелия от Марка по ста двенадцати рукописям Евангелия XI–XVI в.в. / Г. Воскресенский. – Москва : Унив. тип., 1986. – [2], VIII, 305 с.

4. *Жуковская Л. П.* Типология рукописей древнерусского полного апракоса XI–XIV вв. в связи с лингвистическим изучением их / Л. П. Жуковская // Памятники древнерусской письменности. Язык и текстология. Сборник статей / Институт русского языка; Академия наук СССР. – Москва : Наука, 1968. – С. 199–332.

5. *Жуковская Л. П.* Текстология и язык древнейших славянских памятников / Л. П. Жуковская ; АН СССР; Институт русского языка. – Москва : Наука, 1976. – 368 с.

6. *Запаско Я. П.* Орнаментальне оформлення української рукописної книги / Я. П. Запаско. – Київ : вид-во АН УРСР, 1960. – 184 с.

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

8. *Ильина Т.* За графичната украса в българските, сръбските и руските ръкописи в сбирките на Ленинград и Москва / Т. Ильина // Известия на Института за изобразителни искусства; Българска Академия на науките. – София, 1962. – Кн. V. – С. 90–93.

9. *Ильина Т. В.* Декоративное оформление древнерусских книг: Новгород и Псков XII–XIV вв. / Т. В. Ильина. – Ленинград : изд-во ЛГУ. – 175 с.

10. Краткая еврейская энциклопедия : в 11 т., в 3 доп. кн. (1976–2005). Т. 8. / Общество по исследованию еврейских общин ; Еврейский университет в Иерусалиме. – Иерусалим : Библиотека-Алия, 1996. – 1344 стб.

11. *Любащенко В. І.* Церковні рукописи Галицько-Волинської Русі XII–XIV століть: спроба узагальнення / Вікторія Любащенко // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2011. – Вип. 4. – С. 65–99.

12. *Любащенко В. І.* Церковні рукописи Галицько-Волинської Русі XII–XIV століть: спроба узагальнення / Вікторія Любащенко // Княжа доба : історія і культура. – Львів, 2012. – Вип. 5. – С. 73–116.

www.etnolog.org.ua

13. *Покровский А. А*. Древнее псковско-новгородское письменное наследие : обозрение пергаменных рукописей Типографской и Патриаршей библиотек в связи с вопросом о времени образования этих книгохранилищ / А. А. Покровский. – Москва : Синод. тип., 1916. – 282 с.

14. *Покровский Н. В*. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских / Н. В. Покровский ; вступ. ст. Г. И. Вздорнова. – Москва : Прогресс-Традиция, 2001. – 564 с.

15. ПСРЛ. – Т. 2 : Ипатьевская летопись. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Тип. М. А. Александрова (Надеждинская, 43), 1908. – 938 стб. + 108 с.

16. Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв. – Москва : Наука, 1984. – 406 с+[16] табл., илл.

17. *Соболевский А. И.* Труды по истории русского языка. Т. 1: Очерки из истории русского языка. Лекции по истории русского язика / А. И. Соболевский ; предисловие и коммент. В. Б. Крысько. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – 712 с.

18. *Шумилов В. Н*. Обзор документальных материалов Центрального государственного Архива древних актов по истории СССР периода феодализма XI–XVI вв. / сост. В. Н. Шумилов ; под ред. М. Н. Тихомирова. – Москва, 1950. – 304 с.

19. *Яйленко Е. В.* Библейские сюжеты в европейской живописи / Евгений Валерьевич Яйленко. – Москва : ОЛМА ПРЕСС, 2005. – 424 с.

20. *Lipton S.* Dark Mirror : The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography / Sara Lipton. – New York : Metropolitan Books ; Henry Holt and Company, 2014. – XXI, 390 p.; [8] p. of plates : ill.

21. *Revel-Neher E.* The image of the Jew in Byzantine Art (Studies in antisemitism series) / Elisabeth Revel-Neher, Marcel Dubois, David Maisel. – Oxford : Pergamon, 1992. – 200 p.

22. *Rovillium G.* Promptuarii iconum insigniorum à seculo hominum, subiectis eorum vitis, per compendium ex probatissimis autoribus desumptis / Gulielmum Rovillium. – Lugduni : apud Gulielmum Rouillium, 1553. – 439 p.

23. *Rubens A.* The History of the Jewish Costume / Alfred Rubens. – Littlehampton: Book Services Ltd, 1973. – 221 p.

Список скорочень

АБВ – Апостольска бібліотека Ватикану

ББ – Британська бібліотека (Національна бібліотека Великобританії) (Лондон, Великобританія)

ДІМ – Державний історичний музей (Москва, РФ)

ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

ММ – Музей Меєрманно-Вестрин'янум, Королівська бібліотека Нідерландів (Гаага, Нідерланди)

НБФ – Національна бібліотека Франції (Париж, Франція)

НМД – Національний музей Дамаска (Дамаск, Сирія)

НМ – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького

ПСРЛ – Полное собрание русских летописей

РДАДА – Російський державний архів давніх актів (Москва, РФ)

РДБ – Російська державна бібліотека (Москва, РФ)

SUMMARY

The article examines the illustrative row for the Typographical Gospel # 7 (RGADA, fund 381, inventory 1, unit 7). By palaeographic and art-stylistic features, it is considered to be related to the terrains of Halychyna-Volyn Rus and dated to the XIIIth century. The text is decorated with a big miniature and three hundred and three initials. A particular heed is paid to anthropomorphous images on sheet 162 (initial *B*) and sheet 171 (a small shoulder-depth portrait on margins), which illustrate Menology's texts. On basis of Biblical texts placed near these images, it was ascertained that in the first case, the initial *B* marks the feast of Circumcision of Christ (January 1). In the second one, located on margins is a figure of a man juxtaposed with the feast of Old Testament Holy Maccabean Martyrs, their mother Solomonia and Eleazar, a teacher of the law (August 1). After Biblical stories of these feasts and respective iconographic principles of their representations, it was established that the initial depicts the high priest Aaron (or his son Eleazar). The shoulder-depth portrait can be recognizable the same way as the teacher of the law Eleazar. This name arguably indicated a customer of the manuscript. There is another assumption that on sheet 171, a calligrapher left his portrait, thereby authorizing the manuscript and the initials.

Keywords: handwritten book, illustrative row, headpieces, initials, illustrations on margins, anthropomorphous images, Biblical topics, iconography, high priest, Aaron, Eleazar.

www.etnolog.org.ua

УДК 271.2-523.47(477.83-22)“15”

ІКОНОСТАС ЦЕРКВИ ПОКРОВУ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ СЕРЕДИНИ XVI СТОЛІТТЯ ІЗ с. ПОЛЯНА ЛЬВІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ: СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ

Марія Гелитович

У статті розглянуто іконостасний комплекс середини XVI ст. із церкви Покрову Пресвятої Богородиці с. Поляна Львівської області, що представляє перший найповніше збережений фрагмент трьохярусного українського іконостаса. Запропоновано варіант його реконструкції. Коротко простежено історію формування й типи конструкції рядів моління та празників українських іконостасів XVI ст. Проаналізовано групу стилістично споріднених ікон, створених у тому самому малярському середовищі, що й іконостас із с. Поляна.

Ключові слова: ікона, іконостас, іконографія, майстри.

В статье рассматривается иконостасный комплекс средины XVI в. из церкви Покрова Пресвятой Богородицы с. Поляна Львовской области, который представляет первый, наиболее полно сохранившийся фрагмент трехъярусного украинского иконостаса. Предложен вариант его реконструкции. Коротко прослеживается история формирования и типы конструкции молитвенных и праздничных рядов украинских иконостасов XVI в. Анализируется группа стилистически близких икон, созданных в той же иконописной среде.

Ключевые слова: икона, иконостас, иконография, мастера.

The article deals with the iconostasis complex of the Church of Intercession of the Most Holy Mother of God dated to the mid-XVI century from the village of Poliana. It represents the first most fully preserved fragment of a three-tier Ukrainian iconostasis. An option for its reconstruction is offered. The history of formation and types of prayer tiers’ design and Ukrainian iconostases’ festivals of the XVIth century have been briefly depicted. A group of stylistically related icons created in the same painting environment as the iconostasis of Poliana is analyzed.

Keywords: icon, iconostasis, iconography, masters.

У проблематиці дослідження українського іконопису одне з основних питань пов’язано з історією формування багатоярусного іконостаса – основного ідейного й художнього центру храму. Як видно зі збережених пам’яток, переростання вівтарної перегороди в багатоярусну структуру припадає на першу половину XVI ст. З того часу, крім ікон намісного ряду й ряду моління, маємо перші приклади ікон празників, що в українській традиції розміщувалися між цими рядами. Найдавніші фрагменти трьохярусних іконостасів, що дійшли до нас, датуються другою половиною XVI ст. Найповнішими серед них є три ансамблі: з церкви Покрову Богородиці с. Поляна, близько 1550–1560 років, з Успенської церкви с. Наконечне 1570-х років [5] та з церкви Собору Богородиці с. Либохора 1570–1580-х років [6]. Територія їх походження обмежується границями сучасної Львівської області. Ікони належать збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького та частково представлені в постійній експозиції. Усі три ансамблі надійшли до музею ще в перші роки його існування (1905–1909), й одразу стали об’єктом уваги першого дослідника музейної збірки ікон Іларіона Свєнціцького [18, іл. 156–165]. Вчений запропонував варіанти реконструкції ансамблів із с. Наконечне й с. Поляна [17, с. 89, 92]. Однак кожен із них вартує окремого, більш прискіпливого аналізу, оскільки ілюструє певні етапи історії становлення іконостасних комплексів. Водночас у кожному випадку виникають труднощі з реконструкцією через відсутність значної частини складових.

У дотеперішніх розвідках найменш дослідженим залишається ансамбль з с. Поляна, незважаючи на те, що якраз він є першим прикладом найповніше збереженого українського іконостаса.

На час формування багатоярусного іконостаса в українських іконах простежуються суттєві образно-стилістичні зміни: лики Спаса, Богородиці, святих втрачають сувору «позачасову» абстрагованість, поступово набувають життєвих, конкретних рис. У засобах виразності все більше значення відводиться контуру та активному підкресленню форм білильним висвітленням. На обрамленнях і німбах, а потім і

www.etnolog.org.ua

на тлі, з'являється пластичний декор. Ці характеристики проявилися й в іконах з с. Поляна [1].

З полянського ансамблю вціліло чотирнадцять ікон: «Богородиця Одигітрія з похвалою» з намісного ряду, п'ять ікон ряду моління та шість празників [3, с. 211–216]. Особливості конструкції цього іконостаса полягають в однаковій висоті празникового й молитовного рядів (76 см) при відносно невисокому намісному ярусі (92 см). Ряд моління належить до апостольського типу, що складається з п'яти ікон з Пентаморфоном у центрі (Христос на троні з Богородицею, Іваном Хрестителем, архангелами Михаїлом і Гавриїлом) та дванадцятьма апостолами, згрупованими по три на одній дошці. Така конструкція моління, як видно зі збережених пам'яток, в українській традиції не набула значного поширення.

В українських іконостасах ряд моління з апостольським складом з'явився лише в першій половині XVI ст. Першим збереженим прикладом прийнято вважати його фрагмент з Успенської церкви в с. Торки поблизу Перемишля [1; 12, с. 175]. А перший повністю уцілілий ряд апостольського моління українських іконостасів становлять якраз ікони з с. Поляна. Давніше ці ряди містили зображення вибраних святих, склад яких не був строго визначеним, так само, як і їх кількість, яка, виходячи з відомих нам пам'яток, могла сягати двадцяти однієї постаті [9, с. 210–212]. Їх часто малювали на одній горизонтальній дошці [22] або кожну постать на окремій іконі [2]. Апостольський варіант моління, що містив сімнадцять фігур, остаточно утвердився в українському іконостасі в другій половині XVI ст. Серед його різновидів найпоширенішим був варіант з зображенням двох постатей на одній іконі. Часто в цьому варіанті крайніх апостолів зображували на окремій іконі. Таке моління зазвичай складалося з дев'яти ікон з Триморфоном у центрі (останній представляв Спаса на престолі з архангелами Михаїлом та Гавриїлом). Послідовність персонажів, як правило, була визначеною (крайні з боків – апостоли Пилип і Тома, за ними, відповідно, парами Варфоломій і Яків, Симон та Андрій, євангелісти Марко й Лука, Матвій та Іван, Петро і Павло, Богородиця та Іван Хреститель).

Іконографічні зміни в апостольському молінні впродовж другої половини XVI ст. стосувалися найбільше його центральної частини. Спершу вони полягали в зміні місць Богородиці й Івана Предтечі, які в ранніх пам'ятках стояли обабіч Христа. Приблизно від середини XVI ст. на їхні місця стають архангели, а Богоматір з Предтечею «переходять» за них. Упродовж другої половини століття ангели поступово наближаються до трону Христа й на початку XVII ст. займають місце за троном, а Богородиця й Хреститель знову стають біля Спаса (Серед прикладів такого моління першої половини XVII ст. є іконостас П'ятницької церкви у Львові [27, іл. 153]).

У молінні з с. Поляна звертає увагу нетрадиційна іконографія центральної ікони – її персонажі зображені не на повний зріст (дещо нижче колін), тоді як образи святих на бокових іконах є традиційно повнофігурними. Постаті в цьому ряді виразно вкорочених пропорцій, що майже непомітно в празниках. Вони зображені доволі одноманітно крокуючими до центру, а їх злегка зігнуті в колінах ноги справляють враження ще більшої присадкуватості. Таке враження підсилюється горизонтальним форматом ікон, тоді як у празниках при тій же висоті майже вдвічі вужчої дошки, фігури навпаки видаються видовженими. Євангелісти та апостол Павло тримають книги, інші апостоли – згорнені сувої. Зауважимо, що подібних згорнених сувоїв у апостолів у молитовних композиціях раніше не було. Вони з'явилися в першій половині XVI ст. Полянські ікони подають один із перших зразків. Крайні ікони, ймовірно, виконав інший майстер. На такий висновок наводять незначні відмінності в трактуванні ликів, складок одеж, іншої форми кущики трав на поземі, орнаментика німбів; різний характер мають літери в підписах імен.

У празниках теж помітний почерк двох майстрів, що виявляється в елементах пейзажу та архітектурного стафажу, неоднакових мотивах і техніках оздоблення обрамлень, написах тощо. З празникового циклу збереглися ікони: «Стрітення»,

www.etnolog.org.ua

1. Реконструкція іконостаса середини XVI ст. із церкви Покрову Пресвятої Богородиці в с. Поляна Миколаївського р-ну Львівської обл.

www.etnolog.org.ua

2. Чини небесні

3. Святителі (святі Антоній, Діонісій Ареопагів, Миколай, Василій Великий, Григорій Богослов, Іван Златоуст, Архідиякон Стефан, Ананія, Єфимій)

www.etnolog.org.ua

4. Апостоли Пилип, Варфоломій, Симон

5. Апостоли Марко, Матвій, Петро

6. Моління (Пентаморфон)

7. Апостоли Павло, Іван, Лука

8. Апостоли Андрій, Яків, Тома

www.etnolog.org.ua

9. Стрітення Господнє

10. В'їзд в Єрусалим

11. Воскресіння Лазаря

12. Преображення

www.etnolog.org.ua

13. Вознесення

14. Зішестя Святого Духа

15. Богородиця Одигітрія з похвалою

16. Різдво Христове

www.etnolog.org.ua

17. Царські врата, середина XVI ст. с. Велика Сушиця Старосамбірського р-ну Львівської обл.

www.etnolog.org.ua

«В'їзд в Єрусалим», «Воскресіння Лазаря», «Преображення», «Вознесіння», «Зішестя Святого Духа».

Щодо формування ряду празників, то окремим ярусом вони почали входити в склад іконостаса в першій половині XVI ст., до того ж цей ярус був порівняно високим. Ікони з Поляни якраз належать до таких прикладів. За поодинокими празниковими іконами того часу важко остаточно стверджувати про вигляд цілого ряду. Очевидно, панівним був цикл у складі дванадцяти композицій, хоча деякі цикли включали й більше сюжетів. Крім усталених восьми тем христологічного та чотирьох богородичного циклів, сюди могли входити також «Увірення Томи», «Жінки мироносиці біля Гробу Господнього», «Воздвиження Чесного Хреста», «Зцілення розслабленого», «Покров Пресвятої Богородиці». Розширення празникового циклу відбувалося переважно шляхом уведення сцен пасхальної тематики [8]. Якраз такий не цілком традиційний набір сюжетів міг мати празниковий ряд з полянської церкви, на що вказує сюжет «Воскресіння Лазаря». Цей сюжет у складі ряду празників українських іконостасів тут зустрічається вперше.

Іконографія полянських празників наслідує традиційні схеми. У композиціях виразно домінують постаті – вони займають приблизно дві третини висоти зображення. Фігури статичні навіть у сценах, зазвичай сповнених стрімкого руху, як у «Преображенні», де апостоли немов застигли в незвичних поставах.

На іконографічні особливості празників із с. Поляна, зокрема на певні їхні архаїзми, свого часу звернула увагу Віра Свєнціцька, зазначивши, що «у трактуванні архітектурного стафажу трапляються реміниссценції епохи Палеологів, що проявляється у фантастичних кулісовидних формах стін» [16, с. 16]. Щодо ікони «Зіслання Святого Духа» дослідниця зауважує: «Розташування апостолів, які сидять один над одним у два ряди, зображення в арці на чорному тлі нижчепоясного Космоса в червоновохристому одязі та короні, звитки текстів (написані різними мовами) у рушнику, який він тримає, – все це на диво перегукується з подібною грузинською іконою (XIII ст.) з Імереті (Тбілісі, Грузинський державний музей мистецтв) [16, с. 16].

Декілька празникових ікон, виконаних тими ж майстрами, належать музеям Польщі – «Різдво Христове» (Національний музей у Кракові), «Введення Богородиці в храм», «В'їзд в Єрусалим» (Національний музей в Перемишлі; «В'їзд в Єрусалим» походить з церкви св. Дмитрія в с. Лінинці, походження двох інших пам'яток не встановлено) [24, s. 157, 147, 175]. Усі вони, зважаючи на розміри, належали до різних іконостасних комплексів. Практично аналогічною за розмірами з полянськими празниками є ікона з краківського музею. У ній, порівняно з іншими, найвиразніше проявилося площинно-декоративне трактування зображення. Дослідниця Яніна Клосінська відзначила його радісний настрій, виразність композиції, контрастне поєднання барв: на глибокому зеленому тлі активно звучать червоні, блакитні, білі площини [26, s. 112]. Життєвість дійства передають розмаїті епізоди: вівці щипають траву, повитуха тримає дитя так, ніби цей епізод змальовано з реальної ситуації. Ця ікона демонструє одне з найоригінальніших мистецьких вирішень теми Різдва Христового в українському іконописі XVI ст.

Про намісний ряд іконостаса з с. Поляна можемо судити лише на підставі однієї ікони – «Богородиці Одигітрії з похвалою». Вона належить до іконографічного варіанту з фігурами пророків, піснетворців, Йоакима та Анни на полях, зображених до колін. Таку іконографію, яка існувала в українських іконах того часу, певною мірою можна б розглядати як перехідне явище від варіанту з постатями на полях у повен зріст, що існував у найдавніших «Одигітріях», до поясної версії, яка в українських іконах з'явилася приблизно в середині XVI ст., хоча впродовж століття вони співіснували.

«Одигітрія» з с. Поляна приваблює своєю барвистістю, палітру пожвавлюють яскраві акценти кіноварі. У ній, як і в празниках, переважають зелені, сині та вохристі тони. Звучність барв підсилює гладке золочене тло; червоні написи на ньому сприймаються елементом композиції, яку об'єднує внизу чорне приземелля. Ошатності іконі

www.etnolog.org.ua

надає вишуканий гравійований орнамент на обрамленні пізньоготичного походження з мотивом стовбура, перевитого листям, разом із чітким рельєфом хрещатого німбу Спаса та Богородиці – з рідкісним в українській іконографії мотивом келиха квітки й стилізованого листя. Лик Богородиці дещо суворий. Його тип з округлим, досить великим підборіддям, вузькими розрізами очей, чіткими, довгими бровами, тонким, прямим носом, злегка опущеними кінчиками пухких вуст продовжує давні традиції, водночас він більше ідеалізований. Такий тип лику повторено в намісних «Одигітріях» з того ж малярського середовища, що й полянський ансамбль. Це ікони з церкви Покрову Пресвятої Богородиці в с. Трушевичі [3, с. 216], з церкви Івана Богослова в с. Березів [3, с. 220] та незафіксованого походження з давніх збірок українського музею Стривігор у Перемишлі (Перемишль, Дієцизіальний музей) [11, с. 152]. Вони наслідують ту ж або дуже близьку іконографічну схему, що й ікона з с. Поляна.

Ілларіон Свєнціцький запропонував варіант реконструкції іконостаса з с. Поляна з двома дияконськими дверима й царськими вратами, зі «Спасом Нерукотворним» у центрі празникового ряду та завершенням групою «Розп'яття з пристоячими». Ширина іконостаса визначається на підставі повністю збереженого молитовного ряду – приблизно 5 м.

Наша спроба реконструкції полянського іконостаса включає ще дві ікони: «Чини Небесні» та «Святителі». Питання про входження в його склад цих ікон є найбільш проблематичним. Іконографія обох є винятковою в українському іконописі. Перша з них представляє варіант моління з багатьма чинами святих, причому центральна частина композиції повторює іконографію Пентаморфону в апостольському молінні, а постаті апостолів, пророків і мучеників зображені згуртованими у два й три ряди, подібно, як вони зображувалися на «Страшних судах».

На іконі «Святителі» представлено дев'ять фронтальних фігур. Крім святителів (Діонісія Ареопагіта, Миколая, Василія Великого, Григорія Богослова, Івана Златоуста й Ананії), тут зображені архідиякон Стефан і преподобні Антоній та Єфимій. Ця композиція виразно запозичена із системи розписів храму, де знаходилася у вівтарній частині.

Якщо ікона «Святителі» входила в іконостас, то, як видно з її розмірів, обабіч неї могли вміститися по три празники. Отож, увесь празниковий ряд ймовірно й складався лише із шести збережених ікон. Найбільш невизначеним є розміщення «Чинів Небесних»; місце цієї ікони під «Святителями» є гіпотетичним.

Щодо намісного ряду, то на підставі лише однієї ікони немає змоги уявити розміщення його царських і дияконських дверей.

Пропонована реконструкція іконостаса з с. Поляна, звісно, не є остаточною й досить приблизною. Однак аналіз цього комплексу пам'яток послужить повнішому розкриттю специфіки західноукраїнського іконостаса, процесів його еволюції та окресленню етапів його історичного розвитку.

Майстерня, у якій створювався іконостас із с. Поляна, працювала на замовлення церков переважно на території сучасної Старосамбірщини. З нею пов'язано цілий ряд пам'яток, які походять з багатьох сіл – Грабівниці, Великого, Мігової, Трушевич, Березова, Сушиці Великої й ін. [3, с. 26, 28, 54, 138–153]. Ці ікони складають одну з найчисленніших стилістичних груп іконопису XVI ст. Тут є два доволі великі фрагменти іконостасів – з церков сіл Сушиця Велика та Березів, що повторюють конструктивно-іконографічний варіант іконостасного комплексу церкви в с. Поляна (найближчим до нього в стилістичному та іконографічному планах є сушицький іконостас). Одна з ікон ряду моління – «Іван Хреститель», створена цими майстрами, належить приватній колекції [10, с. 33]. Як видно з іконного обрамування, за конструкцією це був тип моління з зображенням кожної постаті на окремій іконі.

Серед ікон цієї стилістики збереглися одні царські врата – з церкви в с.Сушиця Велика, що належать до небагатьох уцілілих зразків царських врат українських іконостасів [19, с. 54]. Зображення сушицьких врат наслідує традиційну композицію з Благовіщенням та чотирма євангелістами. Можна гадати, по-

www.etnolog.org.ua

дібні царські врата були в іконостасі церкви з с. Поляна. Майстер цих врат по-різному представляє євангелістів, не дотримуючись найбільш поширеного варіанту їх розміщення, у якому св. Іван Богослов займає місце праворуч знизу. Матвій сидить за пюпітром з закритою книгою, готуючись до писання: він заточує перо; Іван, сидячи на стільці, повернений головою й жестом до сегменту неба, а поряд – його учень Прохор тримає на колінах розгорнений сувій, чекаючи на «диктант»; Марко зосереджений на писанні – він щойно вмочив перо, щоб завершити розпочате речення; зображення Луки, на жаль, повністю втрачене.

У цій же майстерні створені ікони, що походять з церкви Св. Дмитрія в с. Коритники: «Страшний Суд» (збережений у двох фрагментах) [23, s. 44, 45] та «св. Іван Богослов» (частина композиції «Розп'яття з пристоячими») [23, s. 47]. Їх авторство можна приписати майстрові іконостаса з с. Березів.

Зважаючи на значну кількість ікон цієї стилістики, серед яких іконостасний ансамбль з с. Поляна займає центральне місце, їх слід окреслити як «ікони кола майстра іконостаса з Поляни». Вони репрезентують різний мистецький рівень, окремі з них не позбавлені певної шаблонності, як молитовний ряд з с. Сушиця Велика. Є між ними й твори унікальної або рідкісної іконографії. Окрім «Чинів Небесних» і «Святителів» із с. Поляна, це ікона «Різдво Христове зі сценами з життя Марії» з с. Трушевичі – єдиний в українській іконографії приклад зображення Різдва Христового з клеймами й рідкісний приклад ікони з євангельськими сценами на полях [12, с. 193].

«Ікони кола майстра іконостаса з Поляни» наглядно показують ті зміни в системі виражальних засобів, які український іконопис переживав у середині XVI ст. Чіткість і твердість контурів та геометризованість площин одягу з'явилися ще до появи лінійної графічності, яка запанувала в другій половині XVI ст. Їм властивий спосіб моделювання форм кольоровими площинами. Барви насичені, вони ще не втрачають своєї звучності, як у пізніший час, коли до їх композиції активно вводиться білило. Колір усе ще служить основним засобом виразності. Водночас, як відзначила В. Свєнціцька, ікони цієї стилістики творять окремий напрям у трактуванні художнього образу, а отже, їх можна розглядати як певне явище в розвитку українського малярства [16, с. 16].

Походження основної кількості ікон цієї стилістики з с. Поляна та навколишніх сіл дає підстави вважати, що саме на цих теренах існував малярський осередок. Іконописці продовжували розвивати традиції, що склались тут раніше – про це виразно свідчать ікони з тих самих місцевостей початку XVI ст. До них, зокрема, належать дві ікони «Страстей Христових» – з церков у селах Трушевичі та Мігово. Обидві пам'ятки репрезентують найдавніші зразки українських ікон на цю тему [4; 21; 24, s. 186–189]. У «Страстях Господніх» чи не найраніше виявилися впливи західного мистецтва, які активно будуть проникати у вітчизняний іконопис лише в кінці XVI ст. Прямі запозичення з західноєвропейської гравюри особливо виразно простежуються на іконі з с. Трушевичі [21]. Графічний характер має й саме зображення – форми лінійно-площинні, у системі виражальних засобів значне місце належить чітким силуетам, контуру. На трушевицькі «Страсті Господні» взорувався й майстер «Страстей Господніх» з с. Мігово. Здійснена у 2007 році комплексна реставрація «Страстей» з с. Мігово дозволила детальніше проаналізувати її техніко-технологічні та художні особливості [7; 15]. У порівнянні з трушевицькими «Страстями» ікона з с. Мігово традиційніша у розміщенні клейм, що обрамлюють порівняно невелику центральну сцену з усіх сторін, а вгорі розташовані двома рядами. У засобах виразності важливу роль відіграють насичені, яскраві кольорові плями й чітка графіка. Зображення нагадує театралізоване дійство з виразною мовою жестів, майстерно продуманою побудовою мізансцен. З-поміж інших «Страстей Христових» ікона з с. Мігово привертає увагу своєю оповідністю, а в художньо-образному відношенні – підкресленою декоративністю, барвистістю, увагою до орнаментики.

У подібній манері виконано низку ікон початку XVI ст. з околиць Добромильщини, як наприклад, «Умиління» з с.Стороневичі

www.etnolog.org.ua

(Музей народної архітектури й побуту у Львові) [14, с. 237], «Пророк Ілля» з с. Коросне [13, іл. LXXIV], «Зішестя в ад» з с. Поляна [12, с. 149].

Комплекс розглянутих ікон є істотною частиною спадщини українського малярства XVI ст. Вони творять єдину стилістичну групу й разом з іншими стилістичними групами та напрямами репрезентують його оригінальність і багатоманітність як в іконографії, способі художнього вислову, так і під оглядом структури ансамблю ікон в інтер'єрі храму.

Примітка

[1] Полянський іконостас виявив і врятував від знищення митрополит Андрей Шептицький – засновник Національного музею у Львові. Як згадує Митрополит у своїх спогадах, ікони з с. Поляна він побачив випадково, проходячи дорогою до м. Добромиля: «…дійшли ми до полянської церковці якраз у хвилі коли люди, побудувавши з цегли нову каплицю, зачинали стару церковцю бурити. А ікони приготовили палити. Кілько то преційних ікон так згоріло по селах! – як то старий церковний звичай велів, щоби не була в поневірці стара річ. І так ікони з давньої церкви села Поляни набув я і вони стали одним з перших зав'язків музею» [20, с. 8].

Джерела та література

1. *Александрович В.* Майстер циклу великих празників Успенської церкви в Перемишлі Невідома сторінка зарубіжних зв'язків перемишльської школи українського релігійного малярства початку XVI століття) / Володимир Александрович // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 2000. – Вип. 35–36. – С. 76–98.

2. *Гелитович М.* Ікони молитовного ряду українських іконостасів XV – XVI ст. / Марія Гелитович // Мистецтвознавство України: зб. наук пр. / редкол.: А. Чебикін (голова) та інші. – Київ : Спалах, 2000. – 1999. – Вип. І. – С. 57–69.

3. *Гелитович М.* Ікони Старосамбірщини XIV–XVI століть у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Марія Гелитович. – Львів : Свічадо, 2010. – 240 с. : іл.

4. *Гелитович М.* Ікони «Страсті Христові» XV – І половини XVI століття / Марія Гелитович // Літопис Національного музею у Львові. – Львів, 2001. – №2 (7). – С. 108–111.

5. *Гелитович М. Й.* Іконостасний ансамбль церкви Успіння Богородиці з Наконечного у контексті українського іконопису другої половини XVI століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства / Марія Йосипівна Гелитович. – Львів, 2001. – 20 с.

6. *Гелитович М.* Іконостас останньої третини XVI століття з церкви Собору Пресвятої Богородиці в Либохорі / Марія Гелитович // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2012. – Вип. 9 (14). – С. 34–61.

7. *Гелитович М.* «Страсті Христові» з Мігової на Бойківщині / Марія Гелитович // Є. – 2008. – № 2. – С. 38–39.

8. *Гелитович М.* Празникові ікони українських іконостасів XVI ст. / Марія Гелитович // Перемишль і Перемиська земля протягом віків. Збірник наукових праць та матеріалів Міжнародної наукової конференції, Перемишль, 14–15 листопада 1998 р. – Перемишль ; Львів, 2001. – С. 84–100.

9. *Гелитович М.* Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Марія Гелитович. – Київ : Майстер книг, 2014. – 348 с. : іл.

10. Давня українська ікона із приватних збірок / упоряд.: О. Сидор, Т. Лозинський; вст. стаття О. Сидора. – Київ : Родовід, 2003. – 336 с. : іл.

11. *Гординський С.* Українська ікона 12–18 сторіччя / Святослав Гординський. – Філядельфія : Провидіння, 1973. – 212 с. : іл.

12. *Міляєва Л.* (*за участю Гелитович М.*) Українська ікона XI–XVIII століть / Людмила Міляєва (за участю Марії Гелитович). – Київ, 2007. – 528 с. : іл.

13. *Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В.* Український середньовічний живопис : [альбом] / Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свєнціцька. – Київ : Мистецтво, 1976. – 27 с. тексту : с. з іл. не нумеровані.

14. *Патріарх Дмитрій (Ярема).* Іконопис Західної України XII–XV ст. / Патріарх Дмитрій (Ярема). – Львів : Друкарські куншти, 2005. – 508 с. : іл.

15. *Плахтина В.* Друге народження ікони / Валентина Плахтина // Є. – 2008. – № 2. – С. 40–41.

16. *Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. Українське малярство XV–XVIII століть у музейних колекціях Львова / В. І. Свєнціцька, О. Ф. Сидор – Львів : Каменяр, 1990. – 72 с. : іл.

17. *Свєнціцький І.* Іконопись Галицької України XV–XVI віків / І. Свєнціцький. – Львів : [б. в.], 1928. – 102 с. : іл.

18. *Свєнціцький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI вв. / І. Свєнціцький-Святицький. – Львів: [б. в.], 1929. – XVIII с. : 141 табл.

19. Царські врата українських іконостасів: альбом / упоряд. Юрій Юркевич. – Львів : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2012. – 386 с. : іл. – (Серія «Українське народне мистецтво»).

20. *Шептицький А.* Мої спомини про предмет музейних збірок / Андрей Шептицький // Двайцятьпятьліття Національного музею у Львові / Наукова фундація галицького митрополита Андрея Шептицького. 1905–1929 ; зб. під ред. директора музею І. Свєнціцького. – Львів, 1930. – С. 6–8.

21. *Шуляк С.* Ікона Страсті Христові кінця XV – початку XVI ст. з с. Трушевичі. – Дипломна робота. Академія образотворчого мистецтва і архітектури. – Київ, 2000. – 92 с.

22. *Biskupski R.* Deesis na jednym podobraziu w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku / R. Biskupski // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. – Sanok, 1986. – Nr 29. – S. 106–127.

www.etnolog.org.ua

23. *Giemza J.* Ikony XVI i XVII wieku w zbiorach Muzeum–Zamku w Łańcucie / J. Giemza // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku. – Łańcut, 2003. – S. 17–52.

24. *Gronek A.* Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza / A. Gronek. – Kraków : Collegium Columbinum, 2007. – 426 s. : il.

25. *Janocha M.* Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczpospolitej. Problem kanonu / M. Janocha. – Warszawa : Neriton, 2001. – 560 s. : il.

26. Kłosińska J. Ikony. Muz eum Narodowe w Krakowie. (Katalog zbiorów, t. 1) / J. Kłosińska. – Kraków : Muzeum Narodowe w Krakowie, 1973. – 315 s. : il.

27. *Miliayeva L.* The Ukrainian Icon 11 th–18 th centuries / Liudmila Miliayeva. – St. Petersburg : Aurora, 1996. – 140 s. : il.

SUMMARY

The article deals with the iconostasis complex of the Church of Intercession of the Most Holy Mother of God dated to the mid-XVI century from the village of Poliana. It represents the first most fully preserved fragment of a three-tier Ukrainian iconostasis. Based on the preserved artifacts, the transition of the alter partition into a multi-tier structure falls to the first half of the XVIth century. Since then, in addition to the Local Tier and Prayer Tier icons, we may observe the first examples of the icons of the Festival Tier, which, according to the Ukrainian tradition, were placed between the two above-mentioned tiers. The oldest fragments of the three-tier iconostases, which came to us, with the exception of the Poliana iconostasis, date from the second half of the XVIth century.

The following fourteen icons from the Poliana ensemble have survived: *The Virgin Hodigitria with Praise* from the Local Tier, five icons from the Prayer Tier and six Festival icons. The design features of this iconostasis consist in the equal height of the Festival and Prayer tiers (76 cm) with a relatively low Local Tier (92 cm). The Prayer Tier belongs to the apostolic type, consisting of five icons with Pentamorphon in the centre (Christ on the Throne with the Virgin, John the Baptist and archangels Michael and Gabriel), together with the twelve apostles grouped by three on one board. Based on the preserved artefacts, such Prayer Tier design did not become widespread in the Ukrainian iconographic tradition.

The proposed reconstruction of the Poliana iconostasis includes two more icons: *Celestial Orders* and *The Hierarchs*. The issue of these icons' joining the Poliana iconostasis is rather problematic. Their iconography is unique in the Ukrainian icon painting. The first icon represents the version of prayer with many orders of saints, with the central part of the composition repeating the iconography of the Pentamorphon in the apostolic prayer. The figures of the apostles, prophets and martyrs are depicted consolidated in two and three rows, just as they were depicted in *The Last Judgments*. *The Hierarchs* icon presents nine frontal figures. This composition was clearly borrowed from the system of church paintings, where it was placed in chancel.

If we presume that *The Hierarchs* icon was a part of the iconostasis, then, based on its size, three Festival icons could have been placed from both sides. That means that the whole Festival Tier could have probably included only these six preserved icons. The most uncertain is the placement of the *Celestial Orders*, whereas the place of this icon under *The Hierarchs* is highly hypothetical.

The proposed reconstruction of the iconostasis from Poliana is not ultimate. However, the analysis of this artefacts complex might be conducive to a fuller exposure of the Ukrainian iconostasis specificity, and to more complete outlining of the stages of its historical evolution.

The workshop, in which the iconostasis from Poliana was created, worked at the request of the churches mainly in the territory of modern Starosambirshchyna. These icons constitute one of the most numerous stylistic groups of the XVIth-century icon painting. Two large iconostases' fragments – from the churches in the villages of Sushytsia Velyka and Berezovo – have been preserved, repeating the constructive iconographic version of the Poliana church iconostasis complex.

The complex of the icons under consideration is an essential part of the Ukrainian painting heritage of the XVIth century. They are a single stylistic group and, together with the icons of other stylistic groups, represent the iconostasis originality and diversity both in iconography, which is the means of artistic expression, and in the view of the icons ensemble structure in the church interior.

Keywords: icon, iconostasis, iconography, masters.

www.etnolog.org.ua

УДК 27-312.47:7.04(=161.2)“15/17”

ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ ОБРАЗА «БОГОРОДИЦЯ НЕВ’ЯНУЧИЙ ЦВІТ» В УКРАЇНСЬКОМУ ІКОНОПИСУ XVI–XVIII СТОЛІТЬ

Марта Федак

У статті розглянуто один з іконографічних типів маріологічних ікон – «Богородиця Нев’янучий цвіт». Проаналізовано художньо-стильові й іконографічні особливості ряду пам’яток цієї тематики. Уперше досліджено їхні джерела та розвиток в українському іконопису періоду XVI–XVIII ст.

Ключові слова: ікона, іконографія, коло майстра з Яблунева, стилістичне коло, «Богородиця Нев’янучий цвіт».

В статье рассмотрен один из иконографических типов мариологических икон – «Богородица Неувядаемый цвет». Проанализированы художественно-стилистические и иконографические особенности ряда памятников этой тематики. Впервые прослежены их истоки и развитие в украинской иконописи периода XVI–XVIII вв.

Ключевые слова: икона, иконография, круг мастера из Яблонева, стилистический круг, «Богородица Неувядаемый цвет».

The article studies one of the iconographic types of the Marian icon – *Mother of God the Unfading Blossom*. We have analyzed artistic and stylistic, as well as iconographic features of several representative paintings of this theme. For the first time, we have traced its origins and development in the Ukrainian icon painting in the 16th–18th centuries.

Keywords: icon, iconography, the circle of the master from Yabluniv, stylistic circle, *Mother of God the Unfading Blossom*.

У церковному малярстві Русі-України образ Богородиці з Дитям – один з найпоширеніших і найрозвинутіших, про що свідчить значна кількість та різноманітність відповідної іконографічної форми. У ході історичного розвитку вітчизняного малярства витворювалися нові сюжетно-композиційні схеми, що чимраз ширше розкривали маріологічну тематику. До особливо цікавих і водночас малодосліджених належить іконографія «Богородиця Нев’янучий цвіт», самобутність якої визначається особливим атрибутом Пресвятої Марії – квіткою чи квітучою галузкою [4; 5; 14].

Поширення такого типу зображень на землях візантійського й поствізантійського культурного середовища пов’язують з Афоном [13, с. 72]. Алегоричну назву «Богородиця Нев’янучий цвіт» взято з тексту Акафіста, вона стала популярна в поствізантійський період [22, s. 175]. Найдавнішим відомим прикладом вважається ікона «Св. Анна з Богородицею» XV ст. з Музею Бенаки (Греція, Афіни) (іл. 1). У цьому варіанті Діва Марія зображена дитиною на руках Анни з квіткою в правиці. Однак найбільшої популярності набула іконографія Богородиці з Дитям і квіткою, ранні зразки яких відомі в західноєвропейському малярстві вже з кінця XIII ст. Припускаємо, що поява ікон «Нев’янучий цвіт» на теренах поширення візантійської культури могла бути інспірована саме латинським мистецтвом.

Семантика іконографії «Нев’янучий цвіт» не є однозначною. Алюзією до символу квітки в руках Марії слугують Старозавітні писання, зокрема, розквітлий жезл Арона (Чис. 17:23) та Дерево Єсея (Іс. 11:1). Жезл Арона як пророчий символ трапляється на іконах «Богородиця Одигітрія з похвалою». У композиціях із зображенням Єсеєвого дерева як генеалогії роду Христа є зображення Богородиці з Еммануїлом на квітці. У світлі новозавітної інтерпретації, цвіт у руках Богородиці ототожнюється з таїнством Втілення – поєднання – через Марію в Христі Божої та людської природи. Таким чином, символіка квітки стосується також Спасителя. У латинській іконографії цей атрибут здебільшого асоціюється з дівоцтвом та непорочністю Богородиці.

У вітчизняному малярстві зображення Марії з квіткою трапляється зазвичай у найпоширеніших іконографічних типах, таких як Одигітрія чи Елеуса. Також цей мотив є складником інших композицій. Та-

www.etnolog.org.ua

ким найдавнішим, на наш погляд, постає зображення на іконах «Страшного суду». Від середини XVI ст. у сценах Раю, де традиційно зображена Богородиця на троні з двома архангелами, подекуди Марія тримає перед собою квітку. До прикладу, це ікони «Страшного суду» із с. Станиля Дрогобицького району Львівської області [8, с. 203], Руська Бистра [21, il. 53], с. Завадка Калуського району Івано-Франківської області [18, с. 99] та м. Жовкви Львівської області (іл. 2). З огляду на семантику цього сюжету, Богородиця в Раю ототожнюється з Новою Євою [11, с. 266].

Зображення цвіту є також в іконографії «Благовіщення Пресвятої Богородиці». Найдавніша відома пам'ятка – празникова ікона з Либохори датована другою половиною XVI ст. [2, с. 57]. На іконі відтворено архангела Гавриїла, який у стрімкому русі наближається до Марії, простягаючи Їй квітку. Частіше в таких композиційних схемах був вазон із квітами між постаттю Богородиці та архангелом [8, іл. 280]. Іконографія, де представлено Гавриїла, який приходить до Марії з квіткою (здебільшого з лілеєю), утвердилася лише в XVII ст. під впливом західноєвропейської традиції. Відтоді також набули популярності алегоричні композиції «Зачаття Пресвятої Богородиці», де з грудей Йоакими й Анни проростають пагони, що завершуються цвітом із зображенням Марії [8, с. 478–480]. У XVIII ст. така іконографія видозмінилася й отримала назву «Богородиця Непорочне Зачаття». У цьому варіанті була присутня лише Марія, яка в одній руці тримала скіпетр, а в другій – квітку [9, с. 42].

Починаючи з кінця XVI ст., в українському малярстві поширились ікони «Нев'янучий цвіт», сформовані на основі іконографії Одигітрії. Цей період знаменується згасанням візантійської традиції та виразною орієнтацією на західноєвропейську мистецьку культуру. Означений процес спричинився до появи нових іконографічних форм. Іконописний тип «Богородиця Нев'янучий цвіт» став популярним насамперед серед майстрів ремісничого рівня, які сміливо переймали малярську культуру з латинського Заходу. Два найраніші іконописні зразки зі згаданим мотивом зафіксовано в колі майстра ікони «Преображення Господнє» з Яблунева. Це ікони з Михайлівської (?) церкви м. Долина Івано-Франківської області та церкви св. Параскеви с. Ясениця Турківського району Львівської області (іл. 3; 4).

На іконі з м. Долина спостерігаються зміни, характерні для перехідного періоду становлення цього типу. Зокрема, на це вказує зображення мафорію Богородиці із золотистим галуном, зіпнутим на грудях фібулою. Також під очіпком на голові ледь видніється напівпрозорий серпанок. Постави Богородиці та Спаса відповідають окресленій іконографії, утім, сувій у лівій руці Христа розгорнутий, що було характерно для балканської традиції [16, іл. 38]. Богородиця правою рукою вказує на Спаса й водночас двома великими пальцями тримає мініатюрну галузку квітів, що нагадує деревце. Саме такий стилізований цвіт типовий для раннього періоду цієї іконографії. Це також могло бути зумовлено семантикою сюжету, де галузка-деревце асоціюється із символом життєдайного дерева, що стало Хресним деревом [4, с. 67].

Ікона із с. Ясениця демонструє цю саму іконографічну композицію, однак елементи одягу Богородиці – традиційно візантійського типу. Судячи із художньо-образних характеристик, ці дві ікони виконали різні майстри, які належали до одного стилістичного кола майстра ікони «Преображення Господнє» з Яблунева. Родовід цих творів ведеться від автора ікони «Спас у славі» зі Шклярів середини XVI ст. та безперервно простежується до початку XVII ст. Однією із характерних ознак цього напряму є наповнення композицій тенденціями реалізму з виразною фольклоризацією.

Ще одним прикладом іконографії «Богородиця Нев'янучий цвіт» кінця XVI ст. є ікона із церкви Святого Миколая с. Ізки Міжгірського району на Закарпатті (іл. 5). Богородиця представлена в типі Одигітрії з похвалою. Свого часу Григорій Логвин охарактеризував мистецькі якості цієї ікони як найвищі досягнення закарпатського живопису, а за напрочуд проникливу поетичність образу Богоматері назвав її «Закарпатською Мадонною» [7, с. 382]. Автор

www.etnolog.org.ua

ікони належав до середовища майстрів провінційного рівня. Однак, попри виразну лінеарність зображення, зумів наділити образ Богоматері підкресленою жіночністю та поетичністю. Цьому майстрові належить ще одна майже ідентична ікона Одигітрії вже без цвіту із церкви Архангела Михаїла с. Ужок Великоберезнянського району Закарпатської області [20, s. 60]. Про долю обох пам'яток, що зберігалися в церквах Закарпаття, нині нічого невідомо.

Зламом XVI–XVII ст. датуються дві ікони Богородиця Одигітрія «Нев'янучий цвіт» з похвалою, що належать до кола майстра ікони «Страсті Христові з Плав'є». Одна походить з м. Долина Івано-Франківської області (збірка Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького) (іл. 6), інша – з теренів Бойківщини (збірка Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького) [16, іл. 48]. Почерку цих майстрів притаманний насичений контур та своєрідна стилізація форм із використанням декоративних елементів. Квіти в руках Богородиці представленні у вигляді розквітлої галузки. На іконі з Бойківщини вони майже не помітні, адже намальовані монохромно брунатною фарбою на тлі вишневого мафорію Богородиці.

Наступні приклади відсилають до XVII та XVIII ст. Тоді іконографічна програма аналізованих творів розширювалася. В іконографії «Нев'янучий цвіт» дедалі частіше трапляється Богородиця в образі Небесної Цариці, а Спас – в образі ієрея. Як вважають дослідники, поява зображень Богородиці й Христа в коронах була зумовлена грецькими впливами, хоча ці варіанти також відомі в сербському та болгарському мистецтві [14, с. 263]. Таким прикладом, зокрема, є ікона кінця XVII ст. із с. Заділься Сколівського району Львівської області [12, с. 46]. У художній манері її автора простежується відгомін фрескового малярства та спрощене площинно-графічне трактування форм [17, с. 133]. Певна жанровість прочитується в образі Богородиці, яку, вочевидь, за тогочасною модою художник зобразив у кораловому намисті з хрестиком. Певний реалізм знаходимо і в зображенні букета із трьох квіток. Ще одна майже ідентична відома ікона «Нев'янучий цвіт» цього майстра походить з музею Шелестівської церкви Архангела Михаїла в Ужгороді [17, с. 137].

Цю іконографію наслідував майстер Марко Домажирський Шестакович у пам'ятці 1730-х років із церкви Архангела Михаїла с. Сухий Потік на Сколівщині (іл. 7). Квітка в руках Марії стилізована, подібно як на згаданій іконі з Бойківщини. Одяг святих нагадує народну ношу, зокрема, Спас в образі ієрея зодягнутий у хітон, що є аналогом традиційної чоловічої вишиванки. Попри притаманну провінційним майстрам примітивізацію образів, М. Домажирський Шестакович наповнив їх людською простотою, не позбавленою духовної краси.

Окремою сторінкою в розвитку іконописного варіанта «Нев'янучий цвіт» стала творчість риботицьких майстрів. Ці майстри були сміливими новаторами, які збагачували репертуар національного малярства новими композиціями, запозиченими як з візантійської, так і з латинської культури. «Богородиця Нев'янучий цвіт» знайшла своє втілення у творчому доробку маляра Яцентія – автора іконостаса 1688–1691 років з Котані [3, с. 324]. Іконографія твору відповідає типу Одигітрії, однак традиційні атрибути тут змінено: Христос тримає державу, а Марія – білий цвіт, що нагадує рожу. Оригінальним зразком є ікона кінця XVII ст. із м. Бучач Тернопільської області, що належить до колекції Національного художнього музею України [8, с. 320]. Ідейно-формальний лад цієї пам'ятки винятковий, адже тут поєднано кілька іконографічних сюжетів. Подібно до латинських зображень, Богородиця представлена в блакитному мафорію з рослинним орнаментом. У руці, простягнутій до Спаса, Вона тримає білу квітку. Обидва персонажі – у коронах. Біля голови Богородиці два ангели на лету підтримують корону з обох боків, що вказує на момент коронування Марії як Цариці Небесної. Водночас на короні у вигляді рисунка відтворено мініатюрну постать Семистрільної Богородиці. Інша назва цієї іконографії – «Богородиця болю», що поширилася з пізньосередньовічної західної іконографії [19, s. 136]. У такий спосіб автор намагався ширше розкрити цю тематику.

www.etnolog.org.ua

1. Ікона «Св. Анна з Богородицею».
XV ст. Музей Бенаки, Афіни, Греція

2. Ікона «Страшний суд» (фрагмент).
Середина XVI ст. м. Жовква Львівської обл.

www.etnolog.org.ua

3. Ікона «Богородиця Нев'янучий цвіт». Кінець XVI ст. м. Долина Івано-Франківської обл.

4. Ікона «Богородиця Нев'янучий цвіт». Кінець XVI ст. с. Ясениця Турківського р-ну Львівської обл.

5. Ікона «Богородиця Нев'янучий цвіт» (фрагмент). Кінець XVI ст. с. Ізки Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

6. Ікона «Богородиця Нев'янучий цвіт» (фрагмент). Кінець XVI ст. м. Долина Івано-Франківської обл.

www.etnolog.org.ua

7. *Марко Шестакович.* Ікона «Богородиця Нев'янучий цвіт».
1730-ті рр. с. Сухий Потік Сколівського р-ну Львівської обл.

www.etnolog.org.ua

8. *Маляр Яцко з Вишні* (?). Ікона «Богородиця Нев'янучий цвіт» (загальний вигляд). 1677 р. (?). с. Шандровець Турківського р-ну Львівської обл.

10. Ікона «Богородиця Нев'янучий цвіт». Початок XVIII ст. с. Жогатин (нині – територія Польщі)

9. *Маляр Яцко з Вишні* (?). Ікона «Богородиця Нев'янучий цвіт» (фрагмент)

www.etnolog.org.ua

Інший приклад демонструє пам'ятка цього самого стилістичного кола, відома як Ліська чудотворна ікона Богородиці кінця XVII ст. Образ Богоматері з Дитям сповнений особливої святковості, що передано в парадності риз персонажів. Христос представлений в образі ієрея: лівою рукою тримає оперту на коліно державу, а правою – білий цвіт. Зображення, де Спас, а не Богородиця, тримає цвіт, є одним з різновидів іконографії «Богородиця Нев'янучий цвіт». Семантика сюжету могла бути пов'язана з тим, що Ісуса певним чином ототожнюють з Нев'янучим цвітом – родженим від Діви Деревом життя.

Варіант, де Христос тримає квітку, демонструє також ікона Марії Повчанської 1675 року, що міститься в соборі Святого Стефана у Відні [14, с. 269]. Попри площинно-декоративний характер зображення, майстер Стефан Пап зі щирою безпосередністю відтворив образ Матері з Дитям, наділивши їх рисами простих людей. У Богородиці на шиї намальовано коралі, а в Спаса – червоний хрестик. Замість згортка чи книги Ісус у лівій руці тримає стилізовану квітку, правою – благословляє.

Ікона Одигітрія «Нев'янучий цвіт» зафіксована також у творчому доробку вишенських майстрів. Таким прикладом, зокрема, є невідома в літературі пам'ятка із церкви Святого Івана Хрестителя с. Шандровець Турківського району Львівської області зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького [15, с. 166] [1] (іл. 8, 9). Як і для більшості ікон досліджуваної тематики, художньо-образне трактування Богоматері з Дитям сповнене фольклорної інтерпретації, що відповідає реаліям тогочасного життя. За своїми стилістичними й типологічними характеристиками ікона наближена до творів вишенського майстра Яцька [1, с. 218].

Ще одним різновидом іконографії, де трапляється тип «Нев'янучий цвіт», є Богородиця Елеуса. В усталеній композиції таких зображень малий Христос тулиться до Богородиці, що водночас характеризує Марію як Страсну. На іконі із с. Жогатин (нині – територія Польщі) початку XVIII ст. зі збірки музею в Сяноку (іл. 10) Ісус обома руками обіймає за шию Богородицю, яка тримає в правій руці білу квітку. На іншій іконі (її місце походження невідоме), що за стилістикою, як і попередня, належить до кола риботицьких майстрів, Богородиця та Христос зображені в коронах [2]. Щоб надати цьому образу ще більшої парадності, майстер відтворив одяг Марії з густо всіяним квітковим орнаментом, що тим самим сповнює образ характерною для того часу бароковістю. Це саме мав на меті автор ікон Богородиці Елеуси з Токаю, що датована 1787 роком [20, s. 242]. У цьому варіанті Христос, прихилившись до Матері, торкається рукою Її обличчя.

Апогей розвитку іконографії «Нев'янучий цвіт» припадає саме на XVII–XVIII ст. Попри популярність цієї іконографії серед майстрів ремісничого рівня, тоді її відтворювали також професійні іконописці, такі як Матей Домарацький [6, с. 14], анонімні майстри з Волині [4, с. 66–67] чи майстер іконостаса 1732 року Свято-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської області [10, с. 411]. У їхній інтерпретації квіти в руках Богородиці трактовані в реалістичній манері й часто мають вигляд білих лілей (символ непорочності) та червоних троянд (символ хресних мук Спаса).

На центральних і східних теренах України з XVIII ст. набула поширення іконографія, де Марія чи Христос тримають у руках розквітлий скіпетр. Такий варіант правдоподібно виник під впливом сусідньої Росії, де він поширився наприкінці XVII – на початку XVIII ст. [13, с. 72]. Варто зазначити, що в багатьох інших країнах-спадкоємницях візантійської традиції зображення Богородиці з квіткою не мало такої популярності й іконографічної різноманітності, як на території України.

У національному церковному малярстві іконографія «Богородиця Нев'янучий цвіт» набула своїх характерних ознак, зокрема, у різноманітті сюжетів та способі трактування персонажів. Припускаємо, що саме майстри кола ікони «Преображення Господнє» з Яблунева наприкінці XVI ст. першими запровадили цю іконографію в місцевій традиції. У подальшому її розви-

www.etnolog.org.ua

вали багато інших іконописців, вносячи свої творчі корективи. Однак пропонована тематика потребує подальших досліджень у питанні зв'язків як з національною, так і зі світовою мистецькою культурою.

Примітки

[1] Пам'ятка була виявлена під час експедиції 1969 року на Турківщину. Цікаво, що В. Свєнціцька, яка опікувалася свого часу цією експедицією, при впровадженні ікони в музейну документацію вписала дату «1677 р.». Однак ця дата не зафіксована безпосередньо на іконі. Нижній край іконного щита з накладною рамою обрізаний. Припускаємо, що дата могла бути зафіксована в нижній частині, або ж була парна ікона з датою.

[2] НМЛ, І-1222, Кв-34546.

Джерела та література

1. *Гелитович М.* Вишенські майстри в історії українського іконопису XVII ст. / Марія Гелитович // Записки наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2011. – Т. CCLXI : Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 209–222.

2. *Гелитович М.* Іконостас останньої третини XVI століття з церкви Собору Пресвятої Богородиці в Либохорі / Марія Гелитович // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2012. – № 9 (14). – С. 34–61.

3. *Думан Т.* Суспільний статус майстрів риботицької школи / Тетяна Думан // Жовква крізь століття. – Львів, 2016. – Вип. 4.

4. *Карпюк Л.* Особливості іконографії та малярська традиція образу «Богородиця Нев'янучий Цвіт» / Людмила Карпюк // Бюлетень 11. Інформаційний випуск. – Львів, 2010. – С. 65–69.

5. *Карпюк Л.* Старозавітна символіка в сюжеті ікони «Богородиці нев'янучий цвіт» / Людмила Карпюк // Історія та сучасність православ'я на Волині. Матеріали І науково-практичної конференції (Луцьк, 13–14 грудня 2010 року). – Луцьк : Твердиня, 2011. – С. 96–102.

6. *Косів Р.* Ікона «Страсті Христові» 1673 р. з Кам'янки-Бузької на Львівщині авторства Матея Домарацького / Роксолана Косів // Пам'ятки України: історія та культура. – Київ, 2013. – № 8. – Серпень. – С. 10–15.

7. *Логвин Г. Н.* По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки / Г. Н. Логвин. – Київ : Мистецтво, 1968. – 464 с. : іл.

8. *Міляєва Л., за участю Гелитович М.* Українська ікона XI–XVII століть / Людмила Міляєва, за участю Марії Гелитович. – Київ, 2007. – 528 с. : іл.

9. Образ Богородиці. Малярство та скульптура з фондів Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького : альбом-каталог / упоряд.: О. Максименко, М. Сойко, В. Александрович. – Львів ; Торонто, 2015. – 139 с. : іл.

10. *Овсійчук В.* Українське малярство X–XVIII століть. Проблема кольору / Володимир Овсійчук. – Львів : Інститут народознавства Національної академії наук України, 1996. – 480 с. : іл.

11. *Осташенко Е. Я.* Икона «Страшный суд» из Успенского собора московского кремля и проблемы стиля последних десятилетий XIV в. / Е. Я. Осташенко // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. – Санкт-Петербург, 1998. – С. 264–266.

12. *Откович В. П.* Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст. / В. П. Откович. – Київ : Наукова думка, 1990. – 96 с. : іл.

13. «Пречистому образу Твоему поклоняемся…». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея : каталог выставки. – Санкт-Петербург, 1995. – 350 с. : ил.

14. *Пушкаш Б.* Марія Повчанська і чудотворні образи карпатського регіону / Бернадет Пушкаш // Західноукраїнське церковне мистецтво. Твори – творці – осередки – техніки. Матеріали міжнародної наукової конференції (10–11 травня 2000 року, м. Ланцут). – Ланцут, 2003. – С. 253–271.

15. *Слободян В.* Церкви Турківського району : ілюстрований каталог / Василь Слободян ; Наукове товариство ім. Т. Шевченка ; Львівська обласна організація Українського товариства охорони пам'яток історії і культури. – Львів, 2003. – 200 с. : іл.

16. Українське народне малярство XIII–XX століть. Світ очима народних митців / автори-упоряд.: В. І. Свєнціцька, В. П. Откович. – Київ : Мистецтво, 1991. – 304 с. : іл.

17. *Федак-Гелитович М.* Ікони майстра «Страшного Суду» 1685 року з Дрогобича / Марта Федак-Гелитович // Апологет. Матеріали IV Міжнародної наукової конференції, м. Львів, 24–25 листопада 2011 р. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. – Львів, 2011. – № 29. – С. 133–139.

18. *Федак М.* Ікона «Страшного Суду» другої половини XVI ст. із церкви Архангела Михаїла у Завадці / Марта Федак // Апологет. Матеріали V Міжнародної наукової конференції, м. Львів, 23–24 листопада 2012 р. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. – Львів, 2012. – С. 99–102.

19. *Janocha M.* Ikony w Polsce. Od sriedniowiecze do wspolczesnosci / Michal Janocha. – Warszawa : Arkady, 2008. – 452 s. : il.

20. *Puskás B.* A görög katolikus egyház művészete a történelmi Magyarországon. Hagyomány és megújulás / Bernadett Puskás. – Budapest, 2008. – 320 l.

21. *Tkáč Š.* Ikony zo 16–19 storočia na sverovýchodnom Slovensku / Štefan Tkáč. – [Bratislava] : Tatran, 1980. – 275 s. : il.

22. Tobą radujesię całe stworzenie. Ikony Bogarodzicy w Prawosławiu. – Warszawa, 2009. – 334 s. : il.

www.etnolog.org.ua

SUMMARY

One of the most interesting and simultaneously the least studied iconographies in the national painting is the icon of *Mother of God the Unfading Blossom*. The origins of this iconography can be traced all the way to Mount Athos. The Ukrainian painting adopted the image of the Theotokos with a flower in her hand in the late 16th century; it was most often combined with the Hodegetria or Eleusa depictions. It can often be found to be part of other compositional arrangements, such as *The Last Judgment*, *The Annunciation* or *The Immaculate Conception*.

The iconography of *Mother of God the Unfading Blossom* was most popular among folk painters. The two oldest preserved icons of this plot are attributed to the representatives of "the circle of the master of icon *Lord's Transfiguration* from Yabluniv." These are the paintings of the late 16th century from the town of Dolyna in Ivano-Frankivsk Region and from the village of Yasenytsia, Turka District in Lviv Region that have already been described in the literature. Another example from that period is the icon from the church in Izky, Mizhhirya District in Transcarpathia.

In the 17th and 18th centuries, the iconographic programme of the paintings was extended. The Unfading Blossom type increasingly presented the Mother of God as the Queen of Heaven and Jesus as a priest. Such compositional arrangement was applied, in particular, by Marko Shestakovych and the anonymous author of *The Last Judgment* icon of 1686 from Drohobych.

The iconography of *Mother of God the Unfading Blossom* was also present in the creative heritage of painters from Rybotychi and Vyshnia. Despite the high popularity of this iconography among folk craftsmen, this plot was also widely employed by professional icon painters, such as Mateya Domaratskyi, a range of anonymous painters from Volyn or an author of the 1732 iconostasis in Velyki Sorochyntsi. The flowers in the Virgin's hands are treated by them in the realistic manner and depicted as white lilies – a symbol of innocence, and red roses – a symbol of the passions of Christ.

This brief overview allowed tracing iconographic and artistic and imagery features of the icons of *Mother of God the Unfading Blossom*. It is quite possible that it was the authors of "the circle of the master of icon *Lord's Transfiguration* from Yabluniv" who introduced this plot to the local icon painting in the late 16th century. Later, it was widely developed by other iconographers by varying its compositional components.

Keywords: icon, iconography, the circle of the master from Yabluniv, stylistic circle, *Mother of God the Unfading Blossom*.

Proof

www.etnolog.org.ua

УДК 726:2-523.4(477.83-22)

ОБРАЗНО-ЗНАЧЕННЄВИЙ ЛАД БАБИНЦЯ СВЯТОЮРІЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ ДРОГОБИЧА

Ростислав Забашта

У статті аналізуються особливості об'ємно-просторової структури бабинця (притвору) церкви Св. Юрія в м. Дрогобичі (Львівська обл.) та композиційно-іконографічний лад його стінописного оздоблення; визначається загальна ідейно-тематична програма розписів і провідний образно-значеннєвий вимір приміщення.

Ключові слова: бабинець, стінопис, церква Св. Юрія, Онуфрій Великий, Марія Єгипетська, Едем, Небесний Єрусалим, Богородиця Мати Милосердя, ідейно-тематична програма, печера.

В статье анализируются особенности объемно-пространственной структуры притвора церкви Св. Юрия г. Дрогобыч (Львовская обл.) и композиционно-иконографический строй его росписей; определяется общая идейно-тематическая программа стенописи и ведущий образно-семантический план помещения.

Ключевые слова: притвор, стенопись, церковь Св. Юрия, Онуфрий Великий, Мария Египетская, Эдем, Небесный Ерусалим, Богородица Всем Скорбящим Радость, идейно-тематическая программа, пещера.

The article analyses the iconographic-composition order of wall painting decorations, as well as features of space planning structure, of the narthex of Drohobych's St. George Church. The author determines a common conception and theme programme of wall paintings and a determinative figurative and semantic dimension of space of this church part.

Keywords: narthex, mural painting, St. George Church, Onuphrius the Great, Mary of Egypt, Eden, Heavenly Jerusalem, Virgin/Mother of Mercy, conception and theme programme, cave.

Внутрішній простір церкви Св. Юрія на Завежному передмісті [1] м. Дрогобича Львівської області «зустрічає» відвідувача присмерком низького, безвіконного, майже замкнутого з трьох боків бабинця [14, ч. 1, с. 54, 55, 80, 81; ч. 2, с. 20, (рис.) 39; 81, с. 102, 105; 82, с. 72; 63, с. 152, 154; ін.] [2]. Це полігональне (шестикутне) приміщення [3], що розкривається лише попереду – через широкий аркоподібний профільований «портал»-пройму до центральної, найосвітленішої, частини (нави) церкви, – мимоволі викликає асоціацію з печерою. Спершу таке враження-сприйняття є цілком чуттєво-інтуїтивним, зумовленим світловим і просторовим контрастом між різними, хоча й суміжними приміщеннями храму, а насамперед обмеженим, напівглухим нутром бабинця та відкритим піднебессям надвір'я. Однак перегодом, коли око звикає до інтер'єрної сутінковості й на стінах починають чіткіше проглядатися величаві образи святих пустельників-печерників із житійними сценами Марії Єгипетської (на південній стіні) та Онуфрія Великого (на північній стіні та почасти на північно-західній грані, біля вхідних дверей), приходить усвідомлення цілеспрямованої зорганізованості ідейно-образного ладу архітектурно-живописного ансамблю означеної частини Святоюріївської церкви. Завдяки узгодженій системі просторових та образотворчих засобів, а також «природному» світлотіньовому ефекту й гранчастому обрису західної стіни, давні майстри досягли своєрідної формально-значеннєвої синтези, унаслідок якої локальний об'єм церковного бабинця здатен викликати у відвідувача (передусім богомільного вірянина) відчуття – бодай миттєве, на підсвідомому рівні – перебування в осідку давніх пустельників, а то й особистої належності до співучасників / безпосередніх свідків духовного подвигу святих анахоретів [4]. Не суперечить такому сприйняттю бабинця, а навпаки – посилює його (хоча й у дещо іншій змістовій площині) розлога, видовжена композиція «Богородиця Мати Милосердя (Mater Misericordiae) / Богородиця Всім Скорботним Радість», що відтворена на верхній площині викружки східної стіни названого приміщення, над самим проходом до нави церкви. Предовгий плащ Марії, який, мов величезний намет, покриває низку клейм зі сценами допомоги божих посланців – ангелів-охоронців – вірянам у різних скрутних ситуаціях їхнього життя [5], виразно посилює враження замкнутості ар-

www.etnolog.org.ua

хітектурного простору бабинця як на питомо формальному рівні, так і смисловому [6]. Лише два образи, що розміщені на двох гранях західної стіни, вносять в ідейно-тематичну програму живописного оздоблення бабинця дещо інший значеннєвий вимір. Праворуч від вхідних дверей в замкненому овалуватому обрамленні мурів виднієть земний Едем з фігурами Адама і Єви посередині (першопредків змальовано на повний зріст уже після гріхопадіння – їхні оголені тіла прикриті на стегнах листяними опасками; крім цього, першолюдина представлена в подобі сивого бороданя; упадає в око й відсутність Древа пізнання добра і зла як традиційного образу-атрибута сюжету «Гріхопадіння»), а за ним – Горній осідок (Небесний Єрусалим), огороджений подібною стіною з доданою лише вхідною критою брамою-вежею, де Христос зустрічає літнього сивобородого священика з дружиною. Ця пара є, імовірно, місцевими донаторами [17, с. 75, 87, (іл.)] [7], завдяки коштам яких у 40–60-х роках XVIII ст. було здійснено живописне оздоблення цього приміщення [8].

З огляду на відому послідовність різних сюжетів райської теми в текстах біблійного канону, в останніх композиціях з достатньою певністю можна добачити змістовий початок і кінець усієї низки зображень аналізованого стінописного циклу. Перед нами – своєрідна А і Ω цілої живописної програми, що розгортається від земного первородного гріха прабатьків, утрати ними земного Едему до набуття доброчесним прихожанином блаженного життя поруч із самим Спасителем (Новим Адамом) у чертогах Небесного Єрусалима, при заступництві й повсякчасній допомозі Божої Матері (Нової Єви) [1, с. 80–81; 1 а, с. 42], ангелів-охоронців та через активну духовно-аскетичну практику й покаяння (взоруючись на двох святих пустельників), через добровільну пожертву (взоруючись на двох донаторів); програми, що недвозначно проектується на цілий життєвий цикл вірянина-християнина. Фактично тут зримо представлено ідею поєднання (а заразом і протиставлення) земного й небесного буття, що є однією із засадничих настанов християнської есхатології [9]. А проте тема духовного подвижництва і стійкості, жертовності і покаяння у формі анахорецтва та аскетизму, тема дотримання високих моральних чеснот як дієвих способів подолання гріховності й зневіри, набуття досвіду життя в Богові, є, безсумнівно, провідною, зважаючи на кількісну і якісну (за рівнем деталізації) перевагу образів конкретних носіїв перелічених духовно-моральних чеснот – Онуфрія Великого та Марії Єгипетської [10], над подобами інших персонажів аналізованого стінописного комплексу. Недарма погляд і красномовний жест піднятої та витягнутої дещо вперед правиці Спасителя (із випростаним указівним пальцем) спрямовані не так на ближню пару донаторів, як на сусідній образ Марії Єгипетської. Урешті, годі не відзначити, що означена тема розписів притвору досить органічно вплітається в ідейно-тематичну програму живописного оздоблення решти приміщень храму, насамперед його центральної частини, де головною є тема каяття та покути перед лицем відкупної смерті Христа (унаочненої сюжетом «Розп'яття» на «дні» маківки головної центральної бані), грядущого апокаліптичного випробування людства (три «картини» якого вкривають – поряд з іншими біблійними сюжетами – східні площини восьмерика тієї самої бані) та неминучого для кожної людини посмертного Божого суду, візію якого змальовано на південній стіні зрубу [37, с. 78, 83–86 та ін.; 38, с. 75–76, 81–82; 55, с. 69]. Змістовий план стінопису нави і Введенської каплиці помітно посилює тему пустинножительного подвигу, самітництва та зречення гріховного буденного життя. У першому випадку це досягається виразним образом Онуфрія Великого серед сонму праведників, які прямують до Царства Небесного, у композиції «Страшний суд», створеній між 1657 і 1678 роками, у другому – образом Іоанна Хрестителя-пустельника в Деісусному ряді капличного іконостаса (1711) [55, (світлина між с. 72 і 73); 61, с. (120), (світлина); 42].

Слушність запропонованого витлумачення ідейно-образного ладу архітектурних і живописних складників інтер'єру нижнього ярусу західної частини дрогобицької Свя-

www.etnolog.org.ua

тоюріївської церкви й визначення його домінуючої теми [11] підтверджується богослужебною функцією приміщення притвору (як місця поховання мертвих, перебування катехуменів і покутників, місця відправлення літій, процесій на вечірні [80, с. 18, 22, 53, ін.; 30, с. 213.]), а ще – чималою кількістю прикладів подібних явищ у релігійному мистецтві Русі-України XVIII ст., як і попереднього та початкового етапу наступного століття.

Так, зближення (на загальному ідейно-формальному рівні) архітектурно-живописного середовища названого церковного приміщення з образом печерного осідку давніх подвижників віри виразно перегукується зі зразками синхронних чи майже синхронних архітектурно-скульптурних утілень мотиву печери / гроту святого пустельника Онуфрія в системі оздоблення інтер'єрів та екстер'єрів цілої низки інших храмів Галичини. З-поміж останніх особливу увагу привертає проповідницька кафедра (амвон) роботи різьбяра Л. Паславського 1777 року зі Святоонуфріївської церкви однойменного львівського монастиря, яка мала вигляд згромаджених одна над одною рукотворних печер (точніше – печери над гротом), виготовлених із дерева, у нижній з яких містилася фігура укляклого в молитві преподобного анахорета з фігурами звірят біля нього [19, с. 90; 8, с. 10; 11, с. 31] [12]. Принагідно вкажемо на пристінний вівтар з чудотворною іконою другої половини XVIII ст. «Причастя св. Онуфрія» із церкви Преображення Господнього в с. Залужжя на Тернопільщині, різьба якого імітує нерівну поверхню природної скельної стіни з нішею посередині [69]. Пошукуваний мотив-образ (з укляклою фігурою преподобного всередині) виразно задекларовано і в екстер'єрі низки храмових і монастирських комплексів Галичини: львівського собору Св. Юра (1770-ті рр.) (на чільному боці стіни між двомаршевими сходами тераси західного фасаду) [12, с. 138], церкви Воздвиження Чесного Хреста (1765–1771) однойменного монастиря на горі Федір у м. Бучачі Тернопільської області (на чільному боці стіни між двомаршевими сходами проходу з вулиці на верхній майданчик перед західним фасадом храму) [40, с. 82–83, 85, (іл.); 87; 7], Онуфріївського монастиря поблизу м. Добромиля Львівської області (на чільному боці стіни між двомаршевими сходами східного фасаду келійного корпусу 1731 р.) [39]. Аналогічним чином мотив печери представлено й у структурі оформлення двомаршевих сходів дзвіниці 1820 року львівського Онуфріївського монастиря [13]. Показово, що такі рукотворні заглиблення відтворювалися не лише із зовнішнього боку. Іноді аналізований мотив подається в оберненій зоровій проекції, ніби з його нутра. Такий – за визначенням М. Соколова – «печерний ракурс» [64, с. 36] (що породжує враження перебування в печері самого глядача) можна бачити, наприклад, у скульптурній композиції «Моління Онуфрія Великого в пустелі» середини XVIII ст., що видніється в ніші на фасаді будинку № 7 на вул. Краківській у Львові [34, с. 125, рис. 127, 128]. Тут за постаттю анахорета підноситься пальма як елемент природного ландшафту Фіваїди, а біля ніг праведника туляться фігури двох левів. Водночас обабіч головного персонажа, біля зовнішніх країв-укосів ніші, виднюються своєрідні «скельні» виступи-полички із черепом (ліворуч) і короною з берлом (праворуч). Завдяки описаному розміщенню атрибутів край ніші реально осмислюється обрисом аркоподібної вхідної пройми з нутра печери [14], у просвіті якої представлено фігуру анахорета на тлі краєвиду єгипетської пустелі. Означений візуальний ракурс частково зреалізовано і в Онуфріївській печері Святоюріївського собору, адже всередині цього рукотворного підземелля, за напівукляклою постаттю відлюдника видніється об'ємне зображення пальми, а під нею – фігури двох левів. До речі, у змістовому плані двох останніх творів (як і решти подібних архітектурно-скульптурних композицій) мотив арки додатково посилює ідею глорифікації головного персонажа [46, с. 20] [15]. Така значеннєва настанова з очевидністю втілена й у графічному образі Іоанна Богослова (в «обрамленні» печери-арки) різця Никодима Зубрицького з «Нов(ого) завѣт(а)…» чернігівського друку 1717 року [45, арк. 166 зв.], і в компо-

www.etnolog.org.ua

зиції «Христос і Іоанн Предтеча в пустелі», що відтворена у верхній частині графічної рамки титульної сторінки книги «Триωдіωн. Си єстъ, тріпѣснєцъ…» львівського друку того-таки року [74, арк. (1)] [16]. Сцену, в якій, крім постатей Спасителя і Хрестителя, фігурують ще два ангели та різні звірі (пара оленів і заєць, леопард і лев), тут представлено в обрамленні високої кам'яної арки пройми нерукотворної печери. Окремо слід наголосити на тому, що рамка авторства Н. Зубрицького є своєрідним апофеозом «печерної теми», адже вона майже повністю укладена із зображень скель і підземель (біля образів Христа і Предтечі, пророків Іллі та Мойсея, прпп. Марії Єгипетської та Іоанна Ліствичника, св. Марії Магдалини, апостола Петра й пророка Даниїла), котрі розташовані переважно одні над одними, утворюючи безперервну ідейно-образну вервицю [17].

Наведені приклади виразно засвідчують поширеність мотиву печери (як сакралізованого місця, а водночас і символу суворої та одухотвореної аскези святих отців-відлюдників, і ширше – печерно-пустельного служіння як такого [18]) в місцевому церковному мистецтві XVIII – початку XIX ст. [19] На тлі цього факту «печерний» вимір ідейно-образного ладу бабинця дрогобицької Святоюріївської церкви не сприймається чимось винятковим, а навпаки – достоту типовим явищем, попри всі очевидні формальні та іконографічні відмінності порівняно з наведеними аналогами. Ця констатація тим вірогідніша, якщо зважити на поширення серед мешканців давнього Дрогобича легенди про існування підземелля-провалля неподалік місця побудови храму [20], а також – на приклади присутності рукотворної / природної схимницької печери, посвяченої св. Онуфрію, поблизу наземних храмів (як-от печера біля основи скельної гори із церквою Різдва Богородиці василіанського монастиря в с. Улашківці на Тернопільщині) чи подібних печер, але вже поблизу самих Святоонуфріївських храмів (як біля однойменної церкви 1642 / 1680 р. в м. Буську на Львівщині) [27, с. (1, 2)]. Годі проминути й той факт, що в об'ємно-просторовій і образній організації фасадів та інтер'єрів споруд, зокрема культових, епохи бароко помітну роль продовжувала відігравати ніша [21]. Означена форма пластичної мови архітектури віддавна (на європейському обширі – щонайменше від пізньої античності) несла, як відомо, певне значеннєве навантаження, символізуючи Святая Святих – місце Богоявлення [6, с. 93, 94, 109; 93, s. 38–70, (il.); 44, с. 281; ін.]. Проте нерідко вона правила за спрощене втілення саме печери («печери світу» [6, с. 94, 109]), особливо коли поєднувалася із зображенням чи то Богородиці з Дитям [93, s. 41–42, 57, 59, (il.) 3, 5; ін.], сцени оплакування мертвого Христа [22], чи котрогось анахорета-пустельника [23].

Зважаючи на іконографічний лад розписів низки вітчизняних храмів окресленого історичного періоду, зокрема їхніх західних приміщень – бабинця (притвору) чи приділу/-ів, ординарним явищем для ранньомодерного часу постає і саме відтворення подоб названих ранньохристиянських пустельників у структурі оздоблення церковних інтер'єрів, попри відсутність строгого канону, цілковиту ніби довільність укладу тематичної схеми розписів церков, насамперед дерев'яних [82, с. 97]. Так, розлогий житійний образ Марії Єгипетської 1672 / 1675 року виконання представлено на західній стіні Іоаннопредтечинської каплиці (на емпорі) сусідньої Воздвиженської церкви м. Дрогобича [35, с. 30–31, (ил.); 17, с. 85, 148–149, (схема)] [24], композиція «Причастя Онуфрія Великого» початку 60-х (?) років XVIII ст. займає всю верхню частину західної стіни бабинця (над вхідними дверима) церкви Св. Миколая із с. Середнє Водяне Рахівського району Закарпатської області [17, с. 85, 87, 108, 153, (схема)] [25]. У цьому переліку слід згадати й образ «Причастя Онуфрія Великого» в системі розпису 1720-х – початку 1730-х років Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври [26] і монументальне відтворення святого серед розписів північного крила церкви Св. Димитрія (?) с. Пійло Івано-Франківської області, виконаних десь між 1778 і 1794 роками, і стінописну подобу Марії Єгипетської в церкві Св. Параскеви с. Олександрівка на Закарпатті [17, с. 111, 117,

www.etnolog.org.ua

(154, 155), (схеми)]. Оригінальність стінопису дрогобицької Святоюріївської церкви полягає, очевидно, в зображенні образів обох анахоретів купно, у своєрідній змістовій сув'язі, та ще й з додатковими житійними сценами, що помітно увиразнює тему пустельного подвигу. Утім, означена «парність» також не є чимось новим в історії християнського мистецтва, зокрема вітчизняного, радше – продовженням, відлунням попередньої, усталеної ще в Середньовіччі ідейно-образної формули [27], як і практика розміщення сюжетів з подобою Марії Єгипетської і / чи Онуфрія Великого в західному просторі храмів, поблизу вхідних дверей [91, p. 151–152; 48, с. 309–314, 317, ил. 1, 4, 5; 71, с. 211–212, 213, сл. 1, 2, 3; 56, с. 87–91; ін.] [28]. Остання реалія віддзеркалює і заразом посилює саме богословський і богослужебний вимір приміщення церковного притвору [30, с. 213; 52, с. 392; 80, с. 18, 22, 53, ін.].

Примітки

[1] Передмістя охоплює територію колишнього села Зваричі.

[2] Трибічну «монолітність» приміщення порушують лише відносно невеликі вхідні двері в південно-західному простінку-грані. У науковій літературі минулого століття простежується певне «хитання» дослідників щодо визначення меж бабинця церкви, адже останнім терміном подекуди означується не лише аналізоване поземне приміщення (властиво притвор), а й уся західна частина церкви включно з другим ярусом – емпорою, на якому /-ій облаштовано «церковцю-капличку» / «малу церкву» / «каплицю» / «приділ на честь "Введення у храм пресвятої Діви Марії"» [14, ч. І, с. 54, 55, 80, 81, 82; 81, с. 104, 107, 108; ін.], а то й саму каплицю / церкву на емпорі [33, с. 194]. Трапляються випадки аналізу західної частини названої церкви й без чіткого розрізнення функціонально-значеннєвих особливостей її ярусів. Так, свого часу І. Свєнціцький, описуючи ідейно-тематичний лад стінописного оздоблення Святоюріївської церкви, визначав цю об'ємно-просторову складову храмової споруди то як одне – зважаючи на загальний контекст оповіді – ціле під назвою «жіноча частина», «жіночник», то окремо розповідав про «жіночу церкву, яка первісно становила окрему замкнену в собі частину горішньої церкви з входом сходами знадвору» [55, с. 69, 73, 74]. Відмінні за ідейно-тематичними й формальними ознаками композиції живописного оздоблення ярусів учений описав також сукупно, без чіткого розподілу між приміщенням «жіночої церкви / каплиці на емпорі» та бабинця. Утім, з п'яти великих композицій стінопису притвору він назвав – з невідомих причин – лише три, та й то недостатньо точно (див.: Там само). Так чинили Г. Логвин та П. Жолтовський, іменуючи західну частину храмової споруди то «бабинцем», то «західним приділом» / «приділом західної частини» / «малим приділом західної частини» й не розрізняючи чітко живописних циклів ярусів [32, с. 158, 168–170; 17, с. 85, 87, 88]. Проте ціла низка фактів: *а*) виразний просторовий поділ західної частини церкви дощатим настилом на два яруси / поверхи (поділ, що вперше з'явився, імовірно, під час перебудови церкви в 1678 році [81, с. 106, 107–108, (іл.)); *б*) існування окремих входів до цих ярусів, зокрема, до емпори – з верхньої зовнішньої галереї (П. Юрченко припускав існування початкового входу – сходинкового – на другий ярус просто з першого, фактично «з бабинця» [81, с. 108]); *в*) різне призначення приміщень ярусів, властиво притвору (бабинця) й приділу [4, с. 26, 116, 117, 138, 144; 51, с. 391; 52, с. 392; 67, с. 38, 39, 154; ін.]; *г*) різний ідейно-тематичний вимір настінного малярства ярусів, а також *д*) відмінний час виконання: 1711 і 1714 роками датується розпис малої церкви / каплиці на верхньому ярусі (відповідно до свідчень двох пам'ятних написів криторів Стефа(на) Кобрина і Константого Д(Л)учака) [55, с. 73; 32, с. 158, 168, 169, 390; 37, с. 73, 74; 63, с. 154, 792], 1740-ми –1760-ми роками датується розпис нижнього ярусу (згідно з останніми історико-мистецтвознавчими спостереженнями Л. Скопа, хоча попередньо він відносив розписи до першої чверті XVIII ст. [61, с. [11]), спонукає визначати названі різнорівневі приміщення західної частини церковної будови як досить замкнуті, відособлені (хоча, звісно, певним чином і пов'язані між собою) архітектурно-функціональні та ідейно-живописні комплекси.

[3] Неординарна конфігурація зумовлена формою апсиди давньої церкви із с. Надієве Івано-Франківської обл., яку було використано дрогобицькими теслями для побудови бабинця Святоюріївської церкви [81, с. 106; 37, с. 73, 74; 63, с. 154].

[4] Пор. спостереження О. Соловки: «[Місце. – *Р. З.*] зображення цих сцен [сцен життя св. Онуфрія. – *Р. З.*] дуже вдале й символічне. Увійшовши в храм, віруючі повинні, як і Онуфрій, на цей час відключитися від усього світського і віддатися молитві до Бога» [65, с. 14].

[5] Клейм вісім, але лише в шести з них зображення виконано повністю. Композиції двох крайніх клейм праворуч лишилися на рівні початкового контурного прорису [60, с. 119, 120–121, 125, зобр. 129, 130]. Теми «клеймових» композицій такі (зліва направо): 1) Настановлення згорьованих (?); 2) Охорона доброчесних молільників; 3) Напування (з глечика) спраглих; 4) Годування (хлібом) голодних; 5) Рятування потопальників; 6) Підтримка хворих; 7) Заступництво від нападу розбійників; 8) Опікування немічними старими / подорожніми (?). (До слова, подібний, але не тотожний набір відповідних сюжетів демонструє аналогічна композиція на двобічній хоругві 1712 року роботи І. Медицького (?) зі Святоюріївської чи Воздвиженської церкви м. Дрогобича (див.: Музей«Дрогобиччина», інв. 4937,

www.etnolog.org.ua

I-110)). В образах ангелів цих сюжетів Я. Гемза добачив образ архангела Михаїла [86, s. 114]. До такого визначення схиляє значеннєвий вимір образу цього архангела як покровителя й ангела-охоронця «народу божого», як одного з патронів християнських душ [3, с. 68]. Проте такій атрибуції суперечить а) характер іконографії діянь архангела, відомої за численними зразками вітчизняного іконопису XVI–XVII ст., а також прикладами книжкової ілюстрації [85, s. 37–38, il. 64; 90, s. 94–105, 172–179, 230–233, 246–247, il. 14–25, 92–99; 76, с. 11, 58, 126, (ил.) 1100]; б) доступні відповідники аналізованому стінописному зображенню, як аналогічна композиція «Богородиця Мати Милосердя» на двобічній хоругві 1712 року з дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста чи Св. Юрія (Музей «Дрогобиччина») та намісної ікони XVIII ст. з Покровської церкви м. Новгорода-Сіверського на Чернігівщині [25, с. 112, 113, (іл.) 3.*12*, 3.*13*; 20, с. 68, (ил.)].

[6] Пор., принагідно, фонетичну й почасти семантичну близькість понять: «скинья / скинія» (*дав.-гр.* σκηνή, *івр.* מִשְׁכָּן) – шатро, намет, переносне святилище, житло [15, с. 605, 606; 79, с. 639] і «яскиня / скиня» (*пол.* jaskinia, *слц.* jeskyňa, *чеш.* jeskyně) – печера, грот. (Про інші значеннєві паралелі, зокрема, зближення «яскиня / скиня» з поняттям «скриня, ящик» – схованка див. [16, с. 555]). У руслі таких перегуків привертають увагу й метафоричні порівняння Діви Марії з давньою скинією, святилищем у «Слові на Успіння Богоматері» Іоанна Дамаскіна [68, с. 261–299]. Крім цього, Діва Марія, за свідченням текстів деяких апокрифів, як-от Протоєвангелія Іакова («Історія Іакова про народження Марії») та Євангелія псевдо-Матфея, а також низка богословських, паломницьких творів і переказів пізньоантичного та середньовічного періодів, породила Бога-Сина у вертепі, а отже, безпосередньо пов'язана як на історичному, так і міфологічному рівні зі світом утаємниченого земного нутра-глибини [72, с. 311]. Останній мотив зазвичай присутній у згадках / описах названого біблійного сюжету церковних і світських письменників ранньомодерного часу, зокрема вітчизняних (пор., напр., поетичні рядки «Пѣсни 5-й. Рожд[еству] Христову…» Г. Сковороди зі збірника «Сад Божественных пѣсней…» (1753):

Тайна странна и преславна!
Се – вертеп вмѣсто небес!
Дѣва херувимов главна,
И престолом вышним днесь...

[58, с. 63; 29, с. 186, 187], а також широко представлений у новочасному (як і середньовічному) образотворчому мистецтві Східної та Західної Церков [23, с. 10–18, рис. 3–5, 7–10; 49, с. 145, 146, 148–150, 152, 154, 157–159, (ил.) 42, 44, 46–48; 83, с. 306, 307, 310, (ил.) 96, 99,104; 85, s. 15, 36, (il.) 40; 54, (табл.) L : ч. 123, CXLIV : ч. 480; 53, с. 21, 22; 77, с. 74–76, 142, 145, (іл.) 27, 28, 72; 66, с. 217, 218, 219, 221, (іл.) 428, 430–433, 438; ін.]. В одному доступному нам випадку печера, як земний відповідник Небесного Єрусалима, представлена в сюжеті «Внебовзяття Богородиці» (див. буквицю «В» восьмого ікоса книги: 2, арк. 135 зв.). Заразом місцезнаходження аналізованої стінописної композиції на межі двох приміщень (бабинця і нави), а також її значеннєвий і знаковий лад, виявляють виразний «порубіжний» і водночас загальніший сенс в ідейно-образній структурі дрогобицького храму.

[7] Тут необхідно зробити деякі додаткові застереження й фактографічні констатації. Так, П. Жолтовський, пишучи про згаданих донаторів, не визначив ідейно-тематичного характеру цілого сюжету, пов'язаного з ними, зокрема, жодним словом не обмовився про семантику архітектурного антуражу композиції [17, с. 75, 87, (іл.)]. Запропонована наразі атрибуція названого стінопису ґрунтується на: а) очевидній подібності її архітектурної складової (замкнутої мурованої стіни) не лише до аналогічного мотиву сусіднього стінописного зображення Едему (подібність за загальною формою, потрактуванням кладки і навіть розміром), а й до «мурованих» огорож небесного осідку, відтвореного в низці вітчизняних книжкових гравюр-ілюстрацій XVII–XVIII ст. (пор., напр., композиції: «Ліствиця св. Іоанна Ліствичника» з «Тріωдіона…» київського видання 1627 і 1640 років; «Притча про мудрих і нерозумних дів» з «Пентікостаріона…» київського видання 1631 року, львівських видань 1667 і 1701 років [75, с. 22, 25, 29, 60, 226, 245, 351, (ил.) 483, 531, 706; 66, с. 47, 68, 69, 70, (іл.) 66, 107, 108]; б) таких прикметних ознаках-деталях Горнього осідку, як мотив вхідних врат, клубчасті хмари, що заповнюють увесь вільний простір обіч Христа і донаторів, недвозначно вказуючи на небесну локацію події, урешті, на «присутності» самого Христа, позаяк іконографія Небесного Єрусалима епохи Середньовіччя і раннього Нового часу демонструє чимало прикладів зображення Спасителя в Небесному граді в ролі Господаря, що зустрічає / благословляє / причащає [31, с. 15, 17–18, 26–29, ін., (ил.) 1–5; 75, с. 22, 25, 29, 60, 226, 245, 351, (ил.) 483, 531, 706; 66, с. 47, 68, 69, 70, (іл.) 66, 107, 108]. До слова, у згаданому «Тріωдіоні…» (Київ, 1627) представлено зображення обох «райських» осідків (земного і небесного), оточених мурованою стіною [75, с. 22, 58–59, 222, 226, (ил.) 466, 483], що дає привід розглядати це видання іконографічним першовзірцем (принаймні одним із них) для автора обох «райських» композицій бабинця дрогобицької церкви. Нарешті слід констатувати факт існування в літературі альтернативного визначення обговорюваного стінописного сюжету. Так, Я. Гемза, а за ним О. Сидор розпізнали в ньому сцену «Pokolenie Judy (?) / Господь благословляє дім Юди» [86, s. 114; 57, с. 476]. Утім, це твердження не підкріплене цими дослідниками жодним аргументом. Наші власні розшуки іконографічного втілення останнього біблійного сюжету в спадку вітчизняного мистецтва Середньовіччя й раннього Нового часу виявилися безрезультатними, принаймні на сьогодні. Водночас симптоматичним є застереження самого Я. Гемзи щодо власного припущення: автор подав його під знаком питання.

[8] Про хронологічну атрибуцію див. прикінцевий текст примітки № 1. Принагідно слід застерегти, що дата – 1714 рік, якою оперували Г. Логвин (поряд з датою – 1711 р.), П. Жолтовський, Я. Гемза, а нещодавно й О. Сидор у випадку розписів бабинця [32, с. 158,

www.etnolog.org.ua

168–169, 390; 17, с. 87; 86, s. 114, 150 (notka № 164); 57, с. 476], міститься в написі, що супроводжує зображення донатора Константого Д(Л)учака з родиною на східній стіні горішньої каплиці (на емпорі) [55, с. 73; 37, с. 74; 63, с. 154, 792] і стосується, з огляду на зміст та локалізацію напису, виїмково оздоблення саме останнього (горішнього) культового приміщення.

[9] Пор., принагідно, протиставлення минулого, земного (матеріального) раю – Едемського саду, у якому перебували Адам і Єва, та раю майбутнього, Небесного (духовного) – нетлінного Єрусалима в середньовічному християнському богослов'ї та образотворчому мистецтві, зокрема в зображеннях Страшного суду [78, с. 106–113 и сл.].

[10] Якісна перевага вияляється в помітно більшому масштабі центральних образів святих пустельників (у середниках) та більшій загальній площі (розлогості) житійних композицій, а також у «розтиражованості» персони святих за рахунок сюжетів у клеймах, що визначає і більшу їхню презентабельність, а отже, і виразність.

[11] Подібне визначення ідейної програми розписів бабинця Святоюріївської церкви навели свого часу Я. Гемза й О. Сидор, однак без уточнення провідної теми [86, s. 114; 57, с. 476–477].

[12] Донедавна, перед останнім капітальним ремонтом-переобладнанням храму, ця кафедра містилася в центральній наві й була доступна для огляду. На сьогодні від цього архітектурно-скульптурної витвору вціліла лише фігура укляклого святого.

[13] Мова про нішу зі скульптурою укляклого пустельника під двомаршевими сходами монастирської дзвіниці, 1820 року побудови [21, с. 24, (іл.); 19, с. 91; 10, с. 22–23, (іл.); 9, с. 60–63, (іл.)]. Слід зазначити, що скульптуру святого з «підсходової печери» в 1827 році перенесли до аналогічної рукотворної печери, складеної з кам'яних брил на території монастиря: угорі, над церквою, під муром [19, с. 91; 11, с. 37]. Зважаючи на акварелі А. Каменоброцького (початок XX ст.), давніше зображення замінили новішим, що різнилося від попереднього композиційним укладом фігури, властиво її поворотом: справа наліво [35, (с. 9, 15), (рис.) XII]. Можливо, замінена скульптура походила ще з давньої (розібраної в 1820 р.) напівкам'яної-напівдерев'яної дзвіниці, будучи тим зображенням святого, що стояло над входом до означеної споруди [11, с. 31].

[14] Наразі зображення печери фактично замінено аркою, точніше – аркоподібним обрамленням. Таку іконографічну «формулу» М. Соколов іменує «перспективно-прозорою печерою» чи «печерою-аркою», відзначаючи заразом найбільшу поширеність цього «біоморфу» (як і самого принципу споглядання й пізнання світу зсередини скельного підземелля) в змістовій та формотворчій архітектоніці творів мистецтва XVI–XVII ст. [64, с. 36].

[15] В аналізованому печерному приміщенні собору Св. Юра мотив «арки» виразно задекларований багатопрофільним обрамленням його зовнішніх країв із рельєфним «замковим каменем» вгорі і «плінтом» (з додатковими – оберненою і прямою – викружками) біля вершин бокових стовпів-опор.

[16] Рамку підписано й датовано: Никодим рок 1702 [74, арк. (1)]). Повторно її було використано для львівського видання «Триωдіωн(а)...» 1753 року [73, арк. (1)].

[17] Зважаючи на хронологічний пріоритет, композиція Н. Зубрицького могла стати взірцем для згаданої роботи різьбяра Л. Паславського.

[18] Пор. принагідно слова св. Ієроніма у викладі Г. Сковороди: «…О вертепе! Сладкое жилище мира и спокойствія, вмѣстилище цѣломудрія и страха божія!...» [59, с. 176].

[19] Показово, що з двох стінописних зображень Іоанна Хрестителя: у Воздвиженській (на хорах) та Святоюріївській (на емпорі в деісусному чині стінописної частини іконостаса Введенської каплиці) церквах Дрогобича – мотив печери представлений саме в другому, виконаному на початку XVIII ст. Тут підземелля є виразною складовою пустельного ландшафту іконописної композиції [61, с. (12), (іл.)].

[20] Згідно з народним переданням, у підземеллі-проваллі, у яке ненароком утрапив місцевий плугатар під час оранки, мешкав змій, якого міг здолати лише св. Юрій. Аби це сталося, мешканці Завежного передмістя (за порадою пустельника) побудували на найближчому підвищенні храм на честь святого воїна [37, с. 75]. Упадає в око подібність дрогобицької легенди до львівської (у двох варіантах) про заснування місцевої церкви Св. Юрія князем Левом. Так, у варіанті, записаному М. Ґруневеґом у 80–х роках XVI ст. чи на початку XVII ст., згадується дракон і його печера («Змієва яма») в скелі гори, на якій було зведено храм, а у варіанті, занотованому Б. Зиморовичем у 30-х роках XVII ст., мовиться про старого ченця-пустельника (колишнього князя «жорстокого духу» на ім'я Василиск / Bazyliszek, стрия князя Лева Даниловича), який мешкав у печері під горою, на якій і було зведено храм [13, с. 110, 111; 92, s. 90; 28, с. 80; 36, с. 32–33; 5, с. 119–120, 121]. Ідейно-тематичний перегук обох наративних джерел викликає здогад про генетичний зв'язок між ними.

[21] Як свідчить фактографія, практика активного використання ніші в архітектурі модерного часу простежується з епохи Відродження.

[22] Виразним прикладом слугує остання, незавершена робота Тіціана «Пієта» (1576) зі збірки GA [70, с. 35, 153, 166, (ил.) 107].

[23] Пор., наприклад, згадані випадки з представленням статуарних образів Онуфрія Великого біля храмів у Бучачі, Добромилі, Львові.

[24] Означена житійна композиція засвідчує місцеву традицію пошанування святої щонайменше з останньої чверті XVII ст.

[25] До слова, у системі розпису притвору церкви в с. Середнє Водяне є зображення й місцевого ктитора – священика Никоря [62, с. 172, 173–174]. Проте, з огляду на місце його розташування поміж фігур святих нижнього ряду, стосунок до образу Онуфрія він заледве чи мав.

[26] Композиція міститься на одному з укосів центрального вівтаря церкви [41, с. 191, (іл.), кат. № 169].

[27] Пор., наприклад, подібну змістову сукупність у комплексі розписів початку XIII ст. храму Богоматері

www.etnolog.org.ua

в Бетанії (Грузія), де праворуч від композиції «Причастя Марії Єгипетської» відтворено постать аскета-пустельника (Онуфрія Великого?) в позі оранта з листяною опаскою на стегнах [47, с. 40, 41, 508, ил. 56], а також в системі оздоблення ковчега-мощовика початку XVI ст. з Успенського собору Козьминого монастиря на Суздальщині (РФ), де на лівому торці святі вигравірувані один над одним [43, с. 328, 329, 332–333, (ил.)]. Часто названі преподобні фігурують в одному комплексі, хоча й не лише поряд, що демонструє, зокрема, стінопис 1368/1369 року притвору церкви Преображення монастиря Зрза поблизу Прилепа в Сербії [71, с. 211–212, 213, сл. 1, 2].

У церковному мистецтві ранньомодерної Русі-України пошукувана ідейно-образна «парність» виразно задекларована на іконі кінця 80–90-х років XVII ст. «Борогодиця Оранта з вибраними святими» із церкви Преображення Господнього с. Вороблячин на Яворівщині [24, с. 1282, 1284–1285, (іл.)], в оформленні укосів рами-обрамлення намісного образу «Антоній та Теодосій Печерські» (після 1703, але до 1705 р. включно) іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста в Скиті Манявському [18, с. 10, 250, 260–267, 444–446, (іл.)], книжковою ілюстрацією 20-х років XVIII ст. «Христос точить з ребра кров у чашу» роботи київського гравера Георгія [50, с. 27, мал. 6] та іншими зразками. Становлення цієї змістової паралелі в системі одного мистецького твору чи комплексу в культурі Русі-Україні простежується з кінця XIV ст. [22, л. 130, 175 об., (ил.)]. Як приклад цього процесу, можна назвати також відповідні фрески 1418 року Троїцької каплиці Люблінського замку [88, s. 106–107, 167, (il.) 128, 133; 89, s. 32–33, 128, 129, (il.) 110]. З-поміж ранньомодерних зображень вкажемо на парну рельєфну композицію першої чверті XVIII ст. з фігур Онуфрія Великого й Марії Єгипетської в надлуччі однієї з північних арок центрального нефа костелу Св. Андрія бернардинівського монастиря у Львові [84, s. 38–39, il. 92, 94].

[28] Водночас відлунням означеної практики сприймаються й досить пізні приклади розміщення образів Онуфрія Великого саме в приміщенні бабинця низки містечкових і сільських храмів Середньої Наддністрянщини (напр., церкви Успіння в м. Чернівцях та Покровської церкви в с. Іванівка на Вінниччині) [26, арк. 6 зв, 19].

Джерела та література

1. *Аверенцев С.* Поэтика ранневизантийской литературы / С. Аверенцев. – Москва : Coda, 1997. – 344 с.

1а. Адам // Мифы народов мира. – Москва, 1991. – Т. 1. – С. 39–43.

2. …Акафїсты : канѡны, и прѡчая душєполєзная молєнїя. – [Кїєв] : Во с(вя)той Кїєвопєчєрской Лаврѣ, 1731. – [2], 339 арк. : іл.

3. Архангелы // *Аверинцев С.* Собрание сочинений. София-Логос. Словарь / Сергей Аверенцев. – Киев, 2006. – С. 68.

4. Архитектурно-реставрационные термины : методическое пособие / под. общей ред. д-ра арх., проф. И. А. Игнаткина. – Киев : УСХА, 1990. – 152 с.

5. *Бокало І., Диба Ю.* Печера Василиска на Святоюрському пагорбі у Львові / Ігор Бокало, Юрій Диба // Записки НТШ. – Львів, 2008. – Т. 255 : Праці Комісії архітектури та містобудування. – С. 119–127.

6. *Буркхардт Т.* Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / Титус Буркхардт ; пер. с англ. – Москва : Алетейа, 1999. – 216 с. : ил.

7. Бучацький монастир [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/Бучацький монастир.

8. *Вуйцик В. С.* Державний історико-архітектурний заповідник у Львові / В. С. Вуйцик. – Львів : Каменяр, 1991. – 175, [1] с. : іл.

9. *Вуйцик В. С.* Дзвіниця церкви святого Онуфрія Василіянського монастиря у Львові // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». – 2004. – № 14. – С. 60–63.

10. *Вуйцик В.* Нове про дзвіницю Святоонуфріївської церкви василіянського монастиря у Львові / Володимир Вуйцик // Галицька брама. – 1999. – № 1–2 (49–50). – С. 22–23.

11. *Вуйцик В.* Святоонуфріївський монастир у Львові / Володимир Вуйцик // Монастир Святого Онуфрія у Львові. Сьомі наукові драганівські читання. – Львів, 2007. – С. 21–39.

12. *Гембарович М. Т.* Скульптура та різьблення / М. Т. Гембарович // ІУМ : у 6 т. – Київ, 1968. – Т. 3 : Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття. – С.126–151.

13. *Груневег М.* Опис Львова / Мартин Груневег // Жовтень. – 1980. – № 10. – С. 109–114.

14. *Драґан М.* Українські деревляні церкви. Генеза і розвій форм : у 2 ч. / д-р Михайло Драґан. – Львів : [НМЛ], 1937. – Ч. 1 : Текст. – XVI, 160, XII с.; Ч. 2 : Ілюстрації. – [4], 136, 2 табл.

15. *Дьяченко Г.* Полный церковно-славянский словарь (со внесенем в него важнейших древнерусских слов и выражений)… Пособие… / Григорий Дьяченко. – Москва : Тип-я Вильде, 1900. – 1120 с.

16. Етимологічний словник української мови : у 7 т. / редкол.: О. С. Мельничук (голов. ред.) [та ін.]. – Київ : Наукова думка, 2012. – Т. 6 : У–Я. – 568 с.

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

18. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський : альбом-каталог / авт. проекту : Мирослав Откович, Володимир Турецький, Степан Кубів. – Львів : [б. в.], 2005. – 512 с. : іл.

19. *Карпович В.* Старий Львів. Церкви. II. На території княжого города // Стара Україна. – 1925. – [Чис.] V. – С. 88–92.

20. Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX вековой ее истории. – [Киев : Фото-литотипография «С. В. Кульженко», 1911]. – (8), 207, (1), (106) с. : ил., карта.

21. Каталог гравюр XVII–XX ст. з фондів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР. (Архітектура Львова) / упоряд. С. П. Костюк; відп. ред.

www.etnolog.org.ua

Я. П. Запаско. – Київ : Наукова думка, 1989. – 48, (80) с. : іл.

22. Киевская Псалтырь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде [ОЛДП F6]. – Москва : Искусство, 1978. – (2) с., (1), 229, (1) л. : ил.

23. *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения / Н. П. Кондаков. – Санкт-Петербург : Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1910. – 216, V, (3) с. : рис.

24. *Косів Р*. Ікони на полотні кінця 1680–1690-х рр. з церкви Преображення Господнього с. Вороблячин на Яворівщині / Роксолана Косів // Народознавчі зошити. – 2014. – № 6 (120). – С. 1281–1289.

25. *Косів Р. Р.* Українські хоругви / Роксолана Косів. – Київ : Оранта, 2009. – 372 с. : іл.

26. *Коцюбинська Н*. Щоденник командіровки з 25 / V – 4 / VII 1924 року. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 43–8, спр. 319, 20 арк.

27. *Крип'якевич І.* Печери в Галичині // Туристика і краєзнавство. – Львів, 1925. – Чис. 2. – С. [1, 2].

28. *Крип'якевич І.* Середньовічні монастирі в Галичині. (Спроба каталогу) / д-р Іван Крип'якевич // Записки ЧСВВ. – Жовква, 1927. – Рік III : 1926. – Т. II. – С. 70–104.

29. *Криса Б*. Пересотворення світу. Українська поезія XVII–XVIII століть / Богдана Криса. – Львів : Монастир монахів Студійського Уставу, видавничий відділ «Свічадо», 1997. – 216 с.

30. *Кунцлер М*. Літургія Церкви / М. Кунцлер ; пер. з нім. монахині Софії. – Львів : Монастир монахів Студійського Уставу, видавничий відділ «Свічадо», 2001. – 624 с.

31. *Лидов А. М*. Образ Небесного Ерусалима в восточносхристианской иконографии / А. М. Лидов // Иерусалим в русской культуре. – Москва, 1994. – С. 15–33.

32. *Логвин Г. Н*. Настінні розписи в дерев'яних церквах / Г. Н. Логвин // ІУМ: в 6 т. – Київ, 1968. – Т. 3 : Мистецтво другої половини XVII – XVIII століття. – С. 154–175.

33. *Логвин Г. Н.*, *Миляева Л. С*. Искусство Украины / Г. Н. Логвин, Л. С. Миляева // Искусство народов СССР : в 12 т. – Москва, 1976. – Т. 4 : Искусство конца XVII–XVIII веков. – С. 159–224.

34. *Мельник Б. В*. Вулицями старого Львова / Б. В. Мельник. – Львів : Світ, 2004. – 272 с. : іл.

35. *Миляева Л*. Росписи церкви Воздвижения / Л. Миляева // Творчество. – Москва, 1980. – № 7 (283). – С. 28–31.

36. *Мицько І.* До проблеми становлення популярних християнських культів в Україні / Ігор Мицько // Mediaevalia Ucrainica: Ментальність та історія ідей. – Київ, 1998. – Т. 5. – С. 26–43.

37. *Міляєва Л.* Розписи восьмерика і бані нави церкви Святого Георгія (Юрія) в Дрогобичі / Лада Міляєва // Студії мистецтвознавчі. – 2010. – Чис. 4 (32). – С. 72–101.

38. *Міляєва Л. С*. Ідея покути в стінописі дерев'яних церков XVII – початку XVIII ст. / Л. С. Міляєва // Духовний світ бароко. – Київ, 1997. – С. 75–83.

39. Монастир Св. Онуфрія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://invtur.com.ua/tour/dostoprimechatelnosti/1003405-Monastyr-Sv-Onufriya.

40. Монастир отців василіан // *Станкевич М*. Бучач та околиці. Маленькі образки / Михайло Станкевич. – Львів, 2010. – С. 82–89.

41. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Каталог / авт.-упоряд. А. Кондратюк. – Київ : КВІЦ, 2005. – 252 с. : іл.

42. Музей Дрогобиччина. Panorama 360º [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://dr-museum.com/interactive/2.

43. *Николаева Т. В*. Икона-мощевик Успенского собора Козьмина монастыря на реке Яхрени / Т. В. Николаева // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979. – Ленинград, 1980. – С. 326–336.

44. Ниша // *Власов В*. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства / Виктор Власов. – Санкт-Петербург, 2007. – Т. VI : Н–О. – С. 281.

45. Новый Завѣтъ. Сї єстъ Єv[анге]лїє или Бл(а)говѣствованїє Г(оспо)да Б(о)га и Сп(а)са нашєгѡ Їи(су)са Хр(ис)та… – [Чєрнѣгов] : в Тvпографїи С(вя)то Тр(оє)цкой Илѣ (н). Чєрнѣ (г). [обитєлї], 1717. – 548 арк. : іл.

46. О роли иконографических и композиционных формул // *Данилова И*. От Средних веков к Возрождению. (Сложение художественной системы картины кватроченто) / И. Данилова. – Москва, 1975. – С. 9–21.

47. *Овчинников А. Н*. Символика христианского искусства. [Сб. статей] / А. Н. Овчинников. – Москва : Родник, 1999. – 520 с. : ил.

48. *Пивоварова Н. В*. Монастрыские сюжеты в храмовой декорации Византии и Древней Руси XII–XIV веков: источники формирования и идейный смисл / Н. В. Пивоварова // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. – Москва, 2005. – С. 309–318.

49. *Покровский Н. В*. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских / Н. В. Покровский. – Москва : Прогресс-Традиция, 2001. – 564 с. : ил.

50. *Попов П.* Матеріали до словника українських граверів / Павло Попов. – Київ : [Український науковий інститут книгознавства], 1926. – 142 с. : іл.

51. Придел // ХЭС. – Москва, 1995. – Т. 2 : Л–С. – С. 391.

52. Притвор // ХЭС. – Москва, 1995. – Т. 2 : Л–С. – С. 392.

53. *Свєнціцька В. І*. Українське станкове малярство XIV–XVI ст. і традиції візантійського мистецтва / В. І. Свєнціцька // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період. – Київ, 1983. – С. 14–22, [іл.-вклейки].

54. *Свєнціцкий І.* Початки книгопечатання на землях України в пам'ять 350-ліття першої друкованої книжки на Україні у Львові 1573-4 р. із 560 зразками друку і прикрас давньої книги України / замислом, трудом і заходами Іларіона Свєнціцкого; накладом Наукової фундації Галицького Митрополита Андрея Шептицького ЧСВВ. «Національний Музей» у Льво-

www.etnolog.org.ua

ві. – [Жовква] : в печатні монастиря чину св. Василія Вел. у Жовкві, 1924. – XXII, [2], 82, [157] с. : іл.

55. *Свєнціцкий І.* Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі / Іларіон Свєнціцкий // Літопис Бойківщини. – Самбір, 1938. – Рік VIII. – Ч. 10. – С. 67–74, [6].

56. *Семенова Е. С.* Монастырская тема в росписях северной галереи церкви Богородицы Левишки в Призрене / Е. С. Семенова // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – Москва, 2014. – Вып. 3 (15). – С. 87–91.

57. *Сидор О.* Монументальний живопис / Олег Сидор // ІУМ : у 5 т. – Київ, 2011. – Т. 3 : Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. – С. 433–504.

58. *Сковорода Г.* Повне зібрання творів : в 2 т. / ред. колегія: чл.-кор. АН УРСР В. І. Шинкарук [та ін.]. – Київ : Наукова думка, 1973. – Т. 1. – 531, (1) с. : іл.

59. *Сковорода Г.* Повне зібрання творів : в 2 т. / ред. колегія: чл.-кор. АН УРСР В. І. Шинкарук [та ін.]. – Київ : Наукова думка, 1973. – Т. 2. – 574, [4] с. : іл.

60. *Скоп Л.* Українське церковне малярство в Галичині: техніка та технологія XV–XVIII століть / Лев Скоп. – Дрогобич : Коло, 2013. – 191, (1) с. : іл.

61. *Скоп Л.* Церква Святого Юра XV–XVII ст. Дрогобич / Лев Скоп. – [Дрогобич : Коло, 2012]. – 16 с. : іл.

62. *Слипченко Н. И.* Росписи закарпатских деревянных храмов XVII–XVIII вв. и их реставрация / Н. И. Слипченко // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. – Москва, 1983. – Вып. 8 (38). – С. 171–184.

63. *Слободян В.* Церкви України. Перемиська єпархія / Василь Слободян. – Львів : [б. в.], 1998. – 864 с. : іл.

64. *Соколов М. Н.* Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства / М. Н. Соколов. – Москва : Прогресс-Традиция, [2002]. – 320, (64) с. : ил.

65. *Соловка О.* Святий Онуфрій в галицькому і волинському іконописі / О. Соловка // Волинська ікона. Питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали. ІІ Міжнародна конференція: м. Луцьк, 29 листопада – 1 грудня 1995 р. – [Луцьк], 1995. – С. 14–15.

66. *Стасенко В.* Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу / Володимир Стасенко. – Київ : видавничий центр «Друк», 2003. – 336 с. : іл.

67. *Тарас Я.* Українська сакральна дерев'яна архітектура : ілюстрований словник-довідник / Ярослава Тарас. – Львів : ІН НАН України, 2006. – 584 с. : іл.

68. Творения преподобного Иоанна Дамаскина / пер., предисл. и коммент. свящ. М. Козлова, Д. Е. Афиногенова. – Москва : Мартис, 1997. – Т. 3 : Христологические и полемические трактаты. Слова на богородичные праздники. – 349, [2] с. : портр.

69. Тернопільська область, Збаразький район, с. Залужжя. Спасо-Преображенська церква. 1600 рік [Електронний ресурс]. – Режим доступу :https://parafia.org.ua/UCA/church/spaso-preobrazhenska-tserkva-5/.

70. Тициан : альбом / авт.-сост. И. А. Смирнова. – Москва : Изобразительное искусство, 1987. – 168 с. : ил.

71. *Тодић Б.* Сликарство припрате Зрза и богослужење Страсне седмице / Бранислав Тодић // Зограф. – Београд, 2011. – 35. – С. 211–222.

72. *Топоров В. Н.* Пещера // Мифы народов мира. Энциклопедия. – Москва, 1992. – Т. 2 : К–Я. – С. 311–312.

73. Триωдіωн. Во славу с(вя)тыя єдиносущныя и нєраздѣлимая Тр(ои)цы… Тріωдь Постная. … – Въ Львовѣ : Типомъ Братства…, 1753. – [4], 412, [10] арк.

74. Триωдіωн. Си єстъ, тріпѣснєцъ с(вя)той вєликой чєтыридєсятниці ωт Єллинскагω изслѣдованъ… – Въ Львовѣ : Типомъ Братства…, 1717. – 2, [4], 436 арк.

75. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР… / сост.: А. А. Гусева, Т. Н. Каменева, И. М. Полонская. – [Москва : Государственная библиотека СССР…, 1976]. – Вып. I : 1574 – I половина XVII в. – 478 с. : ил.

76. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог зданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР… / сост.: А. А. Гусева, Т. Н. Каменева, И. М. Полонская. – [Москва : Государственная библиотека СССР…, 1981]. – Вып. II. – Т. 1 : Киевские издания 2-й половины XVII в. – 322 с. : ил.

77. Українське народне малярство XIII–XX століть. Світ очима народних митців : альбом / авт.-упоряд. В. І. Свєнцицька, В. П. Откович. – Київ : Мистецтво, 1991. – 304 с. : іл.

78. *Успенский Б. А.* Древнерусское богословие: проблема чувственного и духовного опыта (представление о рае в середине XIV в.) / Б. А. Успенский // Русистика. Славика. Индоевропеистика. – Москва, 1996. – С. 105–151.

79. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского язика : в 4 т. / Макс Фасмер. – Москва : Прогресс, 1987. – Т. III (Муза–Сят). – 831, (1) с.

80. *Феодосій* (*Софонович*), *ієромонах*. Виклад о Церкві святій / ієромонах Феодосій (Софонович) ; упоряд. о. Ю. Мицик. – Київ : видавничий дім «КМ Академія», 2002. – 112 с.

81. *Юрченко П. Г.* Видатна пам'ятна народного мистецтва / П. Г. Юрченко // Українське мистецтвознавство. – Київ, 1969. – Вип. 3. – С. 99–108.

82. *Юрченко П. Г.* Дерев'яна архітектура України / П. Г. Юрченко. – Київ : Будівельник, 1970. – 191, (1) с. : іл.

83. *Этингоф О. Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII векав / О. Е. Этингоф. – Москва : Прогресс-Традиция, 2000. – 312 с. : ил.

84. *Betlej A.* Kościół p. w. św. Andrzeja i klasztor oo. Bernardynów / Andrzej Betlej // Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. – Kraków, 2012. – Cz. I : Kościoły i klasztory rzymokatolickie dawnego województwa Ruskiego.– T. 20 : Kościoły i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego (2). – S. 13–70.

www.etnolog.org.ua

85. *Biskupski R.* Ikony w zbiorach polskich / Romuald Biskupski. – Warszawa : Wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1991. – 46, [152] s. : il.

86. *Giemza J.* Malowiedła ścienne jako element wystroju drewianych cerkwi w XVII wieku / *Jaroslaw Giemza* // Sztuka cerkiewna w diecezji Przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku. – Łańcut, 1999. – S. 89–150.

87. File: Monastery church. Buchach [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monastery church._Buchach.jpg.

88. *Różycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku Lubelskiego / Anna Różycka-Bryzek. – Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1983. – 176, VIII, 80 s. : il.

89. *Różycka-Bryzek A.* Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy zamku lubelskiego / Anna Różycka-Bryzek. – Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Currii-Skłodowskiej, 2000. – 168 s. : il.

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

91. *Tomeković S.* Les saints ermites et moines dans la peiture murale byzantine / Svetlana Tomeković. – [Paris] : Publications de la Sorbonne, 2011. – 431 p. : il.

92. *Zimorowicz B.* Historya miasta Lwowa, królestw Galicyi i Lodomeryi stolicy; z opisaniem dokładnem okolic i potróynego oblężenia. Przez Bartolomieja Zimorowicza konsula niegdyś tegoż miasta od najdawniejszych czasów aż do roku 1672, po łacinie napisana i bez wszelkiego użytku prze 162 lat rękopismie zakątnym ukryta... – Lwów : Wyciśnięto krotłami Józefa Schnaydera, 1835. – XIV, 508 s. : il.

93. *Zwierchowski R.* O motywie niszy. Przyczynek do morfologii architektury renesansu włoskiego / Roman Zwierchowski // Studia nad sztuką renesansu i baroku. – Lublin, 1989. – S. 37–70.

SUMMARY

The narthex of St. Georges Church in Drohobych (Lvivshchyna) is a low-based, windowless, almost three-side closed, polygonal room, which opens only at the front (through a wide arciform portal) to the central, most illuminated part of the church (a nave). Such space planning features caused by a spatial and light contrast between adjacent apartments of the church unintentionally give rise to associations with a cave. To the latter conducive is also the iconographic-composition order of wall painting decorations (1740s–1760s) of the room under study, to begin with hagiographic images of early Christian cave-dwelling anchorites – Saints Onuphrius the Great and Mary of Egypt, as well as an ample image *Mater Misericordiae* reproduced straight over the passage to the church's nave. The presence in the frame of mural paintings (at piers-sides of the western wall) of two running one after the other Eden-themed topics (from right to left): *Adam and Eve in Eden* and *Christ welcomes spouses of donators in the Heavenly Jerusalem*, allows determining a common programme of the figurative ensemble as a well-arranged and concerted set of certain religious and moral instructions. The narrative develops from the theme of the earthly old Adam of ancestors up to the obtaining of blissful life next to the very Redeemer (the New Adam) in chambers of the Heavenly Jerusalem, with the intercession and constant succour of the Mother of God (the New Eve) and guardian angels, as well as by way of active spiritual ascetic practice and penitence of holy anchorites and via voluntary oblation of earthly blessings by virtuous believers. The rightness of the offered interpretation of conception-image order of the architectural and figurative component of Drohobych St. George Church narthex interior is confirmed by the liturgical function of the part of church building (namely, as a burial-place of the dead, as well as staying of catechumenates and penitents, and as a place of holding earnest entreaties, vespers processions, etc.). It is also corroborated by a good few of examples of analogous and parallel phenomena in the demesne of the XVIIIth-century Rus-Ukrainian religious art, as well as the preceding (XVIIth) and the initial stage of the following (XIXth) centuries.

Keywords: narthex, mural painting, St. George Church, Onuphrius the Great, Mary of Egypt, Eden, Heavenly Jerusalem, Virgin/Mother of Mercy, conception and theme programme, cave.

UNDER

www.etnolog.org.ua

УДК 75.056:7.071.1

ОФОРТИ СЕРГІЯ ЯКУТОВИЧА ДО РОМАНУ ФЕДОРА ДОСТОЄВСЬКОГО «ЗНЕВАЖЕНІ І СКРИВДЖЕНІ»

Оксана Ламонова

У статті проаналізовано ілюстрації Сергія Якутовича до роману Ф. Достоєвського «Зневажені і скривджені», що зберігаються у фондах Національного художнього музею України.
Ключові слова: С. Якутович, Ф. Достоєвський, українська графіка 1980-х років, книжкова графіка, ілюстрація, офорт.

В статье проанализированы иллюстрации Сергея Якутовича к роману Ф. Достоевского «Униженные и оскорбленные», которые хранятся в фондах Национального художественного музея Украины.
Ключевые слова: С. Якутович, Ф. Достоевский, украинская графика 1980–х годов, книжная графика, иллюстрация, офорт.

The article analyses the illustrations of Serhiy Yakutovych (1952–2017) for the novel of Fiodor Dostoyevskii *The Humiliated and Insulted* preserved at the funds of the National Art Museum of Ukraine.
Keywords: Serhiy Yakutovych, Fiodor Dostoyevskii, 1980s Ukrainian graphic arts, book illustration, illustration, etching.

Свій творчий шлях Сергій Якутович (1952–2017) починав з книжкової графіки. Безсумнівну роль зіграв у цьому певний «династійний» фактор: батько художника, Георгій Якутович, – один з найвідоміших українських книжкових графіків другої половини XX ст. При цьому, ілюстративні цикли С. Якутовича – не лише емоційно насичені, асоціативні й метафоричні. Усім їм також притаманні вистраждання й пропущення крізь себе.

У 1985 році художник створює офорти до роману Ф. Достоєвського «Зневажені і скривджені». Власне, як книжкові ілюстрації їх ніколи не видавали, тому вони залишалися маловідомими широкому колу глядачів, хоча цілком заслуговували на уважне вивчення й детальний аналіз. У фондах Національного художнього музею України зберігається вісім офортів до «Зневажених і скривджених»: «Ф. М. – вечір», «Ф. М. – ніч», «Сміт і Азорка», «Іхменєви», «У Бубнової», «Самотність», «Вознесенський проспект» та «Плач!..».

Офорти С. Якутовича до роману Ф. Достоєвського вражають, перш за все, своєю суб'єктивністю [1]. Власне, відбір сюжетів виявляється досить своєрідним і специфічним. Результатом його стали не просто «ілюстрації» чи навіть «серія станкових аркушів за мотивами літературного твору», а досить самодостатня графічна сюїта, виразність якої зростає саме від її незавершеності, обірваності, якщо можна так виразитися – «відкритості» в усіх напрямах, «усім вітрам».

Несподіваним стає вже зображення автора роману. Адже тих образів – два: «Ф. М. – вечір» і «Ф. М. – ніч». Таким чином, передбачається не просто традиційний «портрет» на початку книги (якщо це не був своєрідний «портрет-диптих»), а дещо інше – наприклад, завершення й початок усієї серії. Навряд чи «Ф. М.» мав відкривати кожну з чотирьох частин роману, хоча, за бажанням, можна припустити й такий варіант (імовірно, з «Ранком» та «Днем»; хоча які там, у «Зневажених і скривджених», «ранки»?). Суто композиційно обидва «Ф. М.» (особливо «Вечір») нагадують про класичний дереворит Володимира Фаворського (1929), але свідомо, якщо не полемічно, позбавлені його монументальності та, якщо можна так висловитися, внутрішньої цілісності (адже, на думку радянського графіка, «цілісність – поняття моральне»). Але Ф. Достоєвський з офортів С. Якутовича – інший.

«Вечір» зображує «Ф. М.» гранично втомленим, майже зламаним. Вертикаль

www.etnolog.org.ua

його постаті зберігається, як здається, лише тому, що спирається всією вагою на ажурне бильце стільця – опертя досить ненадійне. Виразний погляд спрямований, як-то кажуть, углиб себе. Кімната навколо «Ф. М.» виглядає моторошно тісною, але водночас має кілька виходів у незрозумілі анфілади – справжній «лабіринт свідомості» або навіть «підсвідомості». Незважаючи на світло великої лампи під абажуром, цей простір сповнений тіней, з яких визирають страшні черепоподібні обличчя – можливо, спогади про каторгу, можливо – власні фантазії, яких важкохворий герой не може позбутися. І це, нагадаємо, лише «Вечір». Що ж буде далі – вночі, коли згасне лампа і самотність «Ф. М.» стане абсолютною?..

Але «Ніч» демонструє зовсім інший настрій. Тепер «Ф. М.» упевнено тримається та рішуче рухається, його погляд спрямований «поверх перешкод», у нескінченність і одночасно – до якоїсь конкретної, добре йому зрозумілої мети. Простір навколо «розплутався», окресливши свої межі та розміри. Марення не зникли, але сховалися по кутах – їх вдалося якщо не перемогти, то тимчасово підкорити, «заклясти». Лампа – безвладний символ затишку – замінена на ділову свічку. Перепочити, звичайно, не вдасться. Однак якщо вечірні спогади-примари були приводом для важких спогадів і роздумів, то безсонна «Ніч» стане часом роботи. Утомлена, хвора, самотня людина майже на очах перетворюється на геніального митця, «володаря майбутнього» [15, с. 769]. До речі, реальному Ф. Достоєвському на момент початку роботи над «Зневаженими і скривдженими» був лише 41 рік, у нього ще «усе було попереду» (включаючи п'ять великих романів і «Щоденник письменника»).

Звичайно, «Зневажені і скривджені» – маловеселий твір [2]. У певному значенні це, мабуть, найпесимістичніший роман у Ф. Достоєвського, адже ніде більше не буде в нього такого нахабного, успішного, тріумфуючого Зла [3] і такого слабкого, здатного хіба що на єдиний ляпас, Добра. Однак навіть серед цієї суцільної «темряви» все ж таки мерехтять вогники, схожі на ту свічку, що її ставить на підвіконня Наташа, коли чекає на допомогу Івана Петровича. Героїв роману, слабких, але не безсилих, здатних і на помилки, і на їхнє усвідомлення, зв'язують між собою живі людяні почуття. Якщо можна так висловитися, то «Зневажені і скривджені» присвячені не лише створювачу «фельєтонного роману», славнозвісному Ежену Сю, але й Діккенсу, на честь героїні якого, Маленької Нелл з «Крамниці старожитностей», Ф. Достоєвський назвав свою Неллі Сміт.

Ілюстрації С. Якутовича нагадують не так про Сю й Діккенса, як про інший твір Ф. Достоєвського – також «петербурзький», але дещо пізнішій і набагато зрілішій – «Злочин і кара». «Зневажені і скривджені» в художника також сприймаються як «роман потворних кімнат, що тиснуть» [1, с. 592] [4], причому «кімнатою, що тисне» стає для його героїв увесь Петербург.

Ця виразна тенденція розпочинається вже в першій ілюстрації – «Сміт і Азорка». Кондитерська Міллера в романі – заклад затишний і досить патріархальний, з маленькими дітьми й собаками Міллера серед відвідувачів та чутним через двері вальсом («августіном») у виконанні старшої доньки (причому відвідувачами «вальс сприймався із задоволенням» [4, с. 9]). Натомість С. Якутович перетворює її на абсурдний, сюрреалістичний простір, у якому Сміт займає не зовсім зрозумілий, тісний і низький куточок, де неможливо навіть встати на повний зріст. Трохи далі угадується велика кімната з аркою проходу – володіння пихатих і байдужих клієнтів (у романі – досить кумедних у своїй «подвійній національній гордості», хоча радше симпатичних), у тому числі й «відомий до двору» Шульц, скандал з яким і стає, власне, початком подій. І старий Сміт, і Азорка зображені в повний зріст, великим планом, гранично монументально, від чого трагізм [5] їхніх образів максимально зростає. Погляд Сміта, що так вразив Івана Петровича і так роздратував Шульца, спрямований на глядача, і витримати його досить важко [6]. Адже це не просто погляд старого жебрака – це погляд людини, життя якої добігає кінця буквально на наших очах [7]; що ж до вірного Азорки, то він, можливо, уже помер біля ніг свого

www.etnolog.org.ua

господаря. Таким чином, глядач мимоволі стає свідком двох смертей – такої, що вже сталася, і такої, що, якщо можна так висловитися, ще триває. У результаті, ілюстрація стає дещо несподіваним (можливо, навіть для самого художника) прологом до станкової серії «Серебро Г. М.» (1990–1991), де тема смерті також стане однією з найважливіших, а Смерть, в образі жінки із закритим обличчям, буде (у буквальному значенні цього слова) гранично безсоромною.

Поряд зі страшною старістю Сміта виникає старість подружжя Іхменєвих – зворушлива й навіть дещо солодкувата старосвітська «ідилія». Іхменєви також «затиснуті» або, краще (і за сюжетом) сказати, «відсунуті» в кут (чесно кажучи, суто структурно надзвичайно схожий на той, де проведе останні години свого життя дід Неллі), але влаштувалися там з усім можливим комфортом, навіть затишно: великий зручний диван, стіл із самоваром і чайним посудом, на стіні – старовинні, імовірно родинні, портрети (адже «Микола Сергійович Іхменєв походив з доброї фамілії, але давно вже збіднілої» [4, с. 18]). Навіть загадкові архітектурні «площини» над ними отримують «живу» фактуру дерева – отже, це простір, де можна жити, а не просто існувати, чекаючи кінця. Офорт ілюструє конкретний епізод [8] (перше читання роману Івана Петровича, який приніс йому гучний і заслужений, але недовгий успіх) [9], проте водночас сприймається як парний портрет Іхменєвих – ніби-то й камерний, однак не позбавлений певної урочистості, навіть парадності. «Іхменєви», якщо можна так висловитися, – гранична «позитивна» точка всього циклу С. Якутовича до «Зневажених і скривджених». Зазначимо, утім, що епізод, про який тут ідеться, виникає лише в спогадах Івана Петровича про щасливе, світле минуле, що вже ніколи не повернеться…

Офорт «У Бубнової» ілюструє малозначний епізод роману – гулянку молодого купця Сизобрюхова, який отримав великий спадок і успішно витрачав його за допомогою різного роду шахраїв. У Бубнової відбувається його зустріч із «красунею, чоловіковою дружиною, чиновницею та штаб-офіцеркою» [4, с. 138]. Сизобрюхов у романі – істота дурна, але абсолютно мирна, свого роду жертва [10]; побачення, яке він сприймає як надзвичайно романтичне, описується іронічно, на межі гротеску [11]. Проте С. Якутович максимально посилює цю гротесковість, перетворюючи її на справжній кошмар. Сизобрюхов, штаб-офіцерка і помічниця Бубнової, яка прислуговується їм, набувають вигляду огидних людськоподібних чудовиськ, зайнятих незрозумілим, але страшним зговором. Дія відбувається в низькій, напівтемній, сповненій величезних моторошних тіней кімнаті, яка продовжується рядом інших приміщень. Наприкінці цієї анфілади з'являється, подібно привиду, маленька постать у білому одязі – Неллі, у розірваній кісейній сукні, яку одягли на неї спеціально для зустрічі з педофілом Архіповим. Івана Петровича, сищика Маслобоєва та його помічника Мітрошки, які допоможуть Неллі в романі, на ілюстрації С. Якутовича немає – отже, немає й порятунку. Зі створеного художником моторошного простору не існує виходу – хіба-що в інший моторошний простір.

Шість з восьми офортів С. Якутовича до «Зневажених і скривджених» є «інтер'єрними», у двох – дія переноситься на Вознесенський проспект. У романі він грає приблизно ту ж роль, що й Сінна площа в «Злочині і карі», виокремлюючи певний фрагмент петербурзького простору й одночасно концентруючи та кристалізуючи навколо себе те, що відбувається. Проте визначити епізоди, обрані українським художником для ілюстрування, у цих випадках важче – відтворюється скоріше загальний настрій роману, аніж та чи інша конкретна його ситуація. Не випадково «екстер'єрні» офорти можна «уявити» в різних місцях книги. Окрім того, вони – іншого формату і є не сторінковими, а розворотними. Це своєрідні атмосферні «інтермедії», певною мірою навіть паузи в напруженому й заплутаному сюжеті «Зневажених і скривджених».

Офорт «Самотність» відтворює початок роману [12], хоча й не буквально. Адже перше речення книги є, якщо можна так висловитися, досить енергійним та, головне, інтригуючим: читачеві відразу обіцяють пригоду й навіть певну таємницю [13].

www.etnolog.org.ua

Ліричний опис Вознесенського проспекту, залитого вечірнім березневим світлом, також не несе в собі (поки що) нічого зловісного [14]. Однак дія «Самотності» відбувається в глибоких мутних сутінках, майже в темряві, у якій ледве-ледве вгадуються окремі «архітектурні деталі», перш за все – «недосяжна», «байдужа» баня Ісаксійського собору. Проспект щільно заповнює юрба, велика й похмура, але самотності Івана Петровича вона не змінює і, до того ж, рухається (уся) у протилежному напрямі. Герою не заважають, радше за все, тому, що просто не помічають. Утім, Іван Петрович із «Самотності» також навряд чи помічає когось або щось – він не помічає навіть, що стемніло, і людині, яка вже почала «дурно кашляти», було б непогано застібнути чи хоча б запахнути пальто. Складається враження, що герой або гранично занурився у свої думки-мрії, або перебуває в безнадійному відчаї. Це добре узгоджується з романом, але не так із сюжетною, «зовнішньою» його складовою (адже роман, якби не смерть Неллі, завершується, так би мовити, «відносним хеппі-ендом»), як із внутрішнім змістом [15]. Проте водночас саме цей бідняк і невдаха йде один – «проти течії», і постать його не випадково трактується художником не просто як «більша за розміром», а як по-справжньому монументальна.

«Вознесенський проспект» також заповнений щільним і байдужим петербурзьким натовпом, але насамперед тут впадають в око постать і, особливо, погляд дівчини-жебрачки. Це може бути й Неллі. Тоді офорт ілюструє епізод її втечі від Івана Петровича й збирання милостині на купівлю нової чашки замість свідомо, на знак образи, розбитої [16]. Однак зовнішність Неллі є досить помітною й виразною [17], а одягнена вона під час утечі хоча й просто, але акуратно, «пристойно». Тому, імовірніше, мається на увазі епізод з іншою дівчинкою-жебрачкою, яку зустріли на Вознесенському проспекті Іван Петрович і старий Іхменєв [18]. Цей офорт також виразно демонструє використання С. Якутовичем суто перспективних прийомів для досягнення потрібного враження: ряд нескінченно високих будинків-«коробок» перетворюється на суцільну фасадну стіну, висота якої катастрофічно зменшується. Виникає простір, надзвичайно схожий на «кутки» Сміта та Іхменєвих – і, відверто кажучи, не набагато за них більший.

Завершує графічну сюїту до роману Ф. Достоєвського офорт «Плач!..» (Наташа, після остаточної розлуки з Альошею, та вірний Іван Петрович, який намагається її заспокоїти) [19]. Цікаво, що герої в С. Якутовича стають значно старшими, аніж у романі: Наташа виглядає зрілою жінкою, а Іван Петрович – чоловіком, уже навіть немолодим. Місце дії – знов-таки «кут», імовірно, сходи, звідки відкривається прохід у інший простір – вузька, тісна щілина. Це, очевидно, двері до квартири, яку знімали Альоша й Наташа, але тепер наприкінці анфілади вже не темрява, як «У Бубнової», а світло. Сприймати його можна і як надію (адже роман завершується «умовним хеппі-ендом»), і як порожнечу (оскільки продовження цей «хеппі-енд», здається, не мав).

Офорти до «Зневажених і скривджених» виконано бездоганно точним і впевненим штрихом, що дозволяє передати оксамитову темряву, мерехтливе світло та всі відтінки сірого між ними. Проте характерно, що побудовано нові роботи не на цих градаціях, а штрих, якщо можна так висловитися, відчувається в них значно менше, аніж в інших ілюстративних циклах С. Якутовича. Тепер композицію створюють плями – темряви, тіні й, дуже рідко, світла, завжди тьмавого і якогось невпевненого. Зазначимо також, що «Знедолені і скривджені» – перший ілюстративний цикл українського художника, у якому відсутня будь-яка стилізація (окрім, звичайно, костюмів, побутових деталей тощо). Нові офорти демонструють міцні зв'язки зі створеними в той же час станковими серіями художника, зокрема «Час Х» (1983), «Esse Homo» (1984), «Сьогодні і завжди?..» (1986), «Кияни» (1986), і у свою чергу вплинуть на твори, що виникнуть пізніше, як-от «Серебро Г. М.» (1990–1991) [5, с. 8].

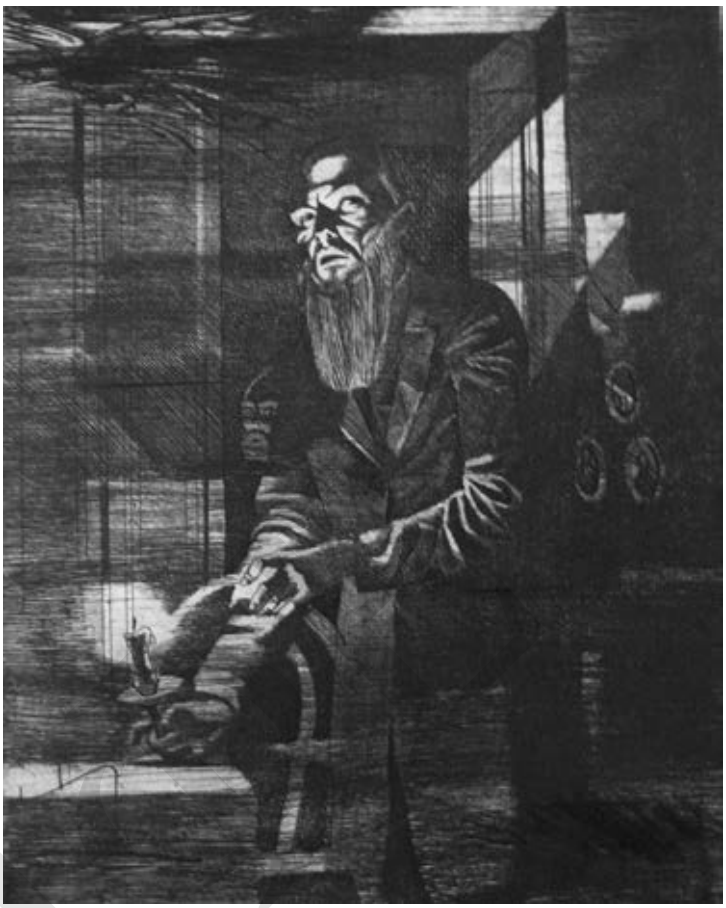
www.etnolog.org.ua

Ф. М. – Вечір. Папір, офорт

Якутович С.
Ілюстрації (с. 69–72) до роману Ф. Достоєвського
«Зневажені і скривджені». 1985 р.

www.etnolog.org.ua

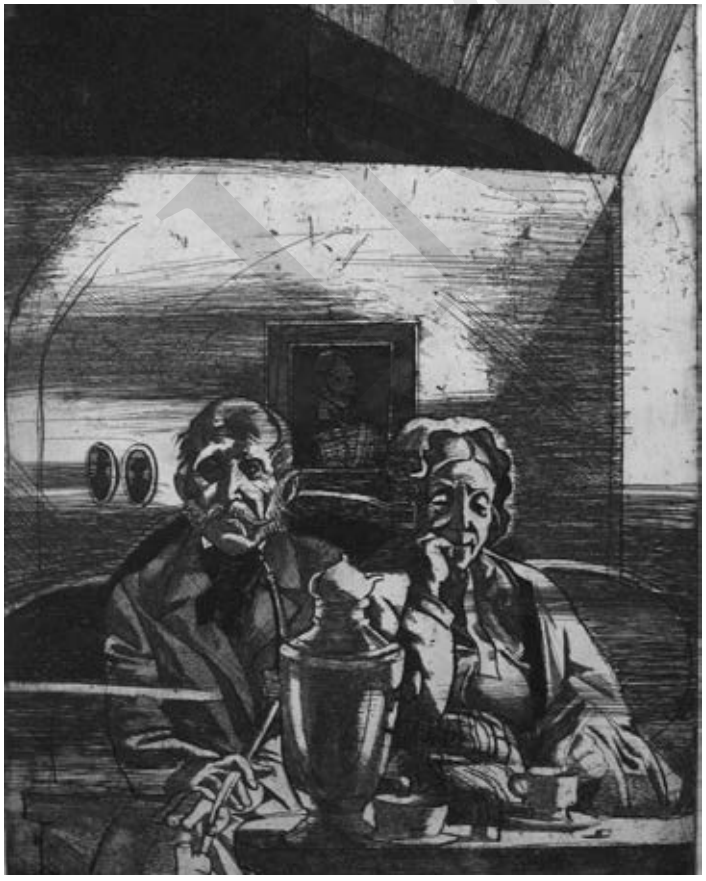
Ф. М. – Ніч. Папір, офорт



Сміт і Азорка. Папір, офорт

www.etnolog.org.ua

Воскресенський проспект. Папір, офорт



Іхменєви. Папір, офорт

www.etnolog.org.ua

Плач!.. Папір, офорт

Самотність. Папір, офорт

www.etnolog.org.ua

Примітки

[1] На це звертає увагу, наприклад, М. Костюченко: «Оформлення С. Якутовичем роману «Зневажені і скривджені» Ф. Достоєвського – це насамперед передача напружених психологічних характеристик. Витримані в ньому й побутові рамки, але це розповідь не про XIX століття, а переважно передача атмосфери книги, створеної в цьому столітті. Постійне гнітюче напруження, закладене в творі Ф. Достоєвського, С. Якутовичу вдалося вирішити і психологічно, і пластично. Виникає думка, що ці речі краще було б оглядати не в контексті виставки, а в контексті творчості художника» [7, с. 12].

[2] Цікаво, що серед перших читачів «Зневажених і скривджених» була й майбутня дружина письменника, Ганна Григорівна. У своїх спогадах вона писала: «Имя Достоевского знакомо мне с детства <…> мой отец был большим любителем чтения <…>. Помню, лето 1861 года мы провели в Петергофе. Всякий раз, как мама уезжала в город за покупками, мы с сестрой упрашивали её зайти в библиотеку А. Черкесова за новой книжкой «Времени». Строй в нашей семье был патриархальный, а потому привезенный журнал попадал сначала в распоряжение отца. Он, бедный, и тогда уже был слабого здоровья и часто засыпал в креслах после обеда, за книгой или газетой. Я подкрадывалась к нему, потихоньку брала книгу, убегала в сад и садилась куда-нибудь под кусты, чтобы без помехи насладиться чтением <…> романа. Но, увы, хитрость мне не удавалась! Приходила сестра Маша и, по праву старшей, отбирала от меня новую книгу, невзирая на мольбы позволить мне дочитать главу «Униженных...». Я ведь порядочная мечтательница <…>, и герои романа всегда для меня живые лица. Я ненавидела князя Валковского, презирала Алешу за его слабость, соболезновала старику Ихменеву, от души жалела несчастную Нелли и… не любила Наташу… <…> Я ведь была влюблена в Ивана Петровича, от имени которого ведется рассказ. Я отказывалась понять, как могла Наташа предпочесть этому милому человеку ничтожного Алешу. «Она заслужила свои несчастия, – думала я, читая, – тем, что оттолкнула любовь Ивана Петровича». Странно, я почему-то отожествляла столь симпатичного мне Ивана Петровича с автором романа. Мне казалось, что это сам Ф. Достоевский рассказывает печальную историю своей неудавшейся любви…» [3, с. 109–110].

[3] «Настоящий герой романа – князь Волковский», – прямо пише К. Мочульський у своїй відомій трилогії «Гоголь. Соловйов. Достоєвський» [13, с. 321].

[4] Ідеться про роман «Злочин і кара».

[5] «В жизнь мою не встречал я такой странной нелепой фигуры. <…> Его высокий рост, сгорбленная спина, мертвенное восьмидесятилетнее лицо, старое пальто, разорванное по швам, изломанная круглая двадцатилетняя шляпа, прикрывавшая его обнаженную голову, на которой уцелел, на самом затылке, клочок уже не седых, а бело-желтых волос; все движения его, делавшиеся как-то бессмысленно, как будто по заведенной пружине, – все это невольно поражало всякого, встречавшего его в первый раз. Действительно, как-то странно было видеть такого отжившего свой век старика одного, без присмотра, тем более что он был похож на сумасшедшего, убежавшего от своих надзирателей. Поражала меня тоже его необыкновенная худоба: тела на нем почти не было, и как будто на кости его была наклеена только одна кожа. Большие, но тусклые глаза его, вставленные в какие-то синие круги, всегда глядели прямо перед собою, никогда в сторону и никогда ничего не видя <…>.» [4, с. 6]; «Этой несчастной собаке, кажется, тоже было лет восемьдесят; да, это непременно должно было быть. <…>. Худа она была, как скелет или (чего же лучше?) как ее господин. Шерсть на ней почти вся вылезла, также и на хвосте, который висел, как палка, всегда крепко поджатый. Длинноухая голова угрюмо свешивалась вниз» [4, с. 7]. Утім, в очах оповідача, письменника і мрійника Івана Петровича, персонажі ці не позбавлені й певної моторошної містичності: «Казалось, эти два существа целый день лежат где-нибудь мертвые и, как зайдет солнце, вдруг оживают единственно для того, чтобы дойти до кондитерской Миллера и тем исполнить какую-то таинственную, никому не известную обязанность» [4, с. 8].

[6] «О чем он думает? <…>. Что у него в голове? Да и думает ли еще он о чем-нибудь? Лицо его до того умерло, что уж решительно ничего не выражает» [4, с. 7].

[7] Це, до речі, нагадує про один з творів М. М. Ге – «Портрет М. П. Свєт» (1891), написаний, за легендою, за кілька годин до смерті моделі. Але Свєт, згідно з філософією «толстовства», зображена як «просвітлена» й заспокоєна близкістю «відходу». Утім, старий Сміт також мав своє «просвітлення» – останнє хвилювання за онуку Неллі.

[8] «Но вот наконец мы сидим за столом. Старик состроил физиономию необыкновенно серьезную и критическую. Он хотел строго, строго судить, «сам увериться». Старушка тоже смотрела необыкновенно торжественно; чуть ли она не надела к чтению нового чепчика. <…>. Я прочел им мой роман в один присест. Мы начали сейчас после чаю, а просидели до двух часов пополуночи» [4, с. 29].

[9] «И вот вышел наконец мой роман. Еще задолго до появления его подняли шум и гам в литературном мире. Б. обрадовался, как ребенок, прочитав мою рукопись» [4, с. 27]. Як відомо, Ф. Достоєвський «віддав» своєму герою історію власного першого роману «Бідні люди»; Б., відповідно, – В. Бєлінський.

[10] «Один из них был очень молодой и моложавый парень, еще безбородый, с едва пробивающимися усиками и с усиленно глуповатым выражением лица. Одет он был франтом, но как-то смешно: точно он был в чужом платье, с дорогими перстнями на пальцах, с дорогой булавкой в галстухе и чрезвычайно глупо причесанный, с каким-то коком. Он все улыбался и хихикал» [4, с. 124].

[11] «Сизобрюхов сидел на тоненьком диванчике под красное дерево, покрытым скатертью. На столе стояли две бутылки теплого шампанского, бутылка скверного рому; стояли тарелки с кондитерскими

www.etnolog.org.ua

конфетами, пряниками и орехами трех сортов. За столом, напротив Сизобрюхова, сидело отвратительное существо лет сорока и рябое, в черном тафтяном платье и с бронзовыми браслетами и брошками. Это была штаб-офицерка, очевидно поддельная. Сизобрюхов был пьян и очень доволен» [4, с. 139].

[12] «Весь этот день я ходил по городу и искал себе квартиру. Старая была очень сыра, а я тогда уже начинал дурно кашлять. Еще с осени хотел переехать, а дотянул до весны. В целый день я ничего не мог найти порядочного <…>. Еще с утра я чувствовал себя нездоровым, а к закату солнца мне стало даже и очень нехорошо: начиналось что-то вроде лихорадки. К тому же, я целый день был на ногах и устал. К вечеру, перед самыми сумерками, проходил я по Вознесенскому проспекту» [4, с. 5].

[13] «Прошлого года, двадцать второго марта, вечером, со мной случилось престранное происшествие» [4, с. 5].

[14] «Я люблю мартовское солнце в Петербурге, особенно закат, разумеется, в ясный, морозный вечер. Вся улица вдруг блеснет, облитая ярким светом. Все дома как будто вдруг засверкают. Серые, желтые и грязно-зеленые цвета их потеряют на миг всю свою угрюмость; как будто на душе прояснеет, как будто вздрогнешь или кто-то подтолкнет тебя локтем. Новый взгляд, новые мысли… Удивительно, что может сделать один луч солнца с душой человека!» [4, с. 5–6].

[15] «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» [13, с. 319–320].

[16] «Нелли вдруг совершенно неожидано схватила со столика чашку и бросила об пол. – Вот теперь и разбилась, – прибавила она, с каким-то вызывающим торжеством смотря на меня. – Чашек-то всего две, – прибавила она, – я и другую разобью… Тогда из чего будете чай-то пить?» [4, с. 281]; « <…> я <…> вдруг увидел Нелли, в нескольких шагах от меня, на В-м мосту. Она стояла у фонаря и меня не видела. Я хотел бежать к ней, но остановился: «Что же это она здесь делает?» – подумал я в недоумении и, уверенный, что теперь уж не потеряю ее, решился ждать и наблюдать за ней. Прошло минут десять, она все стояла, посматривая на прохожих. Наконец прошел один старичок, хорошо одетый, и Нелли подошла к нему: тот, не останавливаясь, вынул что-то из кармана и подал ей. Она ему поклонилась» [4, с. 283].

[17] «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» [4, с. 56].

[18] «Это была маленькая, худенькая девочка, лет семи-восьми – не больше, одетая в грязные отрепья; маленькие ножи ее были обуты на босу ногу в дырявые башмаки. Она силилась прикрыть свое дрожащее от холода тельце каким-то ветхим подобием крошечного капота, из которого она давно уже успела вырасти. Тощее, бледное и больное ее личико было обращено к нам; она робко и безмолвно смотрела на нас и с каким-то покорным страхом отказа протягивала нам свою дрожащую ручонку» [4, с. 60].

[19] «Мне показалось, что она сама нарочно растравляет свою рану, чувствуя в этом какую-то потребность, – потребность отчаяния, страданий… и так часто бывает это с сердцем, много потерявшим! <…>. И слезы, рыдания вдруг разом так и хлынули из ее сердца. Целых полчаса она не могла прийти в себя и хоть сколько-нибудь успокоиться» [4, с. 304]. Можливо, мається на увазі продовження цього епізоду: «Я <…> рассудил лучше выйти. Я сел на лестнице, на первую ступеньку, и ждал <…>. Так прошло часа полтора. <…>. Вдруг дверь отворилась, и Наташа выбежала на лестницу <…>. Я не успел еще вскочить с своего места и куда-нибудь от нее спрятаться, как вдруг она меня увидала и, как пораженная, остановилась передо мной без движения. <…>. – Ваня! Ваня! – закричала она, протягивая мне руки, – ты здесь!.. <…>» [4, с. 306].

Джерела та література

1. *Анненский И. Ф.* Избранные произведения. – Ленинград : Художественная литература (Ленинградское отделение), 1988. – 734 с.

2. *Вартанова О.* Дивосвіт слова і пензля (Георгій та Сергій Якутовичі) // Ранок. – 1980. – № 2. – С. 14–15.

3. *Достоевская А. Г.* Воспоминания. – Москва : Правда, 1987. – 544 с.

4. *Достоевский Ф. М.* Униженные и оскорбленные // *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений : в 12 т. – Москва : Правда, 1982. – Т. 4. – 382 с.

5. *Іваненко О.* Естамп: тенденції образно-пластичних рішень // Образотворче мистецтво. – 1987. – № 3. – С. 8–10.

6. *Кобан Ю.* Виставка молодих графіків // Образотворче мистецтво. – 1981. – № 4.– С. 29–30.

7. *Костюченко М.* «Книга–86» // Образотворче мистецтво. – 1981. – №1. – С. 10–12.

8. *Ламонова О.* Сергій Якутович і «Три мушкетери» // Наука і суспільство. – 2014. – № 9–10. – С. 70–71.

9. *Ламонова О.* Сергій Якутович – ілюстратор російської класики // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2016. – № 4. – С. 55–63.

10. *Ламонова О.* Сергій Якутович. Творчість 1970–1980-х – станкова графіка // Міст. : Зб. наук. праць. – Київ, 2016. – Вип. 12. – С. 170–179.

11. *Ламонова О.* Книжкова графіка Сергія Якутовича кінця 1970 – початку 1980-х років // Студії мистецтвознавчі. – 2016. – Чис. 4. – С. 70–79.

www.etnolog.org.ua

12. *Михайлов Н.* О времени и о себе // Творчество. – 1985. – № 7. – С. 27–29.

13. *Мочульский К. В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. – Москва : Республика, 1995. – 607 с.

14. *Попова Л., Якутович С.* Образы петровской эпохи // Творчество. – 1979. – № 1. – С. 15–18.

15. *Сараскина Л.* Достоевский. – Москва : Молодая гвардия, 2013. – 825 с.

16. *Скляренко Г.* Високі критерії Сергія Якутовича // Мистецькі обрії ' 2004: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика. – Київ, 2005. – Вип. 7. – С. 52–55.

17. *Якимович А.* Проблемы нравственного сознания // Творчество. – 1980. – № 6. – С. 8–9.

18. *Якутович Сергій Георгійович*. Незавершений проект: Альбом. – Київ : Грамота, 2008. – 312 с. : іл. – (Серія «Бібліотека Шевченківського комітету»).

SUMMARY

Serhiy Yakutovych (1952–2017) commenced his creative path with book illustrating. The artist's illustrative cycles are not only emotionally saturated, associative and metaphorical, but also quite subjective, with the latter being generally typical of the 1980s Ukrainian graphic arts (including book illustration). In 1985, S. Yakutovych created etchings for the F. Dostoyevskii novel *The Humiliated and Insulted*. As book illustrations, they remain unpublished being unfortunately little known to the reader's public at large. However, they are worthy of mindful studying and analyzing. The funds of the National Art Museum of Ukraine preserve eight eau-fortes for *The Humiliated and Insulted*: *F. M. – Evening*; *F. M. – Night*; *Smith and Azorka*; *Ikhmenievs*; *At Bubnova's Home*; *Loneliness*; *Voznesensky Avenue*; and *Weeping*.

The subject selection on its own account turns out to be quite original and peculiar. It has yielded results in the form of quite self-sufficient graphic suite rather than as simply *illustrations* or even *a set of easel painting leaves on motifs of a literary work*. The expressiveness of the suite increases just due to its incompleteness, cut-shortness, and, if one can put it that way, openness everywhither. The eight eau-fortes were made in faultlessly accurate and positive strokes that allow rendering both velvet darkness and shimmering light, as well as every hue of grey between them. However, it is significant that new graphic works are grounded not on that scale, while strokes are, if one can say so, observable considerably less in them than in other illustrative cycles of S. Yakutovych. This time, spots – of darkness, shadow and very rarely light, always dingy and some sort of diffident – form a composition. One should also mention that *The Humiliated and Insulted* is the first illustrative cycle of the Ukrainian artist without any stylization (of course, apart from costumes, everyday life entourage, etc.). New etchings demonstrates largely firm relations to the artist's easel painting series created at the time, for example, *H-Hour* (1983), *Ecce Homo* (1984), *Nowadays and Always?..* (1986), *Kyivites* (1986), and, in turn, had influenced graphic works that came to existence later on, e.g. *The Silver of H. M.* (1990–1991).

Keywords: Serhiy Yakutovych, Fiodor Dostoyevskii, 1980s Ukrainian graphic arts, book illustration, illustration, etching.

www.etnolog.org.ua

Критика
Criticism

УДК 7.038.54:7.071.1(477.54-25)

ХАРКІВСЬКИЙ ХУДОЖНИК ВАГРІЧ БАХЧАНЯН – ПОЧАТОК ВІТЧИЗНЯНОГО КОНЦЕПТУАЛІЗМУ

Галина Скляренко

Статтю присвячено творчості харківського художника Вагріча Бахчаняна (1938–2009), який не лише продовжив традиції українського і російського авангарду початку XX ст. у своїх малюнках, колажах та текстах, але й став предтечею значних явищ радянського мистецтва другої половини XX ст. – соц-арту та концептуалізму.
Ключові слова: концептуалізм, книга художника, авангард, гумор у мистецтві.

Статья посвящена творчеству харьковского художника Вагрича Бахчаняна (1938–2009), который не только продолжил традиции украинского и русского авангарда начала XX в. в своих рисунках, коллажах и текстах, но и стал предтечей значительных явлений советского искусства второй половины XX в. – соц-арта и концептуализма.
Ключевые слова: концептуализм, книга художника, авангард, юмор в искусстве.

The article deals with the work of the original Kharkiv artist Vagrich Bakhchanyan (1938–2009), who not only continued the traditions of the Ukrainian and Russian Avant-garde of the early 20th century in his drawings, collages and texts, but also became a forerunner of significant phenomena of the Soviet art in the second half of the 20th century, namely, social art and conceptualism.
Keywords: conceptualism, artist's book, Avant-garde, humour in art.

Існує думка, що концептуалізм оминув українське мистецтво, яке загалом розвивалося в традиційних вимірах живопису, графіки та скульптури. І справді, цей один з найвпливовіших світових художніх напрямів другої половини XX ст., що кардинально переосмислив головні мистецькі категорії – «художній твір», «діяльність художника», «художнє сприйняття» та інші, не став в Україні визначним явищем. Однак уважно аналізуючи нові вітчизняні творчі практики, що почали з'являтися з кінця 1950-х років, наявність «концептуальної складової» стає очевидною. Щобільше, саме з Україною була пов'язана творчість митців, які окреслили її своєрідну версію.

Чи не першим серед них був харківський художник Вагріч Бахчанян (1938–2009). В Україні його ім'я досі залишається маловідомим. Однак твори В. Бахчаняна вже з 1960-х років міцно увійшли в життя: адже саме йому належать відомі афоризми «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью», «Всеми правдами и неправдами жить не по лжи», «Бей баклуши – спасай Россию», «Лишний человек – это звучит гордо», «Вся власть – сонетам!», «Друг товарищу брат»; це він свого часу вигадав для харківського поета-початківця Едуарда Савенка яскравий псевдонім «Лимонов», за яким тепер його знає світ; це йому належали численні анекдоти й каламбури, що переказувалися з уст в уста в радянські часи, а його малюнками та колажами, котрі друкувалися на останній (16-й) сатиричній сторінці всесоюзної «Литературной газеты», захоплювалася вся країна. Нині його роботи зберігаються в колекціях Національного художнього музею України, Державної Третьяковської галереї, Державного Російського музею, Державного Центру Сучасного мистецтва в Москві, Paul Getty Museum of Art у Лос-Анджелесі, Zimmerli Art Museum у Нью-Брансвику. У 2016 році вперше відбулася велика виставка творів В. Бахчаняна в Харкові, на його батьківщині.

www.etnolog.org.ua

Творчість цього художника – явище яскраве та показове. Співзвучна своєму часу, часу суспільного зламу «відлиги» та пошуку «інших», позасоцреалістичних, шляхів творчого висловлювання (перші концептуальні твори художника були виконані в Харкові наприкінці 1950-х років), вона не лише розширила межі концептуалізму, розробляючи його своєрідну версію, але й продемонструвала несподівані зв'язки з вітчизняним авангардом, а отже, і з тією цариною «сміхової культури», яка, мабуть, саме з «відлиги» акумулювала в собі потужні інтелектуальні сили країни. Невипадково «у коло В. Бахчаняна» входили видатні художники, літератори, поети, режисери, захоплені його гумором та фантазією, серед яких – І. Кабаков, В. Немухін, Е. Неізвєстний, А. Брусиловський, С. Довлатов, О. Геніс, П. Вайль, М. Розовський, В. Некрасов, Г. Айгі, Г. Сапгір та ін. «Художник слова», як він себе називав, В. Бахчанян поєднав у своєму мистецтві літературу і образотворчість, демонструючи своє особливе ставлення до самого слова та зображення, знаку та художнього змісту, що розгортається навколо нього.

Однак перш ніж звернутися безпосередньо до творів художника, варто окреслити ті риси, які відрізняли вітчизняний, «радянський», концептуалізм від західного. Основні відмінності були зумовлені насамперед суспільно-культурним контекстом. Якщо на Заході поява концептуалізму стала реакцією на «суспільство споживання», що саме в 1960-х роках досягло помітних обширів, дедалі більше утверджуючи в загальній свідомості цінності масової культури, а в мистецтві – диктат ринку з його орієнтацією на «естетично завершені твори», яким новий напрям протиставляв іншу – інтелектуальну – модель творчості, де «мистецтво – сила ідей, а не матеріалу» (Дж. Кошут), вступав у полеміку з поп-артом, що «легітимізував» масові версії «краси», то ситуація в Радянському Союзі була абсолютно іншою. Країна потерпала від постійної нестачі товарів, від бідності, низького побутового рівня, де «перевиробництво» відбувалося лише у сфері ідеологічних текстів, призводячи до їхньої змістової інфляції. Звідси випливала й принципова трансформація самого поняття тексту, що «вже не несе в собі репрезентації, тобто уявлення про щось дійсно існуюче, а є носієм пустої інформації, оболонкою, непридатною для використання, чи, точніше, оболонкою чогось, що вже непридатне для використання. Профанація тексту досягла тої стадії, на якій втрачений вже будь-який зміст» [15, с. 59]. Отже, протилежними по відношенню до Заходу були насамперед роль та місце «тексту» в радянській культурі як ознака інтелектуальності, приналежності до вищих щаблів творчості в одному випадку та як сфера суспільної маніпуляції й зовнішньо-декоративна оболонка реалій життя – у другому. Кардинально відрізнялися й умови самореалізації, оскільки вітчизняний концептуалізм створювався в царині неофіційної культури, був спричинений розумінням штучності соцреалізму, його відірваності від дійсності, знеціненості радянської ідеології, що з «відлиги» переживала глибоку кризу, відходячи все далі від реалій життя. Неофіційне мистецтво (у всьому розмаїтті своїх проявів) поставало тут як вияв індивідуального духовно-художнього спротиву, як простір самореалізації та особистісного висловлювання. Відмінними були й інтенції «радянських концептуалістів», чиї зацікавлення, на противагу Заходу, визначала «не проблематика чіткої наукової дефініції якогось предмету і не визначення самого мистецтва, як, скажімо, у Джозефа Кошута, а багатоманіття соціальних, ідеологічних, міфологічних та інших прочитань художнього твору» [5, с. 33]. Тому якщо західні концептуалісти загалом були зосереджені на аналізі мистецтва в широкому колі його візуальних, ідейних, змістових, інформативних, мовних можливостей, розробляючи у своїх творах «нову теорію мистецтва», що враховувала особливості сприйняття та нові умови його функціонування в суспільстві, то увага вітчизняних концептуалістів була звернена саме на своєрідність радянського контексту, на особливість його змістів та значень, на ті контроверсії означуваного й означального, що й утворювали парадоксальність його побутового, ідеологічного та культурного простору. Спільною як для

www.etnolog.org.ua

західного, так і для вітчизняного концептуалізму залишалася критика мистецтва, що на Заході мала, так би мовити, онтологічний характер, аналізуючи власне засади мистецтва, переходячи від його морфології до функції, від явища – до концепції (теза Дж. Кошута – «Бути художником сьогодні означає задавати питання про природу мистецтва»); тоді як у вітчизняній версії критиці підлягали насамперед виміри радянського мистецтва, з його розбіжностями «форми та змісту», естетизацією пропаганди й міфологічністю, несподівано актуалізуючи в ньому «забутий» досвід авангарду початку XX ст. Однак і зв'язок з авангардом відбувався складно та опосердковано, оскільки художникам «покоління "відлиги"», як і більшості їхніх наступників, судилося «не знати своїх предтеч», а твори відомих реформаторів мистецтва початку XX ст. (вітчизняного та західного) було викреслено з культурного простору. Тож їх потрібно було вишукувати, їхній досвід розкривався поступово, частково, а тому ті чи інші паралелі з авангардом часто виникали спонтанно. Але й тут «випадок В. Бахчаняна» мав свої особливості.

Отже, декілька речень про художника. Народився він у Харкові в 1938 році. Дитинство припало на війну та окупацію. Почавши малювати дуже рано, свої дитячі враження він здебільшого пов'язував саме з малюванням. Так, у численних інтерв'ю В. Бахчанян любив розповідати про випадок в окупованому Харкові, коли німецький солдат несподівано подарував йому, маленькому голодному хлопчику, кільце ковбаси, яке він одразу ж обміняв на олівці, або про те сильне враження, що справили на нього малюнки в порожньому будинку, де до того жили німецькі військовополонені. Відверті й брутальні, вони густо вкривали стіни, «випромінюючи» потужну експресію візуального образу та енергію зображення. Малюванню В. Бахчанян навчався в художній студії при Палаці культури заводу «Металіст», де викладали тоді Василь Єрмилов, Борис Косарев, Олексій Щеглов. Зустріч із цими видатними митцями глибоко вплинула на його подальшу творчість, а спілкування з В. Єрмиловим переросло в дружні стосунки. Як згадував художник, В. Єрмилов розповідав йому про В. Хлєбнікова, поетів Божидара та Плєтнікова, про Володимира Татліна, показував листи від Давида Бурлюка [2]. У цих розповідях поставав «інший Харків» – один із центрів вітчизняного авангарду, а потім – столиця України. Так в уяві художника поновлювався зв'язок з мистецтвом, перерваний в епоху сталінізму. В. Бахчанян зазначав: «Я знав людей, які колись знали цих митців, які були друзями цих людей. Тому коли я потискав руку Василя Дмитровича Єрмилова, я відчував, що цю руку колись потискали і Хлєбніков, і Маяковський. Якийсь зв'язок був присутній. Це дуже допомагало…» [9].

Чи не під впливом В. Єрмилова, а отже, і вітчизняного мистецтва початку XX століття, особливістю творчості В. Бахчаняна стала взаємодія слова і зображення, літератури і візуального образотворення. Варто згадати, що ця проблематика склала одну з помітних тенденцій у вітчизняному авангарді, де «книга художників» з текстами та малюнками, ідеї «поезомалярства» окреслили своєрідну модель мистецтва, у якій текст та зображення або мали відтворювати «чисту матерію мови», як, наприклад, в італійських футуристів, наголошувати на перевагах просторово-образного мислення, або, при розірваності причинно-наслідкових зв'язків, будуватися на принципах згущення та концентрації як у кубофутуристів. Показово, що більшість вітчизняних поетів-авангардистів були художниками, зокрема Д. Бурлюк, О. Кручоних, В. Маяковський та ін. В. Хлєбнікову належить така промовиста фраза: «У художників очі пильні, наче у голодних» [6, с. 366]. «Пильність ока» розкривала нові візуальні можливості тексту, фрази, мови. Тема трансформації тексту, актуалізація його суто візуальних можливостей привертала увагу українських митців. Одним з показових явищ 1920-х років стали, зокрема, «концептуальні поеми» О. Семенка, де розташування тексту, його напрямок, разом з «геометричною структурою» аркуша, утворювали складне просторово-текстове ціле. Але чи бачив їх В. Бахчанян? Принаймні деякі його текстові роботи нагадують їх. Заслуговують на увагу й текстові об'єкти

www.etnolog.org.ua

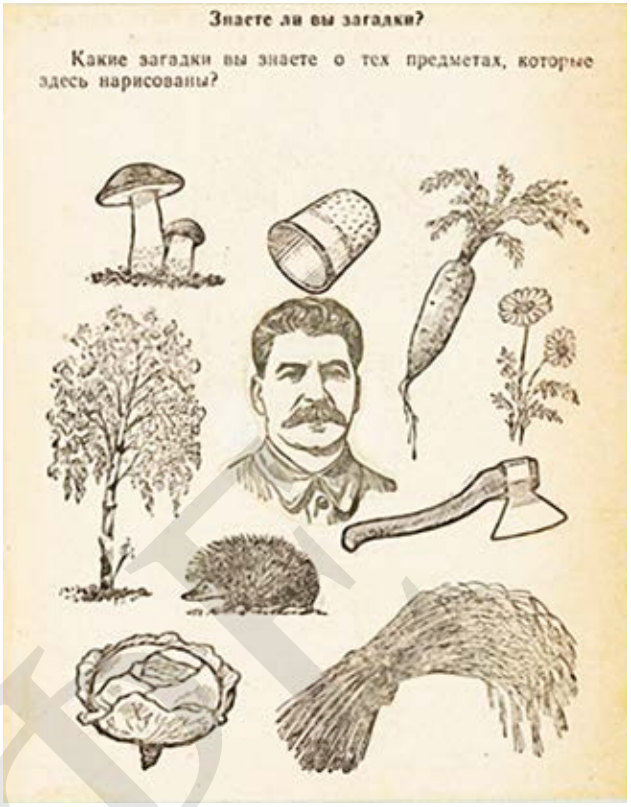
В. Бахчанян з плакатом
«ни земЛЕ НИ Небу». 1976 р.
Світлина А. Віленського

ІМФЕ

Ілюстрація для книги
видавництва «Русика». 1982 р.

www.etnolog.org.ua

Чи знаєте ви загадки? 1972 р.
Колаж



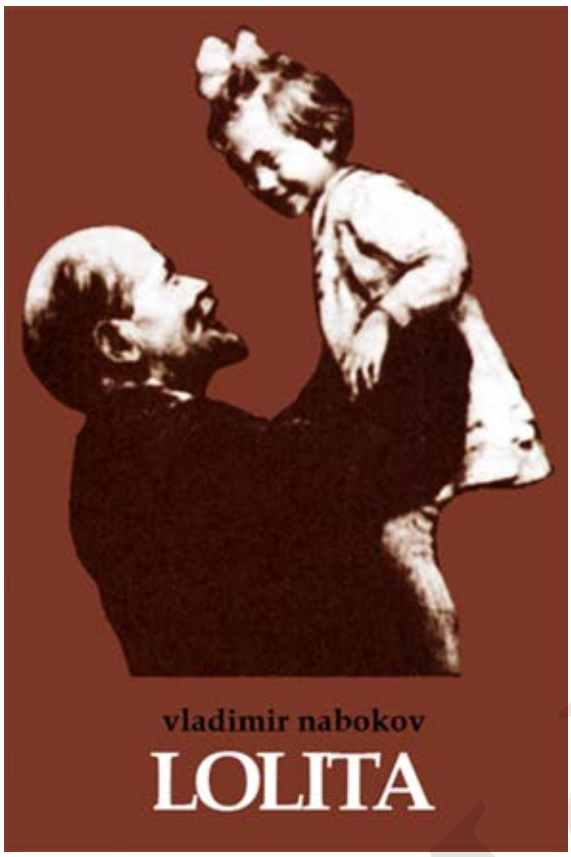
Плакат «Ти їдеш?». 1977–1978 рр.
Папір, гуаш, колаж

www.etnolog.org.ua

«Мишка косолапый. Конфеты».
Кінець 1980-х – початок 1990-х рр. Колаж

Кіноплакат до фільму С. Ейзенштейна «Броненосець “Потьомкін”»

www.etnolog.org.ua

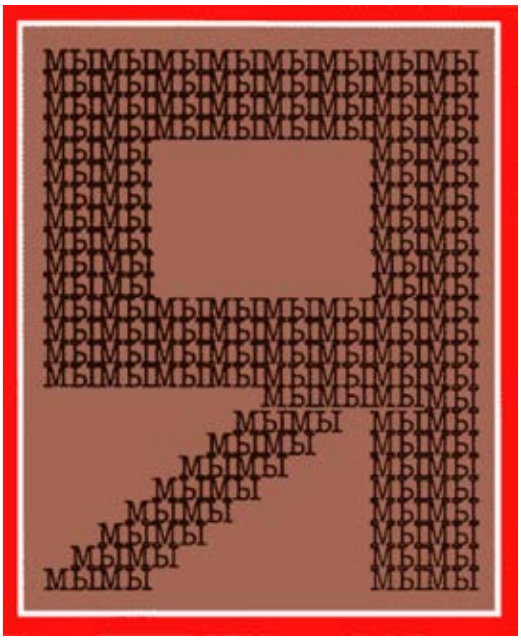


Обкладинка до роману В. Набокова «Лоліта». 1975 р.

ІМФЕ

ПРАВ ДАДА

Ілюстрація в журналі «Семь дней». 1990 р.



«Я-мы Бахчаняна». Колаж

www.etnolog.org.ua

В. Єрмилова («Горки» (1924), «Маркс–Ленин», «Про Ленина», «Ленин», «Железная дата» (1925)), котрі можна розглядати як прото-концептуальні, що переводили текст у зоровий образ, а поряд з ними – і його колажі різних років, побудовані на зіставленні контроверсійних за стилістикою зображень (намальованих та вирізаних із друкованих видань), які, напевно, бачив В. Бахчанян. Художник багато працював і з текстами та літерами. Варто згадати його твір «Я», де літера складається із численних слів «ми», відомий «псевдо-плакат» з використанням назви газети «Правда», текстові об'єкти з грою з омонімами та ін. Однак, на відміну від митців авангарду, котрі створювали нову поетику, естетику та мову мистецтва, реалізуючи через неї ідеї перебудови світу, його нову «конструкцію», художники кінця 1950-х – початку 1960-х років, яким випало жити в «країні здійсненої утопії», розглядали радянську культуру як особливу знакову систему, побудовану на тотальній маніпуляції й розбіжностях «ідеї та реальності». Замість «конструкцій» авангарду, їх привертала «деконструкція» радянської культури, що, через іронічні зіставлення образів, знаків, кліше та стереотипів, не лише розкривала свій зміст, але й надавала можливість для виходу в інший простір. Більше того, «офіційна радянська культура стала розглядатися художниками <…> не як грізна реальність, з якою потрібно боротися, або брехня, яку потрібно викривати, а як специфічна знакова система в ряді інших», і, можливо, саме цим вітчизняний концептуалізм, як уважає Б. Гройс, «шокував на той час практично всіх» [4, с. 294–295].

Цікаво порівняти тут тему «Пікассо в радянській культурі» у В. Єрмилова та В. Бахчаняна. На початку 1960-х років В. Єрмилов, як відомо, працював над проектом «Пам'ятник Пікассо», що був представлений на його персональних виставках у Харкові в 1963 та 1968 роках. У цьому проекті знаходили продовження ідеї конструктивізму, а разом з тим – те «повернення до 1920-х років», що стало прикметою мистецтва «відлиги» в СРСР. Варто підкреслити, що в 1960-х роках, після виставок у Москві, експонування творів в Ермітажі та Музеї образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна, член комуністичної партії Пабло Пікассо стає одним з найбільш популярних у СРСР художників, уособлюючи «сучасність» і ту свободу в культурі, до якої так прагнули радянські митці. Безперечно, В. Бахчанян міг не лише бачити цей проект В. Єрмилова, але й обговорювати його з автором. Пізніше тема «Picasso – СССР» окреслила великий цикл творів В. Бахчаняна (1984–2005), де він, певною мірою полемізуючи з В. Єрмиловим, у свій іронічний, замішаний на парадоксах спосіб зіставляв, інтерпретував, порівнював радянську й модерністську символіки, що, як очевидно, могли «порозумітися» лише в просторі гротеску. Поєднання фрагментів з картин П. Пікассо із символами й зображеннями поширеної радянської художньої продукції постає тут не лише у своїй естетико-змістовій опозиційності, але і як зіткнення «двох проектів модерну» – радянського та західного.

Ранні роботи В. Бахчаняна – колажі, малюнки, вільні за сюжетами та композиціями й далекі від прямої описовості, – привертали до себе увагу завдяки авторській фантазії та відчуттям «дивності світу», а потім – абстракції, звернення до яких (у радянському мистецтві) на той час виступало одним з найрадикальніших виявів творчої непокори. Тоді ж було започатковано й перші акції, зокрема на заводі «Поршень», де він працював художником-оформлювачем. На одну з них його надихнула відкрита (за допомогою журналів) творчість Д. Поллока: під наглядом В. Бахчаняна, робітники заводу поливали підлогу порожнього приміщення фарбою з пробитих відер, утворюючи абстрактне панно в дусі дріппінгу. До 1963 року належить його перша авторська книга з обгорточного паперу «100 однофамильцев Солженицина», де було зібрано 100 портретів різних людей з однаковим прізвищем, які доповнювали колажі, тексти, малюнки тощо. До 1964 року – розмальовані обличчя партійних вождів М. Хрущова і Л. Брежнєва та перенесені на старі документи, що на той час було не лише соціально актуальним, але й ризикованим кроком. У 1965 році В. Бахчанян брав участь у виставці неофіційного мистецтва

www.etnolog.org.ua

харківських художників, що відбувалася в дворі на Сумській вулиці.

На 1962–1963 роки припадає його «спроба експонувати свої роботи на Заході». Парадокс часу полягав у тому, що в країні, яка продовжувала боротися з «впливами буржуазного світу», уже почали продавати західні видання, зокрема таке, як газета «Les Lettres françaises», де, окрім іншого, друкували адреси паризьких художніх галерей. В. Бахчанян розіслав їм листи і став отримувати каталоги, а невдовзі надійшла й пропозиція з галереї С. Романовича надіслати свої роботи. Зібравши 10–12 абстракцій, він відправив їх із харківського головпоштамту до Парижа. Як не дивно, галерея отримала їх. Йому навіть запропонували взяти участь у молодіжній виставці та ще й представити твори для персональної. В. Бахчанян радо надіслав ще близько 20 своїх робіт. Цього разу все вийшло інакше: за деякий час вони повернулися в понівеченому стані. Але молодий художник не втрачав надії: він вирішив переправити свої роботи до Парижа через знайомого викладача французької мови, який працював тоді в Харкові за обміном. Однак в аеропорту француза затримали, забравши в нього роботи, а В. Бахчаняна судили товариським судом. Перед тим у міській газеті «Красное знамя» надрукували викривальну статтю про молодого художника. Саме ж судове засідання відбулося в клубі заводу «Поршень», де працював В. Бахчанян. Бувши людиною з гарним почуттям гумору, у своїх інтерв'ю він описував суд як п'єсу абсурду, що до неї стали декораціями великі портрети Маркса й Леніна, під якими були розвішані його малюнки та картини, а сам «звинувачений» стояв на сцені в оточенні червоних знамен. Виступаючі – ливарники, прибиральниці заводу – «гнівно таврували» художника за незрозумілі їм речі [9]. Залишатися в Харкові й надалі було неможливо: художник не мав роботи й перебував під постійним наглядом влади як «ідеологічно неблагонадійний».

У середині 1960-х років В. Бахчанян переїжджає до Москви й потрапляє до одного з найцікавіших на той час місць – редакції «Літературної газети», де працював, створюючи малюнки, колажі та тексти для її сатиричної сторінки «Клуб "12 стульев"», яку О. Геніс назвав «яскравою латкою на культурному ландшафті 1960-х років» [1, с. 1]. Гумор, анекдот ставали в 1960-х роках не лише цариною певної свободи, користуючись шпаринами в цензурі, але й здорового глузду та критики, опонуючи офіційному лицемірству; сатирик ризикував уголос висловлювати те, що інші говорили пошепки. Тоді на 16-ій сторінці «Літературки» друкувалися провідні письменники й поети країни (В. Аксьонов, А. Арканов, Г. Горін, А. Хайн, В. Драгунський, А. Вознесенський та інші), а також карикатуристи (В. Пєсков, В. Іванов, І. Макаров та інші). В. Бахчанян, чиє ставлення до влади відтворював його афоризм «Дурная слава КПСС», «поставив перед собою задачу художнього оформлення режиму адекватною йому мовою», «шукав той мінімальний зсув, який відділяв дійсність від безумства, банальність – від безглуздя, штамп – від блюзнірства» [1, с. 1]. Однак метою художника було не стільки викликати сміх у глядачів, скільки експериментувати зі словом та зображенням, що навіть при мінімальній зміні контексту чи просторовому зсуві здатні змінювати свій зміст.

Майстер каламбурів, В. Бахчанян гостро відчував лицемірство та облудність «офіційної культури». Його іронічні «пропозиції» породжувалися власне радянським життям. Пізніше він згадував: «Пам'ятаєте, що відбувалося в країні у зв'язку зі 100-річчям Ілліча? Я тоді вніс пропозицію перейменувати місто Володимир на місто Володимир Ілліч, відкрити МАОзолей, побудувати підземний перехід від соціалізму до комунізму. Ще одна ідея в мене була пов'язана з театром – поставити "Першу кінну" силами Театру ліліпутів. Будьонний мав виїздити на поні» [10]. Чи знав тоді В. Бахчанян про проекти нового оперного театру в Харкові кінця 1920-х років, для якого А. Петрицький, зокрема, пропонував постановки, де «на сцені співатимуть чоловік 300 хору, чотири–п'ять оркестрів у різних місцях театру <…> де через сцену можна буде перепустити військо з артилерією, з кіннотою, де зможуть проїжджати автомобілі, авто-

www.etnolog.org.ua

буси тощо» [8, с. 35]. Ідея «Першої кінної» В. Бахчаняна виглядає як криве віддзеркалення пропозицій митця 1920-х років в іронічному дзеркалі сатири.

О. Геніс зазначав: «Словесні колажі В. Бахчаняна нагадують його ж візуальні, що володіють дивними, майже магічними здатностями розширювати, змінювати і відміняти оригінал – ті складові частини, з яких він складається. Результатом його словесних експериментів стало оновлення системи літературних жанрів, підданих нищівній концептуальній обробці» [13]. Серед них – цикл некрологів, що був розпочатий на початку 1970-х років.

«НЕКРОЛОГ № 1

21 января 1924 года умер В. И. Ленин, а дело его живет.

НЕКРОЛОГ № 2

Центральный Комитет Коммунистической Партии Советского Союза, Президиум Верховного Совета СССР, Академия Наук СССР с прискорбием сообщают о том, что академик САХАРОВ АНДРЕЙ ДМИТРИЕВИЧ чувствует себя нормально и продолжает заниматься своей деятельностью».

А поряд – короткі вірші: «Советское пространство. “Спутник” летит. / Время бежит. / Суд идет. / Стража стоит. / Буковский сидит. / Ленин лежит (Москва, 1973)». У них представлено й «українську тематику». Це такі відомі твори, як «Харків» (1974), «Сорочинская ярмарка» (2003) та одна з «коротких п’єс» 1960-х років – «УКРАИНСКАЯ ПЬЕСА» (1965):

«Первый украинец: “Дэ Голь?”.
Второй украинец: “А хто його знає!”
(Занавес)».

О. Геніс розглядає його творчу стратегію як футуристичну: «Хлєбніков, наприклад, розширив російську мову за рахунок невикористовуваних в ній граматичних форм. Переводячи потенційне в реальне, він не стільки писав вірші, скільки позначав територію, якою наша поезія досі не вміє розпорядитися. Так само й Вагріч заповнює порожні клітинки можливих, але нездійснених жанрів» [1, с. 1]. Вірші, фрази та каламбури В. Бахчаняна, тісно пов’язані з реаліями радянського життя, не лише були зрозумілі й дотепні, але й «переводили в художню форму» те, що відчувалося, бачилося та розумілося багатьма, а тому часто переходили у фольклор. Народжена в царині «сміхової культури радянського часу», що виступала однією з найпотужніших опозицій офіційній ідеології, творчість В. Бахчаняна, як підкреслював Л. Рубінштейн, «поєднувала непоєднуване», «і завжди виникав третій, надзвичайно гострий і переконливий, зміст» [11].

За цим самим принципом побудовані і його малюнки та колажі. Серед них – «Святкова Москва» (1969), де вечірня вулиця Горького перетворюється на фантастичний мегаполіс, у якому портрет Леніна сусідить з «Мулен Ружем» та рекламами західних брендів. «Броненосець Потьомкін» (кінець 1960-х років), де досить точно намальовано тварину, ніби «приречену» завжди носити назву легендарного панцерника. «Не трогай прибор!» (1969), де майже в сюрреалістичному просторі міської околиці «перетнулися» і монумент «Робітнику та колгоспниці» В. Мухіної, і жіноча рука з прикрасами, і багатоповерхівки на обрії тощо. Більш складною стала «буквалізація» слогану «Ленін – це Сталін сьогодні», де, накладаючи портрети вождів одне на одного, він демонстрував їхнє перетворення.

До 1974 року належить один з його найвідоміших «Портретів Леніна». Для колажу художник використав відому фотографію вождя в профіль, на якій він зображений з кепкою на голові, з червоним бантом на піджаку й газетою «Правда», що стирчить з кишені. «Зсув», що його використав художник, тут дуже простий і мінімальний: просто натягнув кепку низько на очі і все – вождь світового пролетаріату перетворився на звичайного бандита. Про свої «стосунки з вождями» В. Бахчанян розповість через багато років, як завжди, іронічно та несподівано: «Ленін і Сталін – символи радянської влади. Вони – надлюди, і природно, що в них хочеться побачити щось смішне. Людина хоче, аби вождь був таким ще простаком, як він сам. Та, окрім того, я не можу бути байдужим до вождів <…>. Ленін та Сталін – частина мого дитинства і мого

www.etnolog.org.ua

виховання <…>. Відчуваю себе в контакті з ними. Якщо б не було Сталіна, я б, напевно, висміював Миколая» [10]. Та «висміювання вождів», зрозуміло, свідчило не про «любов до них», а про те «звільнення від страху», що ставало ознакою часу, визначивши у В. Бахчаняна одну з головних інтенцій його творчості. Художник добре розумів трагічну роль Леніна та Сталіна в радянській історії, розумів і відчував на собі, що і в часи ліберальних 1960-х їхні примари продовжували жити в радянській політиці й у суспільній свідомості. Не випадково на перших сторінках своєї відомої книги «Мух уйма» він розмістив такий напис: «5 марта 1953 года умер Иосиф Виссарионович Сталин». З «образами вождів» та радянською символікою він працюватиме впродовж усього життя, то перетворюючи ордени на жіночі прикраси, то змінюючи написи на відомих радянських плакатах, то шляхом своїх легких, часом майже непомітних «просторових зсувів», відкриваючи абсурдний зміст знайомих речей та гасел.

Його твори існують на межі читання й уважного розглядання, цілком за футуристичною традицією, несуть у собі літературний та візуальний зміст. Гумористичний ефект виникає перш за все через те, що в межах одного й того самого твору співставляються цитати з різних, протилежних одне одному художніх стилів, тому кожна із цих цитат несподівано відкриває інший, парадоксальний, зміст, а це викликає сміх у глядачів. Слово й зображення тут виступають елементами ідеологічного коду, «руйнування» якого відбувається за рахунок несподіваності, парадоксу, гумору. У розмові з В. Тупіциним В. Бахчанян окреслив головні засади свого мистецтва як постійне прагнення «ставити під сумнів», «змінювати ставлення до об'єкта», що в іншому контексті набував нового змісту [14, с. 51]. Так унаочнюється зв'язок з дадаїзмом, де зміни контексту, як відомо, становили один з основних принципів «репрезентації об'єкта».

Продовжуючи футуристичну традицію, В. Бахчанян став художником авторської книги, де поєднувалися слово й зображення. Проте в умовах неофіційної культури, тобто без можливості експонування своїх робіт, саме авторська книга відкривала «простір для самовиявлення», а тому, як говорив художник, він віддавав перевагу «концептуальному книговиданню перед виставковим ажіотажем» [14, с. 53]. «Самвидав» радянського часу «перекидав місток» до традицій «книги художників» початку XX ст., яка й тоді, в інших історико-суспільних умовах, надавала можливості для вільної творчої гри, самостійного висловлювання, образного колажування. Одна з перших книг В. Бахчаняна – «Мух уйма» (1973) – складається з текстів, малюнків, колажів. Візуальні каламбури, через зовнішню анекдотичність, породжують широкий простір асоціацій, в основі яких – порушення зв'язків, розкладання звичного на складові, а через це – унаочнення його структури. І тут, по-своєму аналізуючи радянські культурно-ідеологічні стереотипи, художник виявився предтечею соц-арту, адже, як і в соц-арті, головним для нього став «принцип порушення, демонтажу, ерозії змістових кордонів» [16, с. 12]. Одним з перших в радянському мистецтві він використав у своїх творах «ідеологічне сміття» – гасла, газетні тексти, наочну агітацію, плакати та інше, продовжуючи авангардистську ідею знищення кордонів між ідеологією й побутом, мистецтвом і повсякденням. Але водночас «Бахчанян – зразковий постмодерніст, який застосував увесь спектр прийомів, тропів та механізмів (деструкція, колаж як цитата та ін.) задовго до того, як він перетворився на пересічний матеріал нашого нового мистецтва» [7, с. 65]. Так творчість В. Бахчаняна акумулювала ціле гроно спрямувань – від дадаїзму, вітчизняного футуризму до поп-арту та концептуалізму, що складно перехрещувалися в його парадоксальній образності. У його творах знаходила вияв та «вільна суб'єктивність», яка й поставала головною опозицією радянському устрою.

В. Бахчанян працював у «Літературній газеті» з 1967 до 1974 року. У 1972 році його нагородили премією «Золотой теленок». Одночасно він співпрацював із журналами «Знание – сила», «Химия и жизнь», «Веселые картинки», «Юность», які слугували тоді своєрідною професійною школою

www.etnolog.org.ua

та місцем «працевлаштування» більшості вільнодумних митців. У 1968–1969 роках його персональні виставки проходили в московському молодіжному кафе «Синяя птица». Існує думка, що наявність такого «ліберального простору», як це кафе, визначалася потребою влади контролювати нові «неофіційні» явища в культурі та мистецтві. Потрапити туди простому глядачеві було складно. Однак, так чи інакше, свого часу в «Синей птице» проходили виставки І. Кабакова, Е. Булатова, П. Беленка, Ю. Соостера, майбутніх авторів «соц-арту» В. Комара та О. Меламида. У Москві В. Бахчанян був широковідомий у колі митців. У 1973 році він зробив декорації для спектаклю М. Розовського в його театрі-студії. Однак очевидно, що більшість робіт художника існувала в «неофіційному просторі» й поширювалася в колі друзів та знайомих. Проте й у газеті працювати було непросто: втручалися директиви та заборони (часто – зовсім абсурдні), на кшталт «робити колажі тільки з двох фрагментів», ще й харківська Спілка художників (до якої В. Бахчанян ніколи не належав) надсилала в редакцію листи з нагадуванням про його неблагонадійність, а тому свої роботи він мав підписувати псевдонімом «Б. Вагріч» чи «В. Окопов». Побутова невлаштованість, «безквартир'я» та зміни в суспільному кліматі країни, яка від лібералізму «відлиги» все більше занурювалася в безперспективність «застою», поступово підштовхували художника змінити своє життя. У 1974 році В. Бахчанян емігрував до США.

І тут він знову потрапив у чудове товариство: працював у російськомовних емігрантських виданнях «Новый американец», що його редагував Сергій Довлатов, та «Семь дней» Олександра Геніса й Петра Вайля. В останньому, що проіснувало лише рік, він був штатним художником. До кожного його колажу редактори спеціально писали передову статтю. Така практика в медіа є досить рідкісною. Пізніше О. Геніс згадував: «Ми випускали журнал "Семь дней" – єдиний орган, що формувався під ілюстрації, а не навпаки. Кожний тиждень Вагріч приносив кілька дюжин робіт, а ми вже ламали голову, що під ними надрукувати. Тепер ці номери збирають колекціонери» [11]. На еміграції твори В. Бахчаняна починають потрапляти до збірок відомих музеїв, виходять друком його книги, зокрема в Парижі, Єкатеринбурзі, Москві, відбуваються виставки. Однак головні теми, образи, прийоми його творів зостаються незмінними. Саме харківський та московський періоди окреслили головні особливості й тематику його робіт.

У створених у США колажах та малюнках художник продовжує свій «діалог з СРСР», зіштовхуючи в просторі одного твору західні та радянські символи, як, наприклад, у «Конфлікті надгробків», де статуя Свободи в Нью-Йорку протиставляється фігурі воїна з меморіалу в Сталінграді, або у псевдо-плакаті «Передовики перепроизводства, выше знамя капитализма!», що пародіює відомі радянські гасла. Завжди дотепні й гострі, його твори, між іншим, далеко не завжди є смішними, як, зокрема, «Приказом № 3»: «Запретить: смотреть в будущее, варить стекло, пребывать в полном составе, рождаться, попадать под категорию, случайно встречаться, набрасываться на еду, бежать быстрее лани…», або створений наприкінці 1970-х років «Сон» – список країн-членів ООН під новими назвами, такими як «Іспанська радянська соціалістична республіка», «Французька радянська соціалістична республіка» та інші. Він виник, коли введення радянських військ до Афганістану засвідчило про нову загрозу для країн світу.

Однак художнику так і не вдалося вписатися в ринково-галерейний світ США: за роки еміграції там у нього не було жодної персональної виставки. Та й заробляти на життя було дуже складно. Творчість художника ніяк не відповідала ринковим вимогам: невеличкі малюнки, колажі, текстові об'єкти не могли конкурувати з декоративно-виразними, яскравими роботами сучасних митців. 12 листопада 2009 року, через тривалу хворобу, художник прийняв рішення піти із життя.

Творчість В. Бахчаняна назавжди залишиться частиною того потужного шару неофіційного мистецтва радянської доби, об'єднуючою силою якого «виступала не

www.etnolog.org.ua

пластична спільність, а принцип, тип ставлення до дійсності, до світової культури, що передбачає будь-яке звільнення від ідеологічних догм і соціальних умовностей, включення до єдиної «всесвітньої гри», що знімає численні та стійкі табу» [3, с. 5].

Розпочата в Харкові, його творчість складає яскраву й важливу сторінку вітчизняного мистецтва, де нові концептуальні спрямування й художні стратегії (у свій парадоксальний спосіб) не лише інтерпретують ідеї авангарду початку XX ст., але й вибудовують свою оригінальну версію мистецтва – поєднання слова та зображення, авторського малювання та колажу, об'єднаного виразним авторським баченням, критикою суспільства та культури, гумором та свободою висловлювання.

Джерела та література

1. *Бахчанян В.* Мух уйма (Художества). Не хлебом единым (Меню-коллаж). – Екатеринбург : У-Фактория, 2006. – 512 с.
2. *Бахчанян В.* Я променял колбасу на карандаши // Артхроника. – Москва, 2010. – № 4. – С. 63–67.
3. Возможно, все так и начиналось… // ДИ СССР. – Москва, 1990. – № 12. – С. 4–5.
4. *Гройс Б.* Утопия и обмен. – Москва : Знак, 1993. – 376 с.
5. *Гройс Б.* Эстетизация идеологического текста // Советское искусство около 1990 года: Бинационале. Каталог. – Дюссельдорф ; Иерусалим ; Москва. – 1991. – С. 31–39.
6. *Друганов Р.* Рисунки Хлебникова // Панорама искусств. – Москва : Советский художник, 1987. – Вып. 10. – С. 358–368.
7. *Новиков А.* Монтер реальности // Искусство. – Москва, 2008. – № 4. – С. 62–67.
8. *Петрицький А.* Чи потрібна кому опера? // Нова Генерація. – 1929. – № 10. – С. 34–37.
9. Радио «Свобода». Виктор Шендерович. 24 февраля 2008 года [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.svoboda.org/a/436878.html.
10. Радио «Свобода». Иван Толстой. К 70-летию Вагрича Бахчаняна. 18 мая 2008 года [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.svobodanews.ru.
11. Радио «Свобода». Александр Генис. Он делал только то, что хотел. 3 ноября 2009 года [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.svobodanews.ru/content/article/1877756.html.
12. Радио «Свобода». Интервью Льва Рубинштейна. 13 декабря 2009 года [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.svoboda.org/a/28782510.htm.
13. Радио «Свобода». Александр Генис. 23 марта 2013 года [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.svoboda.org/z/896.
14. *Тупицин В.* Другое искусство: Беседы с художниками, критиками, философами (1980–1995). – Москва : Ad Marginem, 1997. – 348 с.
15. *Хирт Г., Вондерс С.* Вместе с текстами о текстах рядом с текстами. Пересмотр теории культуры Московским концептуализмом // Советское искусство около 1990 года: Бинационале. Каталог. – Дюссельдорф ; Иерусалим ; Москва. – 1991. – С. 56–67.
16. *Якимович А., Холмогорова О.* Соц-арт: соц или арт? // ДИ СССР. – Москва, 1990. – № 12. – С. 12–13.

SUMMARY

The creative work of the Kharkiv artist Vagrich Bakhchanyan (1938–2009) is one of the most interesting phenomena of the Soviet-period unofficial art. Its singularity consists in original combination of words and images, drawings and collages, texts and signs, combined through the lenses of expressive auctorial vision, where criticism of society occurrs through humour and free artistic expression. The work of V. Bakhchanyan, one of the earliest domestic conceptualists, interprets, in its own way, the traditions of the Russian and Ukrainian Avant-garde, where the interaction of words and images outlines a powerful trend. Having begun in Kharkiv in the late 1950s, the work of the *artist of words*, as he called himself, continued in Moscow and New York. However, the main thing for him at all times was his Soviet experience. And therefore, ironic analysis of the Soviet ideology and the deception of any propaganda persisted to be a through theme of his art in emigration. Expressly free drawings and paradoxical collages of the artist have constituted a singular version of conceptualism.

Keywords: conceptualism, artist's book, Avant-garde, humour in art.

www.etnolog.org.ua

УДК 7.071.1+39]:82-6

З ЕПІСТОЛЯРІЮ МИКОЛИ МУРАШКА І ПОРФИРІЯ МАРТИНОВИЧА

Оксана Сторчай

Публікацію присвячено епістолярію Миколи Мурашка та Порфирія Мартиновича.
Ключові слова: Микола Мурашко, Порфирій Мартинович, епістолярна спадщина.

Публикация посвящена эпистолярию Николая Мурашко и Порфирия Мартыновича.
Ключевые слова: Николай Мурашко, Порфирий Мартынович, эпистолярное наследие.

The article is dedicated to the epistolary heritage of Mykola Murashko and Porfyriy Martynovych. It contains an introductory article and commentaries.
Keywords: Mykola Murashko, Porfyriy Martynovych, epistolary heritage.

Досліджуючи епістолярну спадщину тих чи інших особистостей, виникає природне бажання подати їх об'ємно, якомога повніше задля того, аби відтворити в усіх нюансах і деталях, а також спробувати реконструювати діалог між адресатами. Відтворенню діалогу між такими знаковими постатями вітчизняної культури й мистецтва, як Микола Іванович Мурашко (1844–1909) та Порфирій Денисович Мартинович (1856–1933), присвячена ця публікація [9; 10; 11]. Обидва діячі були сподвижниками, їхня діяльність – це приклад жертовної любові до всього українського, служіння рідному народові, прославлення його багатовікової самобутньої культурної спадщини, таланту й неповторності.

Творчий життєпис майстра українського пейзажу, доброго рисувальника, талановитого педагога М. Мурашка, а особливо історія існування його славнозвісної рисувальної школи – теми, що цікавлять багатьох сучасних дослідників, попри те, що в наявності є дві монографії Ю. Турченко: «М. І. Мурашко: Нарис про життя, творчість і педагогічну діяльність» [29] та «Київська рисувальна школа» [30]; досить відоме видання М. Мурашко «Воспоминания старого учителя. Киевская рисовальная школа. 1875–1901» [19], його статті присвячені огляду тодішніх художніх виставок і діяльності рисувальної школи. Чимало є ґрунтовних і цікавих публікацій, зокрема: «Думки про мистецтво (зі щоденника Миколи Мурашка)» [1], «Передвижники і Київська рисувальна школа» [4], «М. І. Мурашко – художній критик» [3], «Школа Миколи Мурашка у документах ЦДАМЛМ України» [5], «"Мистецтво було радістю мого життя": (До 150-річчя від дня народження М. І. Мурашка)» [6], «Художньо-критична діяльність М. І. Мурашка» [8], «Спогади Михайла Жука про Київську школу Миколи Івановича Мурашка (Одеса, 1951–52 рр.)» [24], «Виставкова діяльність київської рисувальної школи 1875–1901 рр.» [21], «Кримські канікули Миколи Мурашка, Володимира Андрєєва та Григорія Дядченка» [27], «Микола Мурашко (1844–1909): "Хочеться, щоб школа наша була достойна бути школою цілого краю…"» [28] тощо.

П. Мартиновичу присвячене фундаментальне й цінне наукове видання «Українські записи: Українські записи Порфирія Мартиновича, друкована фольклорно-етнографічна спадщина, вибране листування, мартиновичезнавчі студії, вибрана мистецька спадщина, біографічні матеріали» [16]; загальновідомі спогади О. Слас-

www.etnolog.org.ua

тьона про П. Мартиновича зі статтями – вступною А. Березинського й заключною С. Таранушенка – «Творчість Мартиновича в світлі доби» [23]; монографічні дослідження «Художник Порфирій Мартинович» [7], «П. Д. Мартинович» [26]; статті «Художник-реаліст Порфирій Мартинович» [20], «Художник П. Д. Мартинович» [2], «П. Д. Мартинович. Український художник-демократ. До 100–річчя з дня народження» [17] та «Світло згаслої зірки» [18] тощо.

Читаючи листи видатної людини, немов чуєш як ця людина розмовляла, і звісно, намагаєшся скласти уявлення про неї, незалежно від її зображень на світлині, живописному чи графічному портреті. Цікавий опис зовнішності й характеру М. Мурашка, свого товариша ще зі студентських років навчання в Санкт–Петербурзькій академії мистецтв, подав І. Рєпін у спогадах «Далекое и близкое»: «В классе гипсовых фигур я сидел плечем к плечу с хохлом Н. И. Мурашко; он меня очень интересовал. Во всей его фигуре с хохлацкой грацией лентяя, в манере говорить загадочными обрывками фраз и в костюме с большой кокетливостью санкюлота была даже картинность; он, видимо, щеголял, замечая неотразимое впечатление, произведенное им на простаков и в особенности на барышень. Частенько громко произносил он имена и изречения из прочитанных им интересных книг и биографий и любил, и имел способность быстро завладеть товарищами, не стесняясь пускать им пыль в глаза. Мы скоро сошлись ближе. Мурашко особенно нравился мне тем, что много читал и имел превосходную память. Он не без рисовки казался загадочным и намекал не раз на опасности, по которым он проскакивает до поры до времени. Летом он в родных местах Украины записывал “З народных уст”. Он прекрасно владел украинским языком. Своими рассказами-анекдотами, часто сказочного характера, он потешал нас до слез. В знакомых домах, особенно в Праховых [1], от него не отставали, пока он не прочтет чего-нибудь из своих мелких, закомканных листков. Хохотали бесконечно…» [22, с. 202–203]. (До речі, із цього фрагмента видно, що українську мову тодішня російська творча інтелігенція добре розуміла.)

Порфирія Мартиновича І. Рєпін увіковічив, змалювавши його у своїй широковідомій картині «Запорожці пишуть листа турецькому султанові» [2]. Ось як про це зазначив у спогадах близький друг П. Мартиновича художник О. Сластьон [3]: «Передню частину форми голови я все ж зберіг і згодом вилив із неї й саму маску, на якій Мартинович усміхався. Одного разу І. Ю. Рєпін побачив у мене ту маску, і так вона йому сподобалась за той усміх, що він випросив її в мене, як цілком придатну йому натуру для хлопця-бурсака в його картині “Запорожці пишуть відповідь турецькому султанові”. Отож із лівого боку, біля вусатої фігури (маляр Цьонґлінський [4]), що лупить кулаком по спині напівголого запорожця, вміщено молоду, нахилену, стрижену в кружок голову хлопця-бурсака з усмішкою на вустах. Отож і є наш любий Порфирій. Маска ота так і зосталася в Рєпіна; десь, мабуть, і тепер вона в нього. Виходить – нема зла без добра! Хоч і попомучився Мартинович у наших руках, зате навіки зберіг його образ Рєпін у своїй картині та ще й поряд із любими йому запорожцями» [23, с. 33–34].

З опублікуванням листування між П. Мартиновичем і О. Сластьоном з’ясувалося, що Мартинович зустрічався один раз із Рєпіним і коротко з ним розмовляв. Цей факт довго був невідомий науковцям [16, с. 345], тому привабливим додатком до статті буде короткий лист І. Рєпіна до П. Мартиновича 1898 року стосовно допомоги матері останнього [9, арк. 1].

Основний лейтмотив листування між М. Мурашком і П. Мартиновичем, яке запропоноване до публікації, – це збирання Мартиновичем своїх творів, які він свого часу дарував, виконував на замовлення, залишав як завдаток, коли позичав гроші тощо, щоб згодом їх опублікувати (про це є відомості в спогадах О. Сластьона і листах Мартиновича до нього) [23, 16, с. 184, 321, 327, 330–332].

Опанас Сластьон у своїх мемуарах писав про неоднозначне ставлення оточення П. Мартиновича до цього його рішення: «Треба сказати, що між нами – знайомими

www.etnolog.org.ua

й товаришами Мартиновича – були змагання, чи слід безпечно віддавати Мартиновичеві його рисунки? Адже в якусь тяжку годину своєї недуги він міг би їх і знищити. Через це дехто з наших товаришів, як от С. Васильківський [5], свідомо не віддали йому рисунків і держали їх у себе або передали їх, як наприклад я, у Київський музей, що недавно тоді відкрився, 10 рисунків» [23, с. 142].

Зі змісту листування Мартиновича й Мурашка дізнаємося, що останній усі твори йому повернув. Новим цікавим фактом є і те, що П. Мартинович був добре знайомий з батьками М. Мурашка, загалом встановлення раніше невідомих або фактично забутих знайомств, взаємозв'язків завжди є важливою складовою в дослідженні того чи іншого питання з життєпису окремої особистості, визначає шляхи пошуку подальших фактів і подій.

З опублікованого епістолярію Мартиновича й Сластьона варто виділити інформацію про твори Мартиновича, що перебували в М. Мурашка, з метою встановлення / уточнення які саме роботи маються на увазі в листуванні Мартиновича й Мурашка. У цьому листуванні твори Мартиновича зазначені узагальнено, а саме – два етюди й шість малюнків без конкретизації. Єдиними є згадування про рисунок до «Лірника», на жаль, назва написана нерозбірливо в листах П. Мартиновича, а М. Мурашко називає сюжет «рисунок, де мужик дулю сує» та ескіз «Михей» (мається на увазі «натурщик Михей»).

У листі, імовірно, 1890 року О. Сластьон писав: «Я од тебе ніколи не чув, щоб твоя "Енеїда" [6] десь справді розбилась, і думаю, що слухи сі невірні. У Мурашка остались твої малюнки про Хому та Ярему – се я знаю багато де од кого» [7] [16, с. 321]. А в листі Мартиновича 1902 року читаємо: «Мурашко віддав мені 2 етюди (я йому заплатив 25 рублів давнього мого долгу), а шість рисунків пішли по митарствам: два рисунка узяв Горленко [8], а мені про те ні слова не сказав… А я за ними журюсь много літ. Надіюсь, що Горленко мені віддасть їх. Два рисунка, чи один оддав Мурашко у городський музей. Мазараки [9] зараз би мені вернув їх, так його тепер нема в Києві, а остальні рисунки, Мурашко казав, що як розшукаю між бумагами, то ізвіщу Вас і віддам Вам. Кромі того, що у Мурашка 2 рисунка моїх єсть: один "натурщик Михей", котрий найлучче із всих тих моїх класних рисунків, що доводилось мені рисовать. Казав Мурашко, що віддасть мені же. Оце мене обрадувало, та тільки ждать томительно» [10] [16, с. 333].

Запропонований фрагмент є важливим для реконструкції діалогу Мартиновича й Мурашка, оскільки із запропонованих до публікацій листів 1902 року є тільки листи М. Мурашка. Чернетки листів П. Мартиновича цього року до зазначеного адресата, найімовірніше, не збереглися.

Цінним для нас є з'ясування такого питання – як твори Мартиновича опинилися в Мурашка, адже з відомих друкованих джерел (наприклад, у «Спогадах старого вчителя» тощо) про це немає згадок. Загалом відомості про знайомство двох митців знаходимо в статті Ю. Нельговського «Художник-реаліст Порфирій Мартинович» [20] та опублікованому листуванні П. Мартиновича й О. Сластьона [16].

Таким чином, з епістолярію Мартиновича та Мурашка довідуємося, що П. Мартинович віддав свої два етюди й шість рисунків до художньої колекції Рисувальної школи М. Мурашка, позичаючи в нього гроші, про що написав у листі 1890 року від 24–25 жовтня: «Зная, что в то время еще недавно приняли Киевскую школу в свое распоряжение, думаю себе, может быть, из ресурсов школы можно как либо устроить заем и оставить свои этюды так сказать для обезспечения [в оригіналі слово перекреслено. – *О. С.*], чтобы и они хотя какую нибудь посильную свою пользу могли служить школе» [10, арк. 30 – 30 зв.]. І далі: «Теперь сообщу и другую свою просьбу относительно тех шести рисунков, которые я подарил Вам [в оригіналі слово перекреслено. – *О. С.*] для школы (в 1877 году или 1876). Я думаю собрать все свои рисунки в одно место для того, чтобы впоследствии издать их. Будьте добры, прошу Вас, не откажите в моей просьбе возвратить мои рисунки» [10, арк. 30 зв. – 31].

www.etnolog.org.ua

Отже, П. Мартинович, беручи в борг гроші, у цьому випадку в М. Мурашка, зазвичай залишав свої твори як завдаток, хоча такі умови, як відомо з листів, йому не ставили. П. Мартинович залишав як завдаток найдорожче, що в нього було, – свої графічні й живописні твори. Читаємо, наприклад, у листі 1912 року: «Приїхав до Київа і, зоставляючи у його два етюди свої <…> – Ганчаря козака і Трохима Пасеха (у чуприні), – просив у його позичити мені 25 рублів. Н. И. Мурашко не хотів довго брати тих етюдів, давав і так без того 25 рублів, ну я сказав, що нехай остануться всі етюди, поки віддам гроші» [11] [16, с. 345]. Цікаво, у листах П. Мартиновича знаходимо інформацію, яким саме чином його картина «Казенні помешкання для учнів Академії мистецтв» могла опинитися в батьків М. Мурашка. Наразі в епістолярії Мартиновича й Мурашка мовиться про неї тільки в листах П. Мартиновича, відповіді М. Мурашка немає, то невідомо, чи була вона в родині останнього.

Таким чином, у М. Мурашка перебували такі твори П. Мартиновича: два етюди «Ганчаря козака і Трохима Пасеха (у чуприні)», малюнки «про Хому і Яремy» (до лірницької пісні), рисунок «натурщик Михей», малюнок до «Лірника» і, можливо, у батьків М. Мурашка знаходилася картина «Казенні помешкання для учнів Академії мистецтв». Крім того, у монографії Ю. Турченка «Київська рисувальна школа» зазначено тільки один твір П. Мартиновича в «списку художніх творів, що використовувались у Київській рисувальній школі як наочне приладдя», – це «Українець. Етюд» [30, с. 133].

На час листування П. Мартинович жив у Константинограді [12], а М. Мурашко – у Бучі. Михайло Жук, учень рисувальної школи Мурашка, величезного таланту художник, згадував: «По Києво Ковельській залізниці є станція “Буча”. Там побудував собі домок з майстернею Микола Іванович Мурашко. Хороша садиба, хороший садок, чудова українська природа, все наче змовилося бути в злагоді з його старістю. Мурашко вже школи не мав» [24, с. 222]. Далі він зазначив: «Це було осіннього дня, коли я в останнє бачив людину, що багато зробила для справи художньої освіти на Вкраїні. Художня школа Миколи Івановича Мурашка була одним з хороших учбових закладів, де починали свій шлях талановиті люди, що пізнійше виявили себе прекрасними майстрами живопису. Ті медалі, що отримували учні його школи, дійсно стали найвищою нагородою “Старого учителя”» [24, с. 223]. У Бучі М. Мурашко прожив останні вісім років свого життя.

Епістолярій Мурашка й Мартиновича зберігається в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України у фонді П. Мартиновича. Ураховуючи, що збереглося тільки п’ять листів М. Мурашка 1902–1904 років, автором статті було підібрано листи П. Мартиновича різних років, починаючи з 1890-х, з метою реконструкції діалогу між ними. На жаль, удалося тільки окреслити діалог, оскільки не збереглися листи 1890-х років М. Мурашка. Наукова цінність цих листів безсумнівна й полягає в їхній інформативності – у нових подробицях творчого життєпису обох митців, що заслуговує на увагу.

Листи публікуємо зі збереженням авторської стилістики, орфографії та пунктуації, з незначними редакторськими правками. Зазначимо, що робота із чернетками листів П. Мартиновича була важкою і складною – одні тексти можна було прочитати, а чимало з них потребували розшифровування. Крім того, у науковій літературі вже усталилася традиція, як подавати епістолярій П. Мартиновича [16, с. 485]. У нашій статті листи, які написані російською мовою, публікуємо згідно із сучасним російським правописом (знято «ъ» (твердий знак) у кінці слів, літеру «ѣ» передано сучасною російською літерою «е» тощо); листи з двомовними текстами – російською і українською мовами (текст написаний російськими літерами з русизмами) – залишаємо й публікуємо за правилами сучасного правопису обох мов. Листи, що написані українською мовою, але російськими літерами (це стосується і двомовних), подаємо згідно з українським правописом, застосовуючи встановлені норми, що були запропоновані з

www.etnolog.org.ua

публікацією епістолярію П. Мартиновича й В. Горленка, П. Мартиновича й О. Сластьона [16, с. 485]. «Уніфіковано знаки у прямій мові та вживання великої літери. Знято “ъ” (твердий знак) у кінці слів. Вживані П. Мартиновичем графеми “ы” та “и”, сполучення “йи”, “йе” передаємо сучасними українськими літерами “и”, “і”, “ї”, “є”». «Зберігаючи особливості авторського правопису, в низці випадків ми наблизили його до сучасних норм. Таким чином, при публікації подається не “грім”, а “грим”, коли мова йде про гримування, не “жеве”, а “живе” і т. д.: “завжде” (завжди), “міні” (мені), “можно” (можна), “ног” (ніг), “скілько” (скільки), “тілько” (тільки), “шо” (що), “якшо” (якщо), “збірався” (збирався), “росказав” (розказав), “седить” (сидить)». «Крім вищезгаданих слів, можна додати й вживані П. Д. Мартиновичем: “єго”, “цего”, “росход”, “росшукати”, “Харьков” та деякі інші, написання яких ми теж подали згідно з сучасними нормами, наприклад, “Харків”… Розділові знаки проставлені нами згідно з сучасними орфографічними правилами» [16, с. 485]. У листах П. Мартиновича й М. Мурашка знаходимо ще слова, що подаємо згідно із сучасними нормами українського правопису, а саме: «ёго» (його), «изъвылы» (виявили), «их» (їх), «мои» (мої), «им» (їм), «поихали» (поїхали); «Энеида» («Енеїда») тощо, також суфікси «-ский» – «-ський» та ін.

До листів М. Мурашка ми застосовуємо всі вище зазначені норми, коли український текст написаний російськими літерами. У двомовних текстах залишаємо слова, що написані російською мовою, згідно із сучасним правописом.

Примітки

[1] Маються на увазі брати Адріан і Мстислав Прахови. Мстислав Вікторович (1840–1879) – лінгвіст, перекладач, старший брат Адріана Вікторовича (1846–1916) – історика мистецтва, археолога, художнього критика, викладача.

[2] Рєпін І. Запорожці пишуть листа турецькому султанові. 1880–1891. Полотно, олія. Державний російський музей м. Санкт-Петербурга.

[3] Опанас Георгійович Сластіон (1855–1933) – живописець, графік, архітектор, етнограф, педагог. Батько Юрія Сластіона.

[4] Ян (Іван) Францевич Ционглінський (Ционгліньський, Цьонґлінський, польс. Jan Ciągliński; 1858–1913) – живописець, викладач.

5 Сергій Іванович Васильківський (1854–1917) – живописець, майстер пейзажу.

[6] Альбом з 13-ти ілюстрацій П. Мартиновича до «Енеїди» І. Котляревського, виконаних художником ще 1873 року, був виданий у 1903 року в Полтаві. Альбом і матеріали про підготовку та видання в Полтаві зберігаються в Центральному історичному архіві м. Санкт-Петербурга.

[7] Листування П. Д. Мартиновича з О. Г. Сластьоном (1874–1929 рр.). Лист № 14: Сластьон – Мартиновичу 1890 р. (?) [16, с. 321].

[8] Василь Петрович Горленко (1853–1907) – український літературознавець, фольклорист, мистецтвознавець.

[9] Сергій Аркадійович Мазаракі (1856–1914) – поміщик Роменського повіту, археолог-аматор, живописець. Навчався разом з І. Рєпіним у Петербурзький академії мистецтв. Відомий своїми 34-ма портретами українських гетьманів та полковників, виконаних на замовлення М. А. Терещенка.

[10] Листування П. Д. Мартиновича з О. Г. Сластьоном (1874–1929 рр.). Лист № 26: Мартинович – Сластьону 1902 р., 5 червня [16, с. 333].

[11] Листування П. Д. Мартиновича з О. Г. Сластьоном (1874–1929 рр.): Лист № 31: Мартинович – Сластьону 1912 р., 27 лютого – 14 березня [16, с. 345].

[12] м. Константиноград – зараз м. Красноград, райцентр Харківської області.

Джерела та література

1. *Ameліна Л.* Думки про мистецтво (зі щоденника Миколи Мурашка) / Лариса Амеліна // Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – Київ, 2008. – Чис. 1 (21). – С. 130–142.

2. *Войцехівський В.* Художник П. Д. Мартинович / В. Войцехівський // Життя і революція. – 1930. – № 7. – С. 147–151 : іл.

3. *Говдя П.* М. І. Мурашко – художній критик / П. Говдя // Образотворче мистецтво. – 1975. – № 5. – С. 23–24.

4. *Говдя П.* Передвижники і Київська рисувальна школа / П. Говдя // Мистецтво. – 1962. – № 1. – С. 28–29.

5. *Дубовик С.* Школа Миколи Мурашка у документах ЦДАМЛМ України [Електронний ресурс] / С. Дубовик. – Режим доступу : www.archives.gov.ua/Publicat/AU/AU_6.../12.pdf.

6. *Жбанкова О.* «Мистецтво було радістю мого життя»: (До 150-річчя від дня народження М. І. Мурашка) / Ольга Жбанкова // Українська культура. – 1994. – № 4–6. – С. 28–29.

7. *Жолтовський П.* Художник Порфирій Мартинович / Павло Жолтовський. – Харків : Пролетарій, 1930. – 20 [2] с. з іл.

www.etnolog.org.ua

8. *Колісник Є.* Художньо-критична діяльність М. І. Мурашка / Є. Колісник // АНТ. – 2003. – № 10–12. – С. 170–173.

9. Лист І. Рєпіна до П. Мартиновича, рукопис, 1898 рік. – Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ (далі – АНФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ), ф. 11-3/178, (фонд № 11 Мартинович П. Д.), 2 арк.

10. Лист П. Мартиновича до М. Мурашка, рукопис, чернетка, 24–25 жовтня 1890 року / Листи Мартиновича П. Д. до матері, братів Павла та Василя, до Горленка В. П., Шереметьєвського В. І., Шведова В. І., Сластіона П. І., Мурашка М. І., до редакції «Київська старина», рукопис, чернетки, 63 арк. – АНФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, ф.11–3/65, (фонд № 11 Мартинович П. Д.), арк. 29 зв. – 31 зв.

11. Листи М. І. Мурашка до П. Д. Мартиновича, рукопис, 23.I.1902 – 1904 рр. – АНФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, ф.11–3/182 (фонд № 11 Мартинович П. Д.), 9 арк.

12. Листи О. Сластьона до П. Мартиновича; Листи П. Д. Мартиновича // Листування Опанаса Сластьона; упоряд. о. Юрій Мицик, Інна Тарасенко. – Запоріжжя, 2010. – С. 66–101, 124–175.

13. Листи П. Д. Мартиновича до М. І. Мурашка, рукопис, чернетки, 1890–1928 рр. – АНФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, ф. 11–3/66 (фонд № 11 Мартинович П. Д.), 18 арк.

14. Листування П. Мартиновича з В. Горленком ; підгот. до вид. С. Стефанович, О. Рубан // Народна творчість та етнографія. – 2006. – № 5. – С. 14–24.

15. *Мартинович П.* Листування з В. П. Горленком (1885–1896 рр.) // Науковий збірник за рік 1929: Записки Іст. секції ВУАН. – 1929. – С. 153–201.

16. *Мартинович П. Д.* Українські записи: Українські записи Порфирія Мартиновича, друкована фольклорно-етнографічна спадщина, вибране листування, мартиновичезнавчі студії, вибрана мистецька спадщина, біографічні матеріали / П. Д. Мартинович ; упоряд., прим., покажч. О. О. Савчук ; передм. О. Ю. Бріциної. – Харків : Видавець Савчук О. О., 2012. – 534 с. ; 128 іл. – (Серія «Слобожанський світ». – Вип. 3).

17. *Музиченко С. М.* П. Д. Мартинович. Український художник-демократ. До 100-річчя з дня народження / С. М. Музиченко // Народна творчість та етнографія. – 1966. – № 2. – С. 81–82: з портр.

18. *Музиченко С.* Світло згаслої зірки [Про українського художника П. Мартиновича] / С. Музиченко // Ранок. – 1966. – № 5. – С. 11.

19. *Мурашко Н. И.* Воспоминания старого учителя. Киевская рисовальная школа. 1875–1901 / Николай Иванович Мурашко. – Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1907. – 240 с.

20. *Нельговський Ю.* Художник-реаліст Порфирій Мартинович [Електронний ресурс] / Ю. Нельговський. – Режим доступу : ukr.sovfarfor.com/.../201-hudozhnik-realst-porfirj-martinovich.html.

21. *Павліченко Н. В.* Виставкова діяльність київської рисувальної школи 1875–1901 рр. [Електронний ресурс] / Н. В. Павліченко // Наукові записки НаУКМА. – 2013. – Т. 140 : Теорія та історія культури. – С. 93–97. – Режим доступу : http://www.ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/2635.

22. *Репин И. Е.* Далекое и близкое / под ред. и со вступ. статьей Корнея Чуковского. – 3-е изд., испр. и дополн. / Илья Ефимович Репин. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1949. – 559 с.

23. *Сластьон О.* Мартинович. Спогади / ред. і вступ. стаття А. Березинського / Опанас Сластьон. – Харків : Рух, 1931. – 226 с. : іл.

24. Спогади Михайла Жука про Київську школу Миколи Івановича Мурашка (Одеса, 1951–52 рр.) [Електронний ресурс] / підгот. до друку, вступ. слово, комент. О. Єрмоленко, Н. Суспи / Ольга Єрмоленко, Наталія Суспа. – Режим доступу : dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/handle/123456789/24698.

25. *Стефанович С.* Із листування Степана Таранушенка і Порфирія Мартиновича / Світлана Стефанович // Студії мистецтвознавчі. – Київ, 2004. – Чис. 1. – С. 126–129.

26. *Таранушенко С. А.* П. Д. Мартинович / С. А. Таранушенко. – Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1958.

27. *Толстова Л.* Кримські канікули Миколи Мурашка, Володимира Андрєєва та Григорія Дядченка / Леся Толстова // Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – Київ, 2011. – Чис. 2 (34). – С. 53–66.

28. *Толстова Л.* Микола Мурашко (1844–1909): «Хочеться, щоб школа наша була достойна бути школою цілого краю…» / Леся Толстова // Музейний провулок. – Київ, 2007. – № 1 (7). – С. 24–29.

29. *Турченко Ю. Я.* М. І. Мурашко: Нарис про життя, творчість і педагогічну діяльність / Ю. Я. Турченко. – Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. – 36 с. : іл. + [6] л. іл.

30. *Турченко Ю. Я.* Київська рисувальна школа / АН УРСР ; ІМФЕ ; [Відп. ред. В. І. Касіян] / Ю. Я. Турченко. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1956. – 144 с. : іл.

www.etnolog.org.ua

Порфирій Мартинович. 1873 р.
За: *Сластьон О.* Мартинович. Спогади. – Харків, 1931 [23]

М. І. Мурашко з дядьком Олексієм Олександровичем. 1905 р.
ЦДАМЛМ України

www.etnolog.org.ua

М. І. Мурашко. Пейзаж *.
Кінець XIX – початок XX ст.
Папір, олівець.
ЦДАМЛМ України

М. І. Мурашко. Пейзаж.
Кінець XIX – початок XX ст.
Папір, акварель.
ЦДАМЛМ України

* На звороті дарчий олівцевий напис дружини М. І. Мурашка онуку П. В. Язєву: «Дорогому моему внуку Павлуше от крепко любящей бабушки. Очень благодарю за письмо, с удовольствием прочла. Обнимаю, целую крепко. Посылаю дедушкин рисуночек».

www.etnolog.org.ua

[ЛИСТУВАННЯ М. І. МУРАШКА І П. Д. МАРТИНОВИЧА]

[***Лист № 1*** П. Мартиновича до М. Мурашка. Чернетка. (Константиноград, 25 жовтня 1890 року. Є втрати правого поля паперової основи з літерами)]

25 Октября
1890 года
[нерозбірливо]

Многоуважаемый
Николай Иванович!

Податель[ница] этого письма, моя мама, даст Вам эти двадцать пять рублей, которые я у Вас просил в 1848 году в Ген[ва]ре, когда я был в Киеве. Спа[сибо] Вам; Вы меня этим сильн[о] выручили. Возвращаю Вам эти деньги с величайшею благодарностью, душевною благодарностью за помощь.

Теперь же я прошу Вас, будьте добры, дайте моей маме те два моих этюда, которые я оставил тогда в Рисовальной школе, а моя мама даст их мне. Те два этюда я дал тогда без подрамников. Теперь они наклеены на холст и натянуты на подрамник – значит на них были издержки, и нужно возвратить более, чем двадцать пять рублей. То, что было на них издержано, Вы скажите моей Маме, и она заплатит то. Этюды обделаны и в рамки. Если рамки не дорогие и стоимость их обеих вместе не превышает пяти рублей, то прошу Вас дать этюды с рамами моей маме, и она даст Вам тридцать рублей, а если рамы стоят дороже, то тогда дайте этюды без рам, а моя мама даст Вам двадцать пять рублей с прибавлением того, что нужно за подрамки и наклейку на холст!

Хотелось бы с рамами иметь их, если рамы не дорогие.

Теперь сообщу и другую мою просьбу относительно тех шести рисунков, которые я подарил для Школы в 1877 году [в оригіналі перекреслено. – *О. С.*]. Я думаю собрать свои рисунки для того, чтоб впоследствии удобнее издать их. Бу[дь]те добры, прошу Вас, не откажите в моей просьбе возвратить те рисунки. Я слыша[л], что Вы говорили: для того, что[бы] получить их обратно, нужно просить об этом у того начальства, от которого зависит то, чтобы получить их. Это будет для меня очень затруднительно: я не знаю, куда и как, кого об этом просить. Может сдаться, что не получу их, потому что или не так напишу, как нужно, или не у того попрошу, у кого нужно.

Я думаю, что главнее всего для меня просить Вас, так как я Вам их дал. И думаю, что от Вас очень много зависит в этом случае, если не все.

Остаюсь искренно уважающий
Вас
Порфирій Мартинович

[***Лист № 2*** П. Мартиновича до М. Мурашка. Чернетка. (Константиноград, 1 листопада 1892 року) [1]]

1 Ноября
1892 года
[нерозбірливо]

Дорогой Николай Иванович!

Обращаюсь к Вам с просьбою: прошу о том, о чем просил в позапрошлом году: возвратите мне мои этюды и рисунки, которые я подарил для школы. В позапрошлом году была надобность моей матери поехать в Киев. Я написал письмо и просил передать

www.etnolog.org.ua

Вам, так как я нынешнего (?) адреса Рисовальной школы не знаю. Хотя письмо дошло бы к Вам, если бы я и просто адресовал его в Рисовальную школу, но я счел за самое лучшее, если бы моя мать привезла мне мои работы. Когда возвратилась моя мать из Киева, она не привезла мне моих этюдов; сказала, что Вы их не дали и даже усомнились, я ли писал это письмо. Я стал печалиться, получивши такой ответ. Как же мне быть, если и письму моему не верят. Если бы удобно было, Николай Иванович, приехать мне самому в Киев, так я давно бы приехал и не просил бы мою мать передать Вам письмо.

Я помню Ваше доброе отношение ко мне, поки был проездом в Киеве. Нужно было мне свидетельство о болезни представить в Академию, Вы хлопотали о том, чтоб достать его, свое дело оставили да пошли со мною к доктору просить его, чтобы он написал свидетельство – он и написал. Двадцать пять рублей нужно было, – вы мне их дали и сказали: «Оце наошкрибав то там, то там».

Мне самому в данное время нельзя приехать в Киев. Мине много трудов и здесь дома такого рода, что не удобно оставить их, на этот раз я прошу сестру мою вручить Вам письмо. И прошу ее дать те деньги, двадцать пять рублей, которые я взял у Вас. Я Вам благодарен. Рад и тому, что хоть более чем 13 лет желаю с удовольствие[м] отдать их. Сестре же моей, прошу Вас, дайте мои этюды и рисунки. Скоро приедет моя мать в Киев, которую я прошу, чтоб она привезла их мне.

Чтоб получить обратно рисунки, Вы говорили, что нужно о том написать прошение (не знаю куда), так как те рисунки внесены в опись имущества Рисовальной школы. Вот тут бы я просил Вашего совета, как это сделать. Мне это очень неудобно, живя здесь дома, не знаю, куда обратиться и как. А я так думаю: нельзя ли написать прошение куда нужно и сказать так вроде того, что рисунки были даны только во временное пользование и по ошибке были внесены в список имущества. А Вас прошу дать мне мои рисунки, так как все таки отказать же не должны они возвратить их.

Если бы для школы просил у меня другой кто либо, а не Николай Иванович Мурашко, то я ни за что не дал бы их. Еще прежде чем Вас увидеть, я от Селезнева [2] и Кушнера, Ваших бывших учеников, слышал о Вас. Литография Ваша Шевченка портрет (литография учеников Вашей работы) и другие узнал я, что это именно Вы делали и другие с записанным Вашими малороссийские рассказы. Еще до знакомства с Вами слышать доброе слово есть высшее для меня удовольствие [нерозбірливо]. Вы можете отдать их и без особых объяснений. Куда идут объяснения по поводу вещей школы.

Я соскучился за теми рисунками, хотя они и слабые, но разлука с ними печалит меня. Я когда давал их, или не предвидел этого, или сам теперь не могу сказать. Когда за чем нибудь печалишься, то не знаешь, что и сказать про то, очень печалишься.

Прошу Вас, составьте прошение, я не знаю, куда обращаться и как, пришлите его мне по почте, я его подпишу и пришлю Вам для того, чтобы послать его же куда нужно. А если бы без прошения, это еще бы лучше; как бы Вы меня освободили!

Остаюсь искренно уважающий Вас

Порфирий Мартинович.

Адрес мой:

В г. Константиноград

(Полтавской Губернии)

Порфирию Денисовичу

Мартиновичу.

На конверте надпись: / Его Высокородию / Николаю Ивановичу / Мурашко / (от Порфирія Мартиновича)

www.etnolog.org.ua

[***Лист № 3*** П. Мартиновича до М. Мурашка. Чернетка.
(Константиноград, 30 травня 1893 року)]

30 Мая 1893 г.
Воскресение
Г. Константиноград

Дорогой Николай Иванович!

Я-бы послал Вам это письмо по почте, но сейчас не имею Вашего адреса под руками. Моя мать Аграфена Кирилловна Мартинович в настоящее время в Киеве. Я просил ее побывать у Вас и отдать те деньги, которые я занимал у Вас, и просил передать Вам на словах мою просьбу возвратить мои рисунки и этюды, которые Вы, спасибо Вам великое, и обещали возвратить, и также два этюда мои.

Вчера получил от моей мамы письмо, пишет, что Вы работ моих не отдаете потому, что я нахожусь в больнице. Меня опечаливает и то, что Вы работ не отдаете, и то, что Вы говорите, что я нахожусь в больнице. Мои товарищи и знакомые объясняют мое отсутствие тем, что я болел. Действительно лет около десяти тому назад я был болен, а теперь, спасибо Богу Милосердному, я за эти десять лет ни разу даже и самою легкою какою либо болезнью не был болен; да, впрочем [нерозбірливо] была позапрошлый год, дня три проболел. А тут читаю, пишет мама, что я болен и что больного человека капризам потворствовать нельзя. Ну что мне делать? Отнеситесь хоть сколько нибудь благосклонно к моему положению. Я и теперь приписываю только лишь очень хорошому отношению Вашему ко мне то, что Вы не хотите отдать моих работ никому больше, как только мне лично, но я никого лучше не знаю, чтобы доверить мою просьбу, как мою мать.

Мне и самому жалко, что я безспокою Вас своею просьбою. У Вас и так хлопоты и заботы, а тут еще и я с своею просьбою.

Сижу и думаю, что-б мне написать Вам такое, чтобы уверить Вас, что это действительно я пишу Вам это. Я уже напоминал в одном письме некоторые случаи и разговоры Ваши, и теперь бы мне припомнить много случаев и много таких слов, которые были сказаны Вами: одного известных, когда Вы были у Крамского, то называли меня Малороссийским Дантом. А я и до сих пор не читал Данта (хотя и имею кой какое понятие о нем) и не могу ничего разсуждать, похож ли я на Данта. Много я за это время прочитал классических древних авторов, почти всех писателей греческих и Латинских (в переводах). Иного автора было много томов было – не оставлял, пока не прочитал до конца. Много нужно было усидчивости и терпения, чтоб читать про жизнь людей, которая непохожа на теперешнюю. Но до Данта еще не дошла у меня очередь, я только пока древних прочитал, а как даст Бог буду жив, так средних и новых прочитаю (каких не читал).

Теперь я завален другого рода работами и сильно, и много лет, как я над одним делом тружусь и полагаю, что оно еще не так скоро кончится: года через два, через три, – так я думаю. У меня есть большое собрание исторических и бытовых рассказов и преданий Малороссийских, записанных мною лично. Хотя собрание это и в настоящее время такое, что и по количеству, и по качеству, и по своему целому не было и нет ни одного собрания такого, как мое, но оно меня далеко неудовлетворяет. Я в детстве слышал такие рассказы и песни, которые никогда и нигде не были напечатаны и никому совершенно неизвестны из просвещенных людей. Длинные рассказы в стихах слышал и наизусть знал, относящиеся к периоду Киевского княжества, их и помину таких нету в печати. Когда у меня много уже было записанного, я вспомнил и о них; стал вспоминать чтоб записать, – оказалось, что забыл и помню только отрывки. Отыскал тех людей, от которых слышал я это, и они забыли те рассказы и стали припоминать, но с трудом, с большими пропусками, сбивчиво и не так красиво и гладко, как прежде. Значит каждую запись нужно несколько раз записать от одного и того-же и до тех пор, пока он яснее будет, припоминать. Кобзарские песни такие слышал, каких еще не было

www.etnolog.org.ua

нигде напечатано, и в таком количестве, в каком небыли напечатаны, и по складу непохожие на те, что были напечатаны, и более старинные.

В последнее время я настолько занят затеями, что неудобно оставить их и поехать в Киев.

Теперь опять буду говорить про свои рисунки и этюды. Почему Вы мне их не возвращаете? Вы говорили, что это каприз больного. Вовсе это не каприз больного, а просто моя любовь к тому, над чем я трудился. Я думаю собрать мои работы, которые не очень во многих руках находятся (некоторые отдали их), и потом издать их так, как бы мне хотелось. С этюдов думаю впоследствии вновь написать другие снимки, усвоивши лучший колорит. Я своих работ не думаю продавать никогда и никому, а думаю в последствии издать их, те, что красками, чтоб были красками напечатаны, а что карандашом, чтоб были карандашом. Для этого нужно, чтоб мои работы были при мне. Я очень за ними соскучился и хочу, чтоб они в [нерозбірливо] были со мною. Это единственное утешение в моей жизни.

Вы говорили, что хотели снять копии с этюдов и прислать мне копии. Мне копии не нужны, а мне нужны мои этюды.

Этюды были по Вашему разспоряжению наклеены на холст (один из них) и натянуты на подрамники, и сделаны для них багеты. Стоимость багетов мне неизвестна – не приходилось заказывать их. Стоимость же Ваших хлопот и безспокойств около этого я не берусь оценить, чтоб не сделать ошибки... [sic]

Про себя я так думаю, что я не принадлежу к бедным неудачникам, а мне и до сего времени все Бог помогал в моих трудах, хотя трудно и было мне, и будет, а все таки думаю, что, кажется, сделаю свое дело, то что хотел сделать издавна, а если дело мое будет идти хорошим ходом, то, быть может, и я чем нибудь был бы для Вас неполезен, то хотя-бы небезинтересен. Вам, быть может, покажется странным и ненужным то, что я говорю, а кто его знает, как оно будет. Льву казалось, что Мышь не может быть никогда ему полезна. Редко кому приходится так услужить, как Мышь Льву, но бывали подобные случаи, – и с чего-то он и басня такая произошла. Я не знаю, что Вы думаете, а Вы не знаете, что я думаю.

Я не могу предвидеть то, чтоб я мог оказать такую большую услугу, как Мышь Льву (что спасло его жизнь)[3], но все таки могло бы случиться, что и я кой на что годен был бы.

Если будет охота, то напишите мне письмо и передайте или через мою маму, или по почте.

Адрес мой:
В г. Константиноград
(Полтавск. губ.)
Порфирию Денисовичу
Мартиновичу.

Если будете писать, то пишите заказным – не потеряется на почте.

Торопясь так, чтоб сегодня письмо пошло на почту, может, что нибудь и не так написал, то в том извините.

Остаюсь искренне уважающий Вас
Порфирий Мартинович

[***Лист № 4*** М. Мурашка до П. Мартиновича. [Крим, 23 січня 1902; дату визначено за штемпелем на конверті. – *О. С.*] [4]]

Многоуважаемый и милый
Порфирий Денисович

Пишу Вам из Крыму. Об этюдах не будем толковать довго. Вони на ліцо і я написав сину в Київ, щоб він їх отдав тому, хто од Вас явитца с грішми 25 р. Это булоб для нас без

www.etnolog.org.ua

хлопот укладки і пересилки. Жилянская улица, д. № 77. Евгеній Николаевич Мурашко. Вот его полный адрес, по которому Вы можете обратиться к сыну и сговориться с ним в крайнем случае и о пересылке этюдов к Вам. Поспешите это сделать, потому что он 17 февраля оставляет Киев. Тогда уже як его упустите, то ждите меня, я на пасху буду в Киеве и вручу Вам и этюды, и рисунки.

Слава і хвала Богу, що Ви живі, і по письму видно, що живі і тілом, і духом.

А я отслужив вірою і правдою 32 роки, сложив оружіє. Да теперь на покої. Хвала неведомому і не постижимому Господу, до живаю вік. Но карандаш, кисть і перо моя утіха і до сего дня. [Підкреслення, напевно, зроблено не М. Мурашком. – *О. С.*]

Мой Киевский адрес
Малая Житомирская, д. №14-й
Ваш Микола Мурашка

[***Лист №* 5**. М. Мурашка до П. Мартиновича. [Буча, 16 липня 1902 р.; рік встановлено за штемпелем на конверті. – *О. С.*] [5]]

Іюля 16 дня

Добродій і мій голубчик
Порфирій Денисович

Розбираючи уже своє добро у себя на дачі у своїй мастерской (яку мені Бог послав на старость і на радость), з превеликим удовольствієм побачив, що я в Музей Вашого не чого не отдавав. Таки Ваші письма в мою ростерянную голову добре запали. Ескіз, Міхей і другіе рисунки все, слава Богу, на ліцо, приєзджайте в Києв в 4 часа дня беріть білет до Бучі [підкреслення М. Мурашка. – *О. С.*], у мене переночуєте і утром, як що Вам гостювати у мене дальше не пожелається, і уедете себе додому. Буду Вам душевно рад, як і всякому хорошому чоловіку, хто мене не забуває.

Ваш Н. Мурашко

[***Лист № 6*** М. Мурашка до П. Мартиновича. [18 липня 1902 р.; рік встановлено за штемпелем на поштовій картці. – *О. С.*]]

Шесть Ваших рисунков у Меня на лицо, приедете, и моя жена Вам их выдаст, а я, к сожалению, на три недили выеду и не буду дома, и буду дуже жалковать, если Вы надумаетесь сейчас приехать их забрать. Я Вас не побачу, а ми і так бачимось в 20 літ раз. Поступайте, як надумаєтесь, рисунки получите сполна [підкреслення, вірогідно, зроблено не М. Мурашком. – *О. С.*].

Н. Мурашка
18 июля

[***Лист № 7*** П. Мартиновича до М. Мурашка. Чернетка. (Константиноград, 10 квітня 1903 року)]

10 Апреля 1903 года
г. Константиноград

Христос воскрес,
дорогой Николай Иванович!

Іще перед Праздниками збирався писать Вам, та за многими хлопотами неприйшлось написать, хотя і з мислі не виходило в мене написать Вам письмо.

www.etnolog.org.ua

Я послав заказне письмо Вам не дуже давно, не по повному адресу тому, который був в Вашом письмі... [sic] Треба було писать Станція Буша по Києво Ковельской железной дороге, а я тільки написав станція Буча тай тільки… [sic] Хотя должно і так би дійти письмо... [sic] Бачу вину свою перед Вами, що неприйшлось мені буть твердим в слові де в чому, но постараюсь при удобном случаї исправить вину мою. Обищав був я Вам гостинець прислать, но мені тоді время було таке, що цілу зиму дуже сидівся, записував от одній старой [нерозбірливо] преданія старинні, боясь утерять случая, щоб неупустить дуже інтересних разказов. Цілу зиму просидів я почти в безвиходном труді… [sic]

Отискалась минута, і пишу Вам, дорогой и незабвенний Николай Иванович. Я кріпко журюсь за рисунок той, который один тільки із всіх рисунков остався не отданний Вами мені. Спасибо Вам велике, що Ви мали таке добре расположеніє до мене, що возвратили мені мої рисунки і етюди, за которими я кріпко скорбив... Остався тільки один рисунок Дворян? [нерозбірливо] показує своєму [нерозбірливо] він між тими шістьма рисунками до лірника главніший, і жалію, і скучаю я за ним більше, як за всіми рисунками… [sic]

Прошу Вас ізвистить мені в письмі, чи Ви взяли обратно цей рисунок от Варвари Миколаєвни гжи Ханенковой, як що цей рисунок Ви ще не взяли, то прошу Вас, возьміть непремінно рисунок цей од неї. Вона Вам может возвратить його обратно, і для мене це велика радость буде, і не знаю, як і благодарен буду Вам, як що Ви мені мої всі труди, які були у Вас, отдасте, бо я сбираю і сбиратиму все, де що находитьця іще не в мене.

Якщо Ви невзяли іще рисунка мого гжи Ханенковой, то прошу Вас, возьміть його од неї і ізвистить мене об цьому в письмі Вашому.

Як буду я в Київі, то буду у Вас, і Ви мені його отдасте. Тільки прошу Вас, напишіть мені по полученії мого письма.

Прошу передать от мене поклон і искренное приветствіє Супруге Вашей і всєму семейсту Вашему.

Остаюсь с іскреннім почтенієм і уваженієм, прошу, незабувайте всегда почитающего Вас

Порфирія Мартиновича.

Ожидаю от Вас скорого ответа і прилагаю 2 почтовиє марки, прошу написать заказним письмом ответ, щоб незагубилось письмо Ваше.

Адрес мій: В Константиноград Полтавской губернии.

Порфирію Денисовичу Мартиновичу.

[***Лист № 8*** М. Мурашка до П. Мартиновича. [Київ, 6 травня 1903 року; дату встановлено за штемпелем на конверті. – *О. С.*] [6]]

Воїстину Воскрес,
голубчик Порфирій Денисович

Горенько с тими панами. Теперь доподлінно вияснилось, що Ваш рисуночек у них, і в принципі решили Вам его вернуть. Но по пробуйте добиться, щоб перекидать їх папки, куди попали всякіє мої сданниє їм рисунки, акварелі, гравюри і все таке, то їдять, то поїхали кудись, то їм не як не возможно, ніколи; і так дело і тягнеться. Я все здав уже на дуже хорошого чоловіка, на директора музея, Николая Федотовича Беляшевского; і він мені душевно обіщав, що дело з рисунком він оборудує, і обіщав мені, що в его уже се діло на мазі, що на сих днях син піде найде і сичас Вам дамо знак.

Так що тепер, як яка Вам не терплячка, то вже пишіть прямо ему в Музей Киевский Городской Исторический Музей Г-ну Беляшевскому.

www.etnolog.org.ua

Всі Ваши письма получив і дякую. Тільки заказних на Бучу трудно получать і слать їх відти не можно.

Ви мені марок стільки наслали, що я назад Вам вертаю.

Будьте здоровеньки.

Ваш Старий Микола

[***Лист № 9*** П. Мартиновича до М. Мурашка. Чернетка.
(Константиноград, 11 грудня 1903 року)]

11 декабря 1903 г.
г. Константиноград
Письмо это писано начерно 12 Августа, 10-го и 11-го Сентября 1903 года

Дорогой Николай Иванович!

Не знаю, как обдумать и как собраться с разумом написать письмо это, хотя прошло так много, много лет!.. Пишу это Вам я, Порфирий Мартинович, когда то известный Вашему папе Ивану Николаевичу и всему вашему семейству.

Все время после 1884 года, после того как был я в Петербурге, живу в Константинограде в Полтавской губернии. Здесь я все время трудился над собиранием образцов народных старинных преданий, разсказов, песен и всяких образцов народной словесности. Труд этот более чем двадцатилетний, забирал все почти время в жизни моей здесь... [sic] Начало же этому труду было ещо раньше, т. е. в то время, когда жил я в Петербурге. Жил же здесь я все время по многим неблагоприятным обстоятельствам, большую часть всего этого времени безвыездно и даже почти безвыходно... [sic]

Никогда у меня из памяти не выходило то время, когда был я в Петербурге и когда всеми мыслями погружон был в то, чтобы научиться живописи, сколь разсудок мой мог бы совместить для того, чтобы после этим сослужить родине моей службу, такую, какую мог понимать я... [sic] К сожалению моему, которое и высказать трудно, все это вышло иначе... [sic] Здесь в продолжении девятнадцати лет только возможно было мне писать предания народные и разсказы. Рисовать же и писать красками невозможно было... [sic]

Все же то, над чем приходилось трудиться, когда был я учеником Академии Художеств, типы с натуры малороссийские и разные рисунки частию находится теперь у меня, частию было у разных лиц, из которых некоторые возвратили мне мои давние рисунки и этюды, так как я за ними невозможно скучаю и мучусь, когда припомню об них, а частию и до сих пор иные работы мои находятся у некоторых лиц... [sic] В последние лет пять я начал более усиленно собирать работы мои те, которые находятся в разных местах и у разных лиц. Давнее мое желание, чтобы издать все их вместе до одного рисунка и этюда... [sic] Эту мысль мою поддерживают мои прежние товарищи и знакомые.

Я сильно скучаю и никогда не забывал в течении почти двадцати лет о том, что у Ивана Николаевича находилась одна моя картинка или этюд – «Казенные ученические квартиры в Академии Художеств». Эта небольшая картина была на передвижной выставке и не была продана, и после выставки она была в амбарчике, где находились некоторые картины после передвижной выставки. Выставка передвижная тогда была в ведении Ивана Миколаевича. Некоторые картины, которым хозяева или не оказывались на лицо, или по другим каким либо причинам не брали своих работ сейчас же после выставки, находились в амбарчике на противоположной стороне улицы против дома Елисеевых. Там я видел и мою картину «Казенные ученические квартиры в Академии Художеств». Иван Николавич один раз ходил со мною туда и показывал мне там мою картину, она находилась между некоторыми картинами, оставшимся после передвижной выставки.

www.etnolog.org.ua

За этою картиною, или лучше сказать, за этим юношеским слабым опытом моим я не могу выразить, как скучаю, тревожусь и безспокоюсь о ней, тем более, что в течении стольких лет не приходилось слышать о том, находится ли она у вас, в семействе вашем между вещами Ивана Николаевича, или если не находится она у Вас, то где она в настоящее время находится и как ее можно отыскать.

Я давний должник Вашего папы, который в тяжелое для меня время оказал мне очень значительную помощь, о которой я никогда не забывал до сего времени, но к моему горькому сожалению, с тех пор как увезли меня полубольного из Петербурга, прожил я здесь все это время в таких материальных лишениях, что и высказать трудно… [sic] В последнее время за эти лет пять немного с этой стороны мне стало с одной стороны немного лучше, но на меня пали хозяйственные хлопоты и заботы, которые отнимают у меня большую часть времени от того труда моего записей народных преданий, на который пошло столько много лет. Мне не было никакой возможности уплатить Вашей маме то, что я должен Вашему папе, но всё таки скажу то, что при первой возможности уплачу все сполна, что должен я… [sic] Грустно мне, что жизнь моя сложилась так печально, но если хоть немного поправятся мои дела, то сочту величайшею для себя радостию и счастием уплатить Вашей маме то, что я должен Ивану Николаевичу… [sic]

Прошу Вас, не могу высказать какою просьбою, известите меня в письме: находится ли у Вас в квартире Вашей моя картина «Казенные ученические квартиры в Академии Художеств»? Как бы я несказанно рад был, если она у Вас находится!.. Если же эта картина была куда либо передана, то, прошу, известите меня об этом письмом, где она теперь находится. Быть может, мама Ваша, Софья Николаевна, лучше помнит это и скажет Вам. Прошу передать от меня глубокоуважаемой Софье Николаевне мой поклон и искреннее душевное приветствие, и сестрице Вашей Софьи Ивановны, и брату Вашему Анатолию Ивановичу прошу передать поклон мой и душевное приветствие.

В этом заключается и вся моя просьба: усердно прошу Вас, сообщите мне о моей картине «Казенные квартиры для учеников Академии Художеств»: у Вас ли она находится где либо между Вашими вещами или, быть может, передана была куда либо. Если была передана, то куда именно и кому. Несказанно рад был бы я, если она у Вас находится и до сего времени!.. Прошу усердно, известите меня об этом. Прошу, известите меня заказным письмом. Прилагаю две марки почтовые. Боюсь, чтобы письмо Ваше не затерялось на почте, пишите, прошу Вас, заказным письмом.

Ожидаю от Вас с нетерпением ответа на письмо это. Я болею, когда вспоминаю об этой картине моей… [sic] Но все таки отчасти успокаивал потом себя, что у Ивана Николаевича всё в сохранности было, да и хотя если были перевороты в жизни, то глубокоуважаемая Софья Николаевна все таки в крайнем уже случае помнит, где находится эта картина, если она была куда либо отдана и если она не находится в данное время в каком либо складе между вещами Вашими. Как меня обрадовало бы известие, что эта картина находится у Вас! Если эта картина в раме, так как и была она в раме, то тогда по получении от Вас известия писал бы я Вам, каким образом прислать ее мне в Константинограде. Деньги на упаковку и посылку картины, конечно, вышлю.

Прошу, узнавши подробно все об этой картине, известите меня, за что буду несказанно Вам благодарен. Я уже давно собираюсь писать Вам и наконец пишу. Извините, если что неудобопонятно написано, потому что не знаю, какими словами писать и просить об этой картине, на которой слабо изображена та нужда, которую приходилось проживать мне и товарищам моим… [sic]

Ожидаю от Вас ответа на мою усердную просьбу. Остаюсь с искренним почтением и глубоким уважением.

Порфирий Мартинович.

Адрес мой следующий: в г. Константиноград

www.etnolog.org.ua

(Полтавской губернии).
Порфирию Денисовичу
Мартиновичу.
Это самый полный адрес мой.

Боюсь ожидать от Вас грустного ответа; когда б радостный ответ! Не могу подумать, чтобы у Вас могла погибнуть моя эта картина. Буду ждать благополучного ответа.

С искренним душевным почтением
Порфирий Мартинович

[***Лист № 10*** П. Мартиновича до М. Мурашка. Чернетка.
(Константиноград, 13 жовтня 1903 року)]

13 Октября 1903 г.
г. Константиноград

Дорогой Николай Иванович!

Давно сбираюсь написать Вам, но були разні [в оригіналі пропуск тексту. – *О. С.*], і прийшлось, к сожалінію, так довго не написати о моїй просьбі относітельно недостающого одного рисунка до «Лірника».

Мені Ніколай Федотович Беляшевский писав іще 31-го Іюля, зараз по приїзді його із за границі, що нема рисунка цего мого у городському музеї, Терещенко і Ханенко из'явили согласіє на передачу мені мого рисунка, но Ханенко часто буває в отлучках, і потому Ніколай Федотович не мог умисти з ним розібраться в груді рисунків, і як що дійствительно рисунок цей находитьця в папках, полученних од Вас, то рисунок цей буде мені доставлений. І що вже картини, которі були в рисовальній школі преобретени Терещенком і в Музей не поступали, і находятся вони [нерозбірливо].

Після того я писав Ніколаю Федотовичу два письма, но ответа не получив.

Недавно в Полтаві просили мене дать для того, щоб напечатать гарно фототипією ци рисунки до Лірника; я з радістью дав би, ну вони розрізнені; одного рисунка і главнішого немає. Грошей за це изданіє ніяких мені не дали б; добре було б хоть би напечатали добре, хоть би память була б.

Прошу Вас, дорогий Ніколай Иванович, зробіть таке велике для мене добре діло: поспособствуйте, щоб рисунок мій розшукати скоріше і получити мені для того, щоб напечатати. Не дуже давно напечатали фототипією давні мої рисунки до Енеїди Котляревського і напечатали порядочно. [Також] [sic] просять мене, щоб я дав і ци рисунки до Лірника напечатати фототипією. Ну яке моє горе і стісненіє душевне, що не могу дать їх для напечатанія, потому що розрізнені вони. Це ж я про цей рисунок прошу, що швидко за двор… [нерозбірливо] дулю дає [нерозбірливо].

Я не могу виразить, яке для мене добре діло Ви цим зробите. Ускорить мені находку і скороє возвращеніє мого цего рисунка; я душевно болію, як здумаю за цей рисунок. Ви цим облегчите мою печаль велику і зробите для мене, не могу сказать і виразить, яке добре діло.

Як приїду в Київ, то без сала до Вас не приїду у Бучу і привезу сала чималенько, і слово своє здержу, ну тільки горенько із зараз оце приїхать мені неудобно.

Моя просьба к Вам в том, що Вам удобніше розшукать рисунок цей [нерозбірливо] Ніколаю Федотовичу. Ви його скоріше можете найти, прошу Вас усердно, зробіть мені цю находку в скором времені і по полученії мого цего письма, прошу Вас, ізвестіть мене в скорому времені.

Прошу передать супруге Вашей і сімейству Вашему моє усердноє пріветствіє і іскренноє почтеніє, і поклон.

www.etnolog.org.ua

Желаю Вам помніть на світі іще немало і, Боже дасть, побачити те, що найдужче просите у доброй судьби. Будьте здорові і благополучні. Іскренно желаю, щоб усе було добре.

Остаюсь іскренно почитающій і уважающій Вас

Порфирій Мартинович.

Адрес мой: [sic] [На лівому полі листа нерозбірливий текст. – *О. С.*]

[***Лист № 11*** М. Мурашка до П. Мартиновича. (Буча, 10 жовтня1904 року) [7]]

Добродий Порфирий Денисович

Правду говорят москали:

За чем пойдешь,

то и найдешь.

Захотели собрать свои работы и настойчиво захотели. Конечно Вы их соберете. Рисунок, де мужик дулю суе, наверное, есть, есть, есть, есть. Но где? В данную минуту решительно не могу сказать.

Я переїхав на свій хутор. Жужмом все зложив і не як не розберусь, і рисунок мені не попадається.

А коли не попадається, значить, Він попав у Музей.

І от сей час Ви мене хоть роздеріть – ничего Вам не скажу.

Рисунок, ясно его бачу перед своїми очами. Він із меньше законченних.

Но Він або в Музеї,

або в мене,

або в мене,

або в Музеї.

Но так як у мене не попадається, то значить – у Музеї.

І от жінці моєй показується, що в первий портхвелі, яку я згриб і одніс Варварі Николовні г-жи Ханенко. Там були рисунки: Васильев, Ге, Крамской туди попав і Ваш.

Но рисунок, как видите, есть, и Вы его получите. Маленькое терпение, и всё разрешится в желательном виде.

За тим Вам дяковать дуже дуже, а сала не цураємось. Будьте здоровеньки і не журитця.

Ваш Ник. Ив. Мурашко.

Киев.

Житомирск. №14.

Можн[о] и так:

Буча. Мурашко.

С 15-го уже у нас на хуторі і почтовий ящик буде, і все.

Додаток

[*Лист І. Рєпіна до П. Мартиновича. (11 жовтня 1998 року)* [8]]

Многоуважаемый

Порфирий Денисович

После разговора с Вашей матушкой здесь я спрашивал об ее деле у очень компетентного лица, можно ли что для нее сделать. Лицо ответило весьма серьезным отрицанием. А потому, при всем моем желании быть полезным Вам – не имею возможности.

С полным уважением к Вам И. Репин

11 окт. 98 г.

www.etnolog.org.ua

Примітки

[1] На конверті напис: «Его Высокородию Николаю Ивановичу Мурашко (от Порфирія Мартиновича)».

[2] Іван Федорович Селезньов (1856–1936) – живописець, рисувальник, викладач.

[3] Напевно, мається на увазі байка Езопа в переказі Льва Толстого «Лев і Миша». Зміст такий. Лев спав. Миша пробігла йому по тілу. Він прокинувся й упіймав її. Миша стала просити, щоб він відпустив її; вона сказала: «Якщо ти мене пустиш, і я тобі добро зроблю». Лев засміявся, що Миша обіцяє йому добро зробити, і випустив її. Потім мисливці упіймали Лева і прив'язали мотузкою до дерева. Миша почула левовий рев, прибігла, перегризла мотузок і сказала: «Пам'ятаєш, ти сміявся, не думав, щоб я могла тобі добро зробити, а тепер бачиш, – буває і від миші добро».

[4] На конверті зазначені такі адреси і штемпелі: «Полтавской губер. / Гор. Константиноградъ / Его Благородію / Порфирію Діонисіевичу / Г-ну Мартиновичу». Поштові штемпелі: 1. «Ялта Таврич. 23.I.1902»; 2. «Константиноградъ Полтав. г. 27.I.1902».

[5] На конверті зазначені такі адреси і штемпеля: «Въ гор. Константиноградъ / Полтавской губернии / Его Высоко Благородію / Порфирію Денисовичу / Гну Мартиновичу». Поштові штемпелі: 1. «Кіевъ 18 VII 1902»; 2. «Константиноградъ Полтав. г. 19. VII 1902».

[6] На конверті зазначені такі адреси і штемпелі: «Въ г. Константиноградъ / Полтавск. Губер. / Порфирію Денисовичу / Г. Мартиновичу / Кіевъ Н. Мурашко». Поштові штампи: 1. «Кіев 6 V 1903»; 2. «Константиноград 7.V.1903».

[7] На конверті зазначені такі адреси і штемпелі: «Въ Константиноградъ. / (Полтавск. Губер.) / Его Высоко Благородию / Порфирію Денисовичу / Г-ну Мартиновичу. / Кіевъ. Мал. Житомирск. / Д № 14 отъ Ник. Ив. Мурашко». Поштовий штамп: «10.X.1904» [вдалося розібрати тільки цей напис. – *О. С.*].

[8] На конверті зазначені такі адреси і штемпелі: «Заказное 137 4/П Константиноградъ / Полтавск. губ. / от И. Репина. Академия Художествъ». Поштові штемпелі: 1. «С.Петербургъ 12 окт. 1898»; 2. «Константиноградъ 14.X.1898» [9].

SUMMARY

The article is dedicated to the publication of the letters, exactly the recreation of the dialogue between such outstanding figures for Ukrainian culture and art as Mykola Ivanovych Murashko (1844–1909) and Porfyriy Denysovych Martynovych (1856–1933). They are the fellow champions. Their activities are considered as an example of sacrificial love for everything Ukrainian, serving to the native people, the glorification of original centuries-old cultural heritage, giftedness and uniqueness.

The main leitmotif of the correspondence between Mykola Murashko and Porfyriy Martynovych, suggested for the publication, is the collection of his own works by Martynovych which he has presented or executed on order or left as a pledge, taking money in debt, etc.

We have learnt from the contents of the correspondence between Mykola Murashko and Porfyriy Martynovych that Martynovych has given two of his studies and six drawings to the art collection of M. Murashko Drawing School, who has returned him almost all his works. P. Martynovych is well acquainted with M. Murashko parents. It is a new interesting fact.

The letters of Murashko and Martynovych are kept in the Archival Scientific Funds of Manuscripts and Records of M. Rylsky Institute for Art Studies, Folkloristic and Ethnology, Ukrainian National Academy of Sciences, in the fund of P. Martynovych. Taking into consideration that only five Murashko letters of 1902–1904 are preserved, the authoress of the article has selected P. Martynovych letters of different years, starting from the 1890s with the aim of the dialogue reconstruction between them. We are successful to reproduce the dialogue only partly because the letters of the 1890s are not preserved. However, the informational content and new biographical details of both artists in the letters deserve the scientists attention.

The texts are published with the preservation of the author stylistics, in modern spelling, punctuation with minor editorial correctings.

Keywords: Mykola Murashko, Porfyriy Martynovych, epistolary heritage.

Підготовка до друку та коментарі О. Сторчай

www.etnolog.org.ua

Огляди, відгуки
Surveys, Responses

УДК 069.5:78.071.2(477)

ХУДОЖНЬО-ДОКУМЕНТАЛЬНА ВИСТАВКА НА ПОШАНУ НІНИ МАТВІЄНКО

Наталя Студенець

3 листопада – 10 грудня 2017 року в залах Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» було розгорнуто виставку до ювілею Ніни Матвієнко «Ой виорю нивку широкую», одну зі складових великого мистецького проекту «Життя і сцена». Автор концепції проекту й куратор виставки – художник-модельєр Галина Забашта, фотодизайн виставки – фотохудожник Костянтин Сачек.

Виставка не випадково мала однойменну назву з біографічною книгою Н. Матвієнко, до якої ввійшли понад двісті п'ятдесят народних пісень і творів українських композиторів з репертуару артистки [1]. У виставковій експозиції було органічно поєднано світлини з родинного архіву, фотохроніку концертів різних років, художні фотопортрети, зразки автентичного вбрання і предметів побуту Житомирського Полісся, живописні полотна Петра й Андрія Гончарів та сценічні костюми знаних українських художників. Було представлено твори з фондових колекцій Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара», Національного музею українського народного декоративного мистецтва, приватних збірок. Через неповторний голос, що звучав у залах, та цілісно вибудуваний візуальний ряд перед відвідувачем розкривався багатогранний життєвий і творчий шлях Особистості та Співачки.

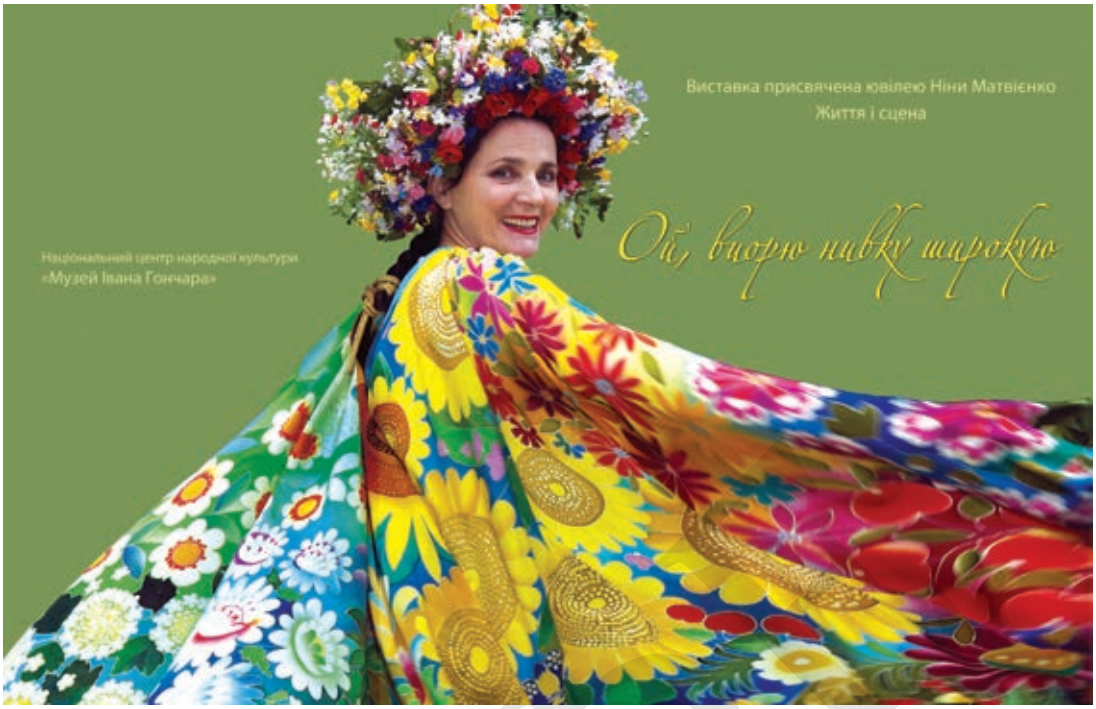
Епіграфом до виставки стали слова Н. Матвієнко: «Кожен раз, коли я думаю над тим, хто ти є сьогодні, то в першу чергу ти мусиш бути самим собою. Але це не значить жити в шкаралупі й ні до кого, і ні до чого не торкатися. Навіть якщо ти так захочеш, – не вийде, бо весь час натикаєшся на якісь кути і в житті, і в економіці, і в політиці. Але найтяжче в цьому світі – це пізнати самого себе».

Перша зала під назвою «Життя. Витоки» ознайомлювала з родинним світом Н. Матвієнко, де відвідувача зі світлин зустрічали батьки артистки – Митрофан Устимович та Антоніна Ільківна, бабуся Мотря, брати і сестри, родичі. На фото зафіксована Н. Матвієнко із чоловіком Петром Гончаром та дітьми, друзями, колегами по сцені, відомими українськими діячами культури й мистецтва.

Завдяки світлинам глядач мав змогу перегорнути сторінки творчої біографії Ніни Матвієнко: навчання у вокальній студії при Національному хорі імені Г. Г. Верьовки (1967), перші виступи як солістки цього хору (1960-ті рр.), концертна діяльність, співпраця з багатьма хоровими й музичними колективами. Фото відобразили миті натхненних виступів Н. Матвієнко на багатьох сценах України й світу, зокрема з хором «Дударик» (1984), із тріо «Золоті ключі» в Канаді (1988–1989), в Америці (1991), на відкритті фестивалю «Країна мрій» у Києві (2008).

Вернісаж розкрив різні грані самобутнього творчого таланту Н. Матвієнко: зйомки у фільмах, участь в оперних і театральних виставах. Репрезентовано кадри фільмів «Солом'яні дзвони» (реж. Юрій Іллєнко, 1987 р.), «Далі польоту стріли» (реж. Василь Вітер, 1990 р.), першого в Україні відеокліпу «Русалчин тиждень» (реж. Наталя Мотузко, 1988 р.), світлини з фольк-опери «Цвіт папороті» Євгена Станковича (1985), вистав «Маруся Чурай» (1987), «Водоспад-відблиски» (театр *La MaMa*, США, 1995 р.). Не менш цікаві кадри театрально-режисерської та акторської роботи Н. Матвієнко з музичного спектаклю «Під сонцем» (ідея

www.etnolog.org.ua



К. Сачек. Виставковий плакат «Ой, виорю нивку широкую». 2017 р.

Фрагмент експозиції виставки: зала «Життя. Витоки» *

* Усі світлини К. Сачека.

www.etnolog.org.ua

Умовна реконструкція сценографії ювілейного вечора «Золотий камінь посіємо» в Національному палаці мистецтв «Україна».
Г. Забашта. Костюми (розпис на тканині *Л. Мороз*, виконання головних уборів *М. Ірод*). 1998 р.: а – «Велика богиня», трикотаж, віскоза, люрекс; б – «Жриця», трикотаж, вовна, віскоза, люрекс, фібра; в – «Душа», трикотаж, віскоза, люрекс; г – «Храм», трикотаж; д – «Ангел», трикотаж, віскоза, люрекс. НМУНДМ

Г. Забашта. Костюми: а – «Фреска». 2017 р., шовк, шитво. Колекція Н. Матвієнко; б – «Дивоптах». 1987 р., трикотаж, віскоза, люрекс; в – «Мальва». 1997 р., трикотаж, віскоза, вовна, люрекс. НМУНДМ

www.etnolog.org.ua

Г. Забашта. Костюми:
а – «О, прекрасна Венеро». 2012 р., тафта, вишивка, аплікація. Колекція Н. Матвієнко;
б – «Українське бароко» (розпис на тканині – *Н. Борисенко*). 1981 р., бавовна, холодний батик. Колекція автора

Г. Забашта. Костюм «Лілея». 2004 р., парча, шифон. НМУНДМ

Арт-студія «Отаман». Костюм «Сотниківна». 2010 р., жакардове ткацтво. Колекція Н. Матвієнко

www.etnolog.org.ua

Г. Забашта. Костюм «За народними мотивами». 1989 р., трикотаж, вовна, люрекс. НМУНДМ (сорочка – з колекції Н. Матвієнко)

Г. Забашта. Костюм «Купальський дивоцвіт». 1988 р., трикотаж, віскоза, вовна, люрекс, шовк, парча. НМУНДМ

Умовна реконструкція сценографії ювілейного вечора «Ой, роде мій красний» у Національній опері України. Костюми: а – *Творчі майстерні Центру дослідження і відродження Волині.* Реконструкція традиційного вбрання Рівненського Полісся. Бавовна, «серпанкове» ткацтво, аплікація. Колекція Н. Матвієнко; б – *Г. Забашта.* «Поліський». 2007 р., бавовна, вишивка. НМУНДМ; в – *Н. Коваленко.* «Стигла вишня». 1992 р., бавовна, вовна, вишивка. Колекція Н. Матвієнко

www.etnolog.org.ua

Г. Забашта. Поліптих за мотивами творів М. Приймаченко
(костюми: а – «Букет», б – «Будяк», в – «Маки». 1989 р., бавовна, холодний батик, стебнування; панно: г – «Сіяч». 2008 р., бавовна, шовк, текстильна аплікація).
Колекція автора

www.etnolog.org.ua

Умовна реконструкція сценографії ювілейного концерту в Національній філармонії України. *О. Теліженко.* Костюм «Древо роду». 2005 р., бавовна, органза, аплікативна вишивка. Колекція Н. Матвієнко

Фрагменти експозиції зали «Сцена». Костюми: а – *О. Теліженко.* «Сирин». 2016 р., шовк, аплікативна вишивка; б – *Д. Дорожкіна.* «Чарівна скрипка». 2013 р., віскоза, шовк, аплікація; в – *А. Родіна.* «Квітка-душа». 2005 р., шифон, шовк. Колекція Н. Матвієнко

www.etnolog.org.ua

Сергія Проскурні, 1997 р.) за участю японського танцівника Ендо Тадаші.

Експозицію першої та другої зали музею об'єднали традиційні поліські домоткані рушники з родинної скрині як уособлення життєвих доріг Н. Матвієнко, що беруть свій початок від батьківського порогу – с. Неділище Ємільчинського району Житомирської області. Саме «рушник долі» підводив глядача до другої зали «Сцена», присвяченої творчій діяльності Н. Матвієнко.

В експозиції зали були створені умовні реконструкції сценографічних фрагментів трьох ювілейних вечорів артистки: «Золотий камінь посіємо» (Київ, Палац «Україна», 1998 р.), «Ой, роде мій красний» (Київ, Національна опера України, 2006 р.) та концерт у Національній філармонії України (Київ, 2006 р.). Це дозволило глядачам зануритися в образну атмосферу сценічного простору і сприйняти концертний костюм як одну з вагомих складових сценічного дійства. Виставлені поряд з костюмами фотопортрети Костянтина Сачека та світлини фрагментів ювілейних концертів Ніни Матвієнко, що майстерно зафіксував кінорежисер Сергій Марченко, допомагали відвідувачам виставки зримо відчути присутність артистки в залі.

Було представлено тридцять два концертні костюми співачки, створені Галиною Забаштою, Олесею Теліженко, Анною Родіною, Діаною Дорожкіною, Наталею Коваленко та іншими художниками. Окремі роботи добре відомі в професійному середовищі, репродукувалися в наукових мистецьких виданнях, зокрема в «Історії декоративного мистецтва України» [2]. Приміром, «Українське бароко», строї за мотивами розписів Марії Приймаченко авторства Г. Забашти. Творчість і викладацька діяльність художниці впродовж сорока років присвячені створенню концертного, виставкового вбрання.

У центральній частині зали репрезентовано строї до музично-сценічного дійства ювілейного вечора Н. Матвієнко «Золотий камінь посіємо». Відповідно до режисерського задуму відтворити крізь віки народну пісенну традицію, в урочистих образах ансамблів «Велика богиня», «Жриця», «Храм», «Ангел», «Душа» Г. Забашта відобразила віхи вітчизняної історії: від найдавніших часів до сьогодення. У лаконічних монолітних формах убрання, витончених лініях декору трикотажних полотен та розписного шовку (автор розпису – Людмила Мороз), вишуканій пластиці головних уборів (виконання головних уборів – Маргарита Нірод) перед глядачем постали пізнавані архетипи, знаки минулого, інтерпретації трипільської, скіфської, давньоруської, барокової орнаментики. Домінування білого й золотого кольорів посилило філософське сприйняття творів, їх глибинне духовне наповнення.

Виразні пластичні силуети, ошатне драпірування текстильних матеріалів (розрідженого трикотажу, бавовни), гармонійні комплекси нагрудних прикрас виявили рефлексії середньовічної культури в концертних ансамблях Г. Забашти «Дивоптах» (1987), «Колта» (2016). Контрастне колірне й фактурне нашарування зумовило асоціативні інтонації вбрання «Мальва» (1997), «Фреска» (2017).

Історична тематика набула концептуального розвитку в строях, наближених за своїм парсунним ладом, формотворенням та кроєм до автентичних зразків шляхетного вбрання XVII–XVIII ст. У композиціях ансамблів Галина Забашта виявила красу барокового декору тканин – експресивних ліній холодного батика строю «Українське бароко» (1981 р., розпис тканини – Наталя Борисенко), рельєфного орнаменту коштовної парчі «Лілеї» (2004), вигадливих візерунків вишивки та аплікації строю «О, прекрасна Венеро» (2012). За стилістичним вирішенням, трактуванням квіткової орнаментики жакардового ткацтва цим творам близький костюм «Сотниківна» (2010) авторства й виконання майстрів арт-студії «Отаман».

Значну частину експозиції становили костюми, створені з використанням етнорегіональних народних традицій. Збереження, популяризація автентичних зразків традиційної культури, репрезентація їх творчого осмислення в професійній художній практиці є основним напрямом діяльності Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара». Згідно із задумом організаторів виставки, одягові комплекси відобразили середовище, у якому зростала й формувалася співачка.

www.etnolog.org.ua

Сценографічні фрагменти ювілейного вечора «Ой, роде мій красний» відтворили жіночі ансамблі Г. Забашти «Весільний» (1978), «Поліський» (2007) та Н. Коваленко «Стигла вишня» (1992) за мотивами народного вбрання Центральної України, Полісся, Волині. В основі творчих авторських пошуків – найвиразніші форми, крій, елементи декору, переосмислені й утілені в сучасних текстильних матеріалах. У реконструкції традиційного строю Рівненського Полісся, виконаного у творчих майстернях Центру дослідження і відродження Волині, було збережено унікальний крій та декор одягу, з домотканого «серпанкового» полотна відтворено давній рушниковий головний убір – намітку.

Цілісний образ костюма «За народними мотивами» (1989) Г. Забашти поєднав барвисту вишивку автентичної сорочки, фактурну взористу обгортку та пластично виразний оригінальний трикотажний пояс.

Виставка засвідчила широкий діапазон використання традиційних мотивів у сучасному моделюванні концертного костюма: від реконструкції автентичних зразків до творчих інспірацій. Потужна енергетика народного мистецтва живить стрій «Купальський дивоцвіт» (1988) Г. Забашти, у якому основний засіб виразності – чорний колір, відтінений гармонійним ритмом мерехтливих золотих стрічок, – набув особливої внутрішньої глибини та сили. Елегантний силует трикотажного ансамблю, система вишуканого лінійного декору плечового й поясного вбрання, пластично багатий головний убір на основі традиційної кибалки асоціювалися з першоджерелом – одяговим комплексом Західного Поділля.

Феєрією яскравих барв, варіативністю плечового вбрання та головних уборів в експозиції виділявся триптих Г. Забашти «Букет», «Будяк», «Маки» (усі – 1989 р.) на тлі декоративного текстильного панно «Сіяч» (2008) також авторства художниці. Своєрідні мотиви розписів Марії Приймаченко, переосмислені в техніці холодного батика зі стебнуванням та органічно поєднані з модерними формами ансамблевих компонентів, підсилювали в залі настрій свята.

Цікаві пластичні пошуки й експерименти в сценічному вбранні продемонстрували дизайнери, які успішно реалізують себе в сучасній індустрії моди.

Виразна авторська стилістика притаманна костюмам Олесі Теліженко, яка співпрацює з Ніною та Антоніною Матвієнко, творчими музичними колективами. Для її моделей характерні пізнаваний силует традиційного автентичного строю, багатошаровість, використання аплікативної ручної та машинної вишивки.

Монохромним жіночим ансамблем «Древо роду» (2005) було умовно представлено сценографічний фрагмент ювілейного концерту в Національній філармонії України. О. Теліженко трансформувала народну сорочку в сучасну сукню, виявила конструктивно-пластичні засоби матеріалу, підкреслила красу рельєфного рясного призбирування, увиразнила рукави текстильною інкрустацією, що асоціювалася з традиційними техніками мережки, прозорого вирізування. У костюмі «Співоча пташка» асиметрія композиції вдало доповнена аплікативною вишивкою окремих конструктивних елементів вбрання.

Витончена колористична організація, каскадна багатошаровість, акцентована пластика драперій вирізняла строї Анни Родіної «Квітка-душа» (2005), «Осіння мелодія» (2005), «Зоряна ніч» (2004) та Діани Дорожкіної «Чарівна скрипка» (2013).

Виставка не лише репрезентувала численним відвідувачам творчість Ніни Матвієнко через її сценічний образ, але й продемонструвала загалу концертний костюм як різнопланове явище декоративно-вжиткового мистецтва, висвітлила стилістичні напрями, основні тенденції в його розвитку впродовж декількох останніх десятиріч, засвідчила широкі можливості сучасного моделювання в цій сфері.

Примітки

[1] *Матвієнко Н.* Ой виорю нивку широкую / Ніна Матвієнко. – Київ : Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», 2003. – 576 с.

[2] Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / [голов. ред. Г. Скрипник]. – Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2016. – Т. 5 : Мистецтво XX – початку XXI століття. – 546 с. : іл.

www.etnolog.org.ua

ДОВГОЖДАНЕ ВИДАННЯ

Димитрій (Ярема), Патріарх. **Іконопис Західної України XVI – поч. XVII ст. / Патріарх Димитрій (Ярема) / наук. ред. М. Гелитович ; упоряд. К. Маркович. – Львів : Друкарські куншти, 2017. – 595, (1) с. : іл.**

Наприкінці 2017 року стараннями Благодійного фонду імені Патріарха Димитрія та львівського видавництва «Друкарські куншти» побачила світ друга книга монографії Патріарха Димитрія (о. Володимира Яреми) про давній західноукраїнський іконопис, присвячена пам'яткам XVI – початку XVII ст. Вона є продовженням першої книги, у якій проаналізовано найдавніші іконописні зразки XII–XV ст. Двотомна монографія – найбільша наукова праця вченого-богослова, написана на основі багаторічного вивчення церковного малярства Західної України.

У 1991 році першу книгу було удостоєно Премії імені Іларіона та Віри Свєнціцьких від Науково-мистецької Фундації імені митрополита Андрея Шептицького при Національному музеї у Львові та рекомендовано до видання (за сприяння мецената п. Христини Чорпіти). Однак книга вийшла друком уже після смерті автора у 2005 році зусиллям заснованого на його честь Благодійного фонду та за фінансової підтримки київського банку «Аркада» в особі Голови правління банку Костянтина Паливоди.

Сталося так, що видання й другої книги, яке відразу запланував Благодійний фонд (адже сам автор розглядав обидва томи як єдину працю з наскрізною нумерацією частин), затягнулося більш ніж на десятиліття. Головною причиною цього разу стала недостатня підготовленість тексту до друку (у порівнянні з першою, яка пройшла початкове редагування в музеї ще на початку 1990-х рр.). Як відомо, у 1993 році о. Володимира Ярему після прийняття схими обрали Патріархом Української автокефальної православної церкви і через свої архіпастирські обов'язки він не міг сконцентруватися на довершенні та остаточному впорядкуванні написаного. Обсяг зібраного ним матеріалу був надто великим (пам'яток іконопису XVI ст. взагалі збереглося значно більше ніж XV ст.), а крім цього, після здобуття Україною незалежності почали публікувати невідомі досі та нововідкриті пам'ятки, яких автор уже не встиг залучити до свого дослідження. Тому завдання редколегії полягало в 1) доповненні видання інформацією про незазначені автором та невідомі йому пам'ятки, 2) структуруванні другої частини монографії як окремої книги, а також 3) покращанні ілюстративного матеріалу, тобто в адаптації написаної майже чверть століття тому праці до вимог сучасного компетентного читача, якому багато пам'яток вже стали відомими завдяки публікаціям 2000–2015 років.

У затримці з підготовкою до друку другої книги монографії Патріарха Димитрія дався взнаки людський фактор, адже спеціалістів, здатних на відповідному науковому рівні редагувати чи корегувати такий пласт матеріалу, є вкрай мало. Донині ніхто з науковців не наважувався в одному виданні розгорнути картину нашого давнього

www.etnolog.org.ua

іконопису в перехресті всіх його аспектів: тематики, іконографії, стилістики, сув'язі зі структурою прив'язки до іконостаса, належності до іконописних шкіл чи майстерень та часової атрибуції. Сам автор, беручись з властивою йому сміливістю за таке завдання, усвідомлював, що його праця не буде досконалою, але щиро сподівався на продовження дослідження іконопису плеядою молодших спеціалістів.

Утім, попри такий значний часовий інтервал між виданням обох частин монографії, а ще більший від часу її написання автором (близько чверті століття), ця книга, хоч і не матиме вже в багатьох аспектах ефекту новизни (як би це було в 1990-х роках), надалі залишається дуже актуальною. Вона стане не тільки доброю пам'яткою про автора з нагоди 100-річчя від дня його народження, яке відзначалося два роки тому, але й важливою віхою для українського іконознавства. Двотомну монографію можна назвати енциклопедією давнього іконопису Західної України, бо вона не тільки, як зазначено вище, містить багатогранний аналіз іконописних пам'яток, а, що дуже важливо, охоплює всі збірки західноукраїнського іконопису в музеях України, Польщі та Словаччини. Текст супроводжується багатим ілюстративним рядом, не представленим у такій повноті ще в жодному виданні; чимало ікон публікується вперше. Правда, ілюстрації переважно є монохромними, що пояснюється двома причинами: аналіз кольору не займає в книгах чільного місця; крім того, автор, висвітлюючи тему, користувався свого часу здебільшого чорно-білими світлинами. Означений стан речей певною мірою компенсує додаток до двотомника – комплект із 72 кольорових таблиць, що вийшов разом із другою книгою. Подарунковий варіант видання забезпечує кольоровий футляр (для обох томів).

Кость Маркович

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

НОВА РЕАЛЬНІСТЬ ВАСИЛЯ ХИМОЧКИ

«Життя – то поезія. Вона йде не з голови, а із серця» – у руслі такої духовної настанови в Одеському художньому музеї з 15 листопада по 23 грудня 2017 року експонувалася виставка робіт самобутнього українського художника Василя Химочки. Виставка під назвою «Нова реальність» була присвячена пам'яті художника, який відійшов від нас 14 червня 2016 року. Демонструвалися твори живопису і графіки, виконані майстром у кінці 90-х – на початку 2000-х років. Кожна із 64 робіт, що прикрашали музейні зали, унікальна по-своєму, позаяк несе в собі загадковий сенс, що розкривається лише вдумливому глядачеві.

Проведення виставки в Одесі було цілком закономірним явищем, адже Василь Химочка народився на Одещині й свого часу закінчив Одеське художнє училище ім. М. Б. Грекова (що дозволило йому пізніше пройти курс навчання у Львівському державному інституті прикладного і декоративного мистецтва (нині – Львівська національна академія мистецтв)). Він виявив себе не тільки в станковому живопису та графіці, а й у розписі соборів та створенні ікон. З 1976 року його картини брали участь у 50 групових і персональних виставках, що проводилися в Україні, Ірані, Німеччині та Чехії.

Василь Химочка був вільний від рамок будь-яких художніх стилів і канонів. Він шукав Істину в житті й творчості. Свої духовні знахідки переносив як на полотна, графічні аркуші, стіни храмів, так і у вербальні тексти своїх філософських роздумів. Він писав книгу власних світоглядних імперативів. Такі різні форми творчого вияву в особі Василя гармонійно доповнювали й посилювали одна одну.

На відкритті виставки творів В. Химочки «Нова реальність»
(Л. Бут, В. Абрамов, С. Савченко)

www.etnolog.org.ua

Картини Василя Химочки легко розпізнати поміж живопису інших авторів завдяки самобутній образотворчій манері, яку він сам назвав «оптичним символічним медитативним мистецтвом». Йому вдалося наповнити кожне полотно особливою енергією та глибоким символізмом, які не лишали нікого байдужим.

Сергій Савченко (куратор виставки, заслужений художник України): «Василь Химочка… знайшов ту знакову систему, яка дала йому свободу від різних стилів. Його роботи пізнати легко, бо вони несуть абсолютно індивідуальний творчий імпульс і написані навдивовижу оригінальною художньою мовою. Тобто перед нами – питомо унікальне явище. І коли сформувалася виставка в музеї, то зразу стала відчутна потужна динаміка кожного твору.

Тема його робіт фактично одна; тема світла, софійності мистецтва, енергії логосу. На неї був зорієнтований і сконцентрований увесь Василь.

У його полотнах – вища концентрація смислів, велика глибина сенсів... Кожна картина його є окремим світом і водночас фрагментом універсуму. Пульсуючі енергії в кожній роботі об'єднані одним стійким ритмом: так дихає Всесвіт. Художник показує його багатовимірним... І якщо говорити про значення цього мистця, то маємо визнати: він випереджав свій час».

Віра Фінілонова (мистецтвознавець, науковий співробітник музею): «Треба говорити про те, що Василь Химочка не просто художник, а художник-філософ, мислитель, ізотерик і теолог. Адже він, крім художніх робіт, писав глибокі за змістом тексти. Водночас полотна доповнюють філософію його думок, вони, мов мандали, на які можна медитувати. І коли ми дивимося на ці роботи, вони постають перед нами як світоносна матерія, як згустки світла, що наповнюють наш матеріальний світ якоюсь особливою енергією. Тому кожна робота Василя Химочки – це медитація».

Людмила Бут

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

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 – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології (далі – ІМФЕ) ім. М. Т. Рильського НАН України.

Гелитович Марія – кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу давньоукраїнського мистецтва Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького.

Забашта Ростислав – науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Ламонова Оксана – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Маркович Кость – приват-доцент Львівської національної академії мистецтв.

Скляренко Галина – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Сторчай Оксана – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Студенець Наталя – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Федак Марта – молодший науковий співробітник відділу давньоукраїнського мистецтва Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, здобувач Інституту народознавства НАН України.

Юдкін-Ріпун Ігор – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

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

Оформлення

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

Розміри полів:

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

До статті обов'язково додаються:

- розгорнуте резюме обсягом 2 сторінки (українською та англійською мовами);

- коротка анотація (українською, російською та англійською мовами);

- ключові слова (українською, російською та англійською мовами);

- інформація про автора: прізвище, ім'я та по батькові (повністю), вчене звання (якщо є), посада (де і ким працює), телефон (моб.), електронна адреса, коло наукових зацікавлень;

- література, оформлена згідно з вимогами ВАКу (див.: Введення в дію нового стандарту з бібліографічного опису. ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Основні відмінності від ГОСТ 7.1.–84. Нові правила бібліографічного опису. http://www.ukrbook.net/DSTU_pabl.htm).

- рецензія з підписом рецензента.

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

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

* Обсяг статті в межах 0,5–1 друкований аркуш.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво

Число 4 (60)

Упорядкування і наукове редагування: *Ростислав Забашта*

Редактор-координатор: *Олена Щербак*

Художнє оформлення і макетування: *Ростислав Забашта*
Людмила Настенко

Комп'ютерна верстка: *Марина Голеня*
Людмила Настенко

Літературне редагування і коректура: *Надія Ващенко*
Людмила Кирієнко
Лариса Ліхньовська
Ярина Ставицька
Людмила Тарасенко
Олена Яринчина

Редагування англомовних текстів: *Олена Калач*
Павло Рафальський

Формат 60 × 84.
Обл.-вид. арк. 12,50. Умов. друк. арк. 14,18.
Наклад 100 прим.

На обкладинці:
Фігуративні рельєфні пластини-накладки (три з чотирьох майже ідентичних екземплярів) у вигляді фігурок левів. Середина VII ст., культура антів. Срібло, лиття, гравірування, золочення. Висота – 6,12 см, довжина – 9,94 см, товщина – 0,2–3 см.
Випадкова знахідка 1907 р. поблизу с. Мартинівка Канівського району Черкаської області. Фігурки – частина скарбу, що складався приблизно зі ста шістнадцяти предметів.
Збірка Музею історичних коштовностей України (інв. №№ АЗС-81, 82).

Адреса редакції:
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України
(редакція журналу «Студії мистецтвознавчі»)
вул. Грушевського, 4
м. Київ – 01001
Тел. (044) 279-45-22
http://sm.etnolog.org.ua
e-mail: etnolog@etnolog.org.ua

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

ІМФЕ