



ДЛЯ

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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 2 (62)

Architecture.
Fine and Decorative Arts

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2018

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

СТУДІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 2 (62)

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2018

Рік заснування 16.12.2002

Виходить 4 рази на рік

Редакційна колегія:

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

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

Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Чис. 2 (62) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2018. – 122 с.

ISSN 1728–6875

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

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

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

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

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

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

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол №5 від 08.05.2018 р.)

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

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

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

Зміст

Contents

ШЕВЧЕНКІАНА

Shevchenko Studies

Соломарська Олена, Горбачов Дмитро. Шевченко як естет і аристократ духу (частина четверта)	
<i>Solomarska Olena, Horbachov Dmytro. Shevchenko as an Aesthete and Spiritual Aristocrat (Part IV)</i>	7
Гомирева Олена. Художні особливості портретів сепією Тараса Шевченка періоду заслання	
<i>Homyreva Olena. Artistic Features of Taras Shevchenko's Sepia Portraits of His Exile Period</i>	25

КОНТЕКСТ

Context

Yudkin-Ripun Ihor. The Interrelation of Myth and Prose as the Interpretative Problem	
<i>Юдкін-Ріпун Ігор. Взаємозв'язок міфу та прози як проблема інтерпретації</i>	40

ІСТОРІЯ

History

Забашта Ростислав. Початок і чинники поширення культу Онуфрія Великого в Русі-Україні	
<i>Zabashta Rostyslav. Inception and Factors of the Spreading of the Worship of Onuphrius the Great in Rus-Ukraine</i>	47
Філатова Марина. Трансформація образу Катерини II у французькій карикатурі 1773–1793 років (за матеріалами колекції Харківського художнього музею)	
<i>Filatova Maryna. The Transformation of Catherine II's Image in the 1773–1793 French Caricature (After the Collection Materials of the Kharkiv Art Museum)</i>	64
Ямборко Ольга. Тканий художній текстиль у контексті «Руху мистецтва і ремесел»	
<i>Yamborko Olha. Woven Artistic Textiles in the Context of the Arts and Crafts Movement</i>	78
Ламонова Оксана. Рання творчість Павла Макова	
<i>Lamonova Oksana. Early Works of Pavlo Makov</i>	91

АРХІВ*Archives*

Сторчай Оксана. Подробиці з історії мистецької освіти та культурно-художнього життя Харкова 1910–1930-х років в автобіографічних спогадах Анатолія Бондаровича	
<i>Storchay Oksana. Details of the History of Artistic Education, Cultural and Artistic Life of Kharkiv in the 1910s–1930s in Autobiographical Memoirs of Anatoliy Bondarovich</i>	103
Бондарович Анатолій. [Спогади]	
<i>Bondarovich Anatoliy. [Memoirs]</i>	109

НЕКРОЛОГ*Obituary*

Колупасєва Агнія. Микола Моздир	
<i>Kolupayeva Ahniya. Mykola Mozdyr</i>	116

ПРО АВТОРІВ

<i>Information About Authors</i>	119
--	-----

Шевченкіана

Shevchenko Studies

УДК 821.161.2.09(92)Шевченко

ШЕВЧЕНКО ЯК ЕСТЕТ І АРИСТОКРАТ ДУХУ Частина четверта *

Олена Соломарська, Дмитро Горбачов

У четвертій частині статті аналізується повість Тараса Шевченка «Прогулка с удовольствием и не без морали».

Ключові слова: естетизм, європейськість, інтелектуалізм, іронія, романтизм, авангардизм.

The fourth instalment of the article analyses the tale of Taras Shevchenko *A Saunter with Gusto and a Moral*.

Keywords: aestheticism, European features, intellectualism, irony, Romanticism, Avant-Gardism.

«Прогулка с удовольствием и не без морали»

Ця повість є найперсоніфікованішим твором Тараса Шевченка в тому сенсі, що, на відміну від «Музиканта», «Художника» та інших, сам автор тут виступає не просто як дійова особа або свідок подій, а як головний персонаж.

Звісно, не можна повністю ототожнювати поета і художника Т. Шевченка з художником К. Дармограєм, заявленим як автор «Прогулянки...». Однак оповідач аж ніяк не є подібним до «пасічника Рудого Панька», як у повістях Миколи Гоголя. Про це свідчить хоча б його біографія: він є вільним художником, небагатим, але й не нужденним, судячи з тексту повісті. Така позиція дозволяє Шевченку не просто розіграти якусь одну роль, а створити справжню *commedia dell'arte*, змінюючи маски так швидко, що за ними ледь мерехтить справжнє обличчя письменника. Постає питання, навіщо це йому потрібно? Можливо, річ у тім, що після заслання почесна роль визнаного поета-захисника народних мас, співця історії українського народу, інакше кажучи, «Кобзаря», відведена йому як літераторами, так і читачами, уже видається самому Шевченкові завузькою, адже вона не дає йому змо-

ги виявити притаманну йому замолоду, але особливо розквітлу в тяжкі роки заслання, таку невід'ємну складову його особистості, як інтелігентність. Серед його друзів великий актор Михайло Щепкін, видатний математик Михайло Остроградський, аристократи Репніни, його долею опікуються не лише віце-президент Академії художеств граф Федір Толстой та його дружина Настасія Іванівна, але і її Президент – дочка царя Миколи I Марія Миколаївна, тоді як свою «Прогулянку» він присвячує відомому російському письменникові Аксакову, який дав схвальний відгук на першу її частину, про що дізнаємося з листа Шевченка до Аксакова 1858 року:

«Вы так сердечно-дружески приняли мою далеко не мастерскую «Прогулку», так сердечно, что я, прочитавши ваше дорогое мне письмо, в тот же день и час принял за вторую и последнюю часть моей «Прогулки». [3, с. 161].

Події в цій повісті, як і у всіх інших, також розгортаються в малоросійському середовищі, що дає нагоду оповідачеві і згадати історію краю, і з гумором окреслити основні риси українського характеру. Але заслуговує на увагу той факт, що, часто вживаючи слова «мої земляки», оповідач не лише

* Продовження статті. Попередні частини див.: Студії мистецтвознавчі. – 2013. – Чис. 1/2. – С. 7–43; 2014. – Чис. 2. – С. 7–33; 2014. – Чис. 4. – С. 7 – 24. Завершення статті див.: Студії мистецтвознавчі. – 2018. – Чис. 4.

ШЕВЧЕНКІАНА

не ототожнює себе з ними, а й підкреслює, що він лише грає роль «хохла», і що він робить це успішно. Проте грати роль не означає бути. І автор насправді робить усе можливе, аби наголосити на своїй відчуженості від середовища, яке він описує. Це дає йому змогу не лише «зберігати дистанцію», а й, як це не парадоксально, залишатися самим собою, виявляти не лише власні думки й почуття, але – і це, мабуть, і є головною розгадкою обрання саме російської мови – виявити весь той пласт світової культури, що він без нього вже й не мислить свого життя. У цитованому листі Шевченко наголошує на тому, що він є лише учнем, дебютантом на цій ниві:

«Нужно работать, работать много, внимательно, и, даст Бог, все пойдет хорошо. Трудно мне одолеть великороссийский язык, а одолеть его необходимо. Он у меня теперь, как краски на палитре, которые я мешаю без всякой системы. Мне необходимо теперь труд, необходима упорная тяжелая работа, чтобы хоть что-нибудь успеть сделать. Я десять лет потерял напрасно, Нужно возратить потерянное, а иначе будет перед Богом грешно и перед добрыми людьми стыдно».

Усі повісті Шевченка є мозаїками епізодів, об'єднаних єдиним стрижнем, але за відсутності інтриги, динаміки сюжету. Це не є недолік автора, адже його мета – це роздуми стосовно природи людської, стосовно свого місця й місця інших людей у цьому світі.

«Прогулянка...» – це певною мірою белетризована сповідь автора, виявлення його потаємних мрій – образ колишньої кріпачки «прекрасної Гелени» і є, напевне, тим ідеалом жінки, якого сам Шевченко так і не зустрів у своєму житті, а становище вільного художника – «завидное, очаровательное положение человека, ни от кого не зависимого» – ідеалом життя, якого він, на жаль, міг сягнути лише у своїй творчості.

«Вздумалось мне в прошлом году встретить нашу прекрасную украинскую весну где-нибудь подальше от города, хотя и в таком городе, как садами укрытый наш златоглавый Киев, она не теряет своей прелести; но все же – город, а мне захотелось уединенного тихого уголка. Эта по-

этическая мысль пришла мне в голову в начале или в половине апреля, не помню хорошенько. Помню только, что это случилось в самый развал нашей знаменитой малороссийской грязи. Можно бы и подождать немного, - весной грязь быстро сохнет. Но уж если что мне раз пришло в голову, хотя бы самое несбыточное, так хоть роди, а подавай. На этом пункте я имею большое сходство с моими неподатливыми земляками. Писатели наши и вообще люди приличные чувство это называют силою воли, а его просто можно назвать воловьим упрямством – оно живописнее и выразительнее».

Як і всі інші повісті, ця починається як усне звернення автора до читача, до якого він апелює безпосередньо, називаючи його або «благодарный читатель», або «терпеливый читатель». Відтворення розмовної інтонації досягається як вживанням коротких синтаксичних періодів – речення невеликі за обсягом, з багатьма пунктуаційними знаками, що вказують на «коротке дихання», на паузи, що їх неодмінно робить оповідач, так і ремарками оповідача, такими словами, як вздумалось мне, не помню хорошенько, помню только, що мають засвідчити спонтанний характер мовлення, безпосереднє звернення до співбесідника. Шевченко у своїх повістях не часто вживає слово «український», але якщо воно вже з'являється в тексті, то завжди з позитивним значенням. Так і тут: *прекрасная украинская весна* протиставляється *знаменитой малороссийской грязи*. Як і завжди, Шевченко дуже точно дозує серйозне й іронічне, іноді просто зіштовхуючи, здавалося б, абсолютно протилежні за тональністю поняття, як-от: «сила воли» та «воловоє упрямство» (принагідно звернімо увагу на фонетичну схожість слів: воли – воловоє). Характеризуючи таким, не дуже похвальним, чином як себе самого, так і своїх земляків, автор, однак, не ототожнює себе з ними. «На этом пункте я имею большое сходство с моими неподатливыми земляками» – каже він, тим самим негласно відмежовуючи себе від них в інших пунктах.

Балансування між двома стилями, пародіювання романтичних кліше триває й далі:

«Долго я перебирал в памяти своей моих добрых приятелей, укрывшихся в тени уединения, т. е. посвятивших себя совершенному бездействию. После тщательной переборки я остановился на одном отставном гусаре, называвшем меня своим родичем, чему я совершенно не противоречил. Лежал он или, как бы выразиться иначе, прозябал он в самом живописном уединенном уголке Киевской губернии».

Отож, із цього пасажу дізнаємося, що автор має багатенько приятелів-нероб, що одним із них є відставний гусар, щодо якого Шевченко вживає дуже несподівану ознаку: *лежал он* – але саме це, несподіване для сталої характеристики людини дієслово найвлучніше свідчить про найвищий ступінь бездіяльності, якого тільки може досягти жива істота, що тут-таки прояснюється відвертою пародією на «високий штиль» – дієсловом *прозябал*.

Після звичного вже для читача детального етнографічного опису місцевості – за Шевченком можна було б зробити точну карту Київської губернії – іде начебто справжня зав'язка повісті, несподівано абсолютно в дусі кримінальних повістей, на кшталт Едгара По:

«Посоветовавшись с Трохимом, решили мы ночевать на почтовой станции и, я вам скажу, мы хорошо сделали, что так придумали умно, а иначе мне, может быть, никогда не пришлось бы писать этой «Прогулки», а вам читать ее, мои терпеливые читатели, потому что узел описываемого мною происшествия завязался именно в эту достопамятную ночь. Только не на почтовой станции, как это большею частью случается, а... но зачем забегать вперед!».

Відомо, що поштова станція часто була місцем дії романтичних повістей (згадаймо хоча б «Станционный смотритель» Олександра Пушкіна), отож, тут знову відчувається кепкування автора з усталених канонів – усі обирають за місце дії саме поштову станцію, а я не хочу. До речі, тут уперше оповідач виступає не як «той, хто розповідає про події», а саме як письменник, автор і водночас герой повісті. Та найдивовижнішим є те, що після такого гостроцікавого початку автор далі веде оповідь

у спокійному, умисно уповільненому тоні, що аж ніяк не є типовим для детективних оповідань. Ця навмисна провокативність є провісницею авангарду, визивної прози Зошценка, Хармса, Йогансена.

Шевченко, як питомий формаліст 20-х років наступного (XX) століття, виставляє на суд читача різні можливі варіанти зав'язки. За першою, детективною, іде друга – водевільна:

«Решившись ночевать на станции, я спросил у смотрителя, есть ли у них комната для проезжающих.

– Есть две – отвечал он – только обе заняты. Какая-то барыня, должно быть с молодой дочерью, заняли обе комнаты.

– Барыня с молодой дочерью? – подумал я. – Эх, как досадно, что я не гусар или хотя просто военный, я бы знал, как тут распорядиться: просто по праву проезжающего по казенной надобности (*военные не ездят на почтовых по своей надобности*) *закупорил бы мать с дочерью в одну комнату*, а в другой сам расположился и *на досуге занялся бы обсервациею в замочную скважину*. Вот вам и начало романа, чисто в гусарском вкусе: я, было, признаться, и того... да нет, не хватило духу. Сказано, кому не написано на роду быть военным человеком, так тот хоть в аршин запусти усы, а всё останется штафиркой».

Цей епізод так насичений підтекстом, що його можна довго тлумачити: тут, поряд з відмінним знанням армійських буднів («военные не ездят на почтовых по своей надобности»), і стала нехіть автора до військових, що розкривається через їхню гіпотетичну безцеремонність («закупорил бы мать с дочерью в одну комнату, на досуге занялся бы обсервациею в замочную скважину»), і кепкування із себе самого та з однієї зі своїх «портретних ознак» – довгих вус, і дуже характерне для Шевченка визнання своєї повної неспроможності хоч на мить зарахувати себе до категорії військових.

Наступний епізод – це опис трактиру, де авторові доводиться заночувати, полишивши свої мрії про комфортний нічліг на станції: «...я мог бы описать вам белоцерковский жидовский трактир со всеми его

ШЕВЧЕНКІАНА

грязными подробностями, но фламандская живопись мне не далась, а здесь она необходима». Це зауваження вже вкотре переконує в тому, що автор не розрізняє двох своїх іпостасей – письменника та художника. Опис словом і пензлем є для нього рівнозначними величинами. Уживши свій улюблений прийом опису через заперечення – «фламандская живопись мне не далась» – Шевченко потім детально блискуче описує інтер'єр трактиру, тим самим наче спростовуючи свою неспроможність імітування фламандського живопису з його увагою до деталей. Цей опис, як і завжди, побудований на іронічному зіткненні як протилежних понять, так і протилежних стилістичних шарів, на прийомі невинного очікування:

«...по скользким железинам вскарабкался я кое-как в темный коридор и наткнулся на что-то железное – так ловко наткнулся, что чуть лба себе не раскроил. Таково было мое вшествие в иудейскую гостеприимную обитель».

І трохи далі улюблений Шевченком оксюморон:

«Он помог мне стащить с плеч насквозь промокшую непромокаемую шинель».

(Принагідно нагадаємо, що оксюморонні сполучення, як-от: «пожилая молодая особа», «пожилой молодой человек», дуже любив Діккенс,).

Живопис словом дозволяє оповідачеві створити суто зорову картину, де на темному тлі яскраво виділяється жовта пляма:

«Комната была что-то вроде лавки, с шкафами около стен и стеклянным ящиком вдоль комнаты вроде застойки. Перед ящиком я остановился и между галантерейными безделушками, как бы вы думали, что я увидел? Книгу в желтой обертке».

Книга «Украинская поэзия» польського україномовного поета Тимка Падури надає авторові черговий привід вдатися до роздумів, пов'язаних не лише з її змістом, а й із її зовнішнім, не дуже привабливим, виглядом:

«Кроме сальных пятен, я заметил на полях листов то прямые черты, крепко проведенные где ногтем, а где и карандашом, то знак восклицательный, то знак вопросительный, то черт знает что.

– Ай, ай! – подумал я, – да ты побывала уже в руках у нашего брата, критика».

Поза чисто естетичною реакцією на псування книги, яка для Шевченка була не просто предметом пошанування, а й найсердечнішим другом, привертає увагу власна характеристика: *наш брат, критик*. Пригадаймо, що майже такий самий вираз Шевченко вживає в повісті «Музикант»:

«Хозяин мой, нужно заметить, был уездный преподаватель русской истории и любил щегольнуть своими познаниями, особенно перед нашим братом, ученым».

Ось як Шевченко себе відрекомендує читачеві – не борець проти тиранії, а учений, критик або вільний художник, а найчастіше – усе це вкупі.

Жалюгідний стан книжки – такого рідкісного предмета в цій мізерній обстановці – дає оповідачеві привід покепкувати з марнославства не лише деяких вельможних панів, а й славетних літераторів:

«Портить карандашом или ногтем чужую книгу непростительно, но тут все-таки есть хоть какая-нибудь мысль, что я, дескать, читал такую книгу и нашел в ней это хорошо, а это дурно, хотя подобного читателя совсем не извиняет в порче чужой собственности. Чем же извинить господ, портящих стекла на почтовых станциях своим драгоценным алмазом, выводя на стекле свой замысловатый вензель, как на каком-нибудь важном документе, четко и выразительно? Чем извинить этих господ? Для чего они это делают? Какая тут мысль? А какая-нибудь да кроется же в этих замысловатых вензелях и росчерках? Неужели только та, что такой-то и такой проезжал здесь с алмазным перстнем? Только, и ничего больше. Какое мелкое, ничтожное тщеславие! А говорят и даже пишут, будто бы знаменитый лорд Байрон изобразил где-то в Греции на скале свою прославленную фамилию. Неужели и этот крупный человек не чужд был сего мелкого, ничтожного тщеславия?».

Крім цього разу зовсім не пародійного пафосу, з яким Шевченко ганить марнославство, звернімо увагу на улюблений ним прийом пародійного зіткнення антонімів: «стекло – драгоценный алмаз», «крупный человек – мелкое, ничтожное тщеславие».

Повертаючись до «давно знайомої книги», автор мимохіть виявляє свою глибоку ерудицію не лише на терені історії України та запорізького козацтва, але й у царині українського та польського фольклору, проте робить він це аж ніяк не у формі ученого трактату, а через взяття на глум невіглаха, якого він називає «ученим мужем», та через власне нібито приниження – «наш брат-хохол» – і таке перевертання характеристик створює блискучий сатиричний ефект:

«Над песней под названием «Запорожская песня» было весьма четко написано: «Скалковский врет», Что бы значила эта весьма нецеремонная заметка? Я прочитал песню. Песня начинается так: «Гей, козаче, в имя Бога». Какое же тут отношение к ученому автору «Истории нового коша»? Не понимаю. Ба! вспомнил. Эту самую песенку ученый исследователь вкладывает в уста запорожским лыцарям. Честь и слава ученому мужу! Как он глубоко изучил изображаемый им предмет. Удивительно! А может быть он хотел просто подсмеяться над нашим братом-хохлом и больше ничего? Бог его знает, только эта вольно-польская песня столь же похожа на песню днепровских лыцарей, сколько похож я на китайского богдыхана».

Вочевидь, саме ця польська ремінісценція наштовхує оповідача на продовження спілкування з фактором у душі народних казок:

«— Какую же мне задать ему задачу, так что-нибудь вроде пана Твардовского? — спросил я сам себя и, подумавши, сказал ему: — Ты знаешь английский портер под названием «БраунстутБерклейПеркенс и компания»?

— Знаю, — отвечал он.

— Достань мне одну бутылку, — сказал я самодовольно.

— Зараз, — сказал жидок и исчез за дверью.

— Ну, — подумал я, — пускай поищет. Теперь этого вражеского продукта и в самой столице не достанешь, не только в Белой Церкви».

Виступаючи в ролі пана Твардовського, героя українсько-польських народних ка-

зок [2] (з якими, як бачимо, наш автор також був добре обізнаний), що, продавши душу чортові, давав йому різні доручення, які важко було виконати, буквально через кілька рядків після удаваного самоприниження: «наш брат хохол» — оповідач загадує факторові дістати англійський портер з такою довгою назвою, що й вимовити важко. Він і сам це розуміє, і тому кепкує сам із себе: «сказал я самодовольно». Між іншим, цей глузливий діалог містить також і натяк на реальні історичні події — Кримську війну, в якій Англія і Росія були ворогами (звідти й «вражеский продукт»).

На цьому випробування в душі пана Твардовського не завершуються. За своїм звичаєм надавати всім своїм персонажам, навіть другорядним, міфологічні імена, оповідач так само вчиняє і цього разу, називаючи фактора або «мизерным Меркурием», або «рыжим Меркурием», а служницю «запачканной Гебой». (Згадавши, що Меркурій — це бог торгівлі, а Геба розливала вино на бенкетах грецьких богів, ми бачимо, наскільки влучними є ці характеристики). Отож, оповідач просить свого мізерного Меркурія купити йому нові нерозрізані книжки, що в цій глухомані здається знову-таки завданням не до розв'язання і з яким фактор так само успішно порається, на превеликий подив оповідача, якого він, однак, намагається не виявити (знову так і проситься аналогія з англійським джентльменом):

«А меня прервал вошедший в комнату фактор с двумя новенькими книгами в руках. Я изумился, но сейчас же пришел в себя и велел подать щуку и потом уже обратился к фактору, равнодушно взял у него книги. Смотрю — книги действительно новые, неразрезанные. Я хотя и привык, как человек благовоспитанный, скрывать внутренние движения, но тут не утерпел, ахнул и назвал жидка настоящим слугою пана Твардовского».

Цей епізод становить уже третю, справжню зав'язку повісті, бо він виводить на першого справжнього її героя. Спочатку з'ясовується, що книжку цю продала нужна вдова якогось флотського офіцера. Це надає оповідачеві привід поміркува-

ШЕВЧЕНКІАНА

ти над владою грошей та її сприйманням різними народами: «Услужливый за деньги жид, если узнает, что у вас наличных и в виду не имеется, то он вам и воды не даст напиться, а о хлебе и говорить нечего. А впрочем, русский человек сделает то же, с тою только разницею, что побожится и перекрестится, что у него все было и все вышло, а денежному гостю подаст все, что бы тот ни просил, и принесет все требуемое перед вашим же носом. *При слове «деньги» редкий из нас – не жид*». У цій гіркій констатації звернімо увагу, що до визначення «руський человек» Шевченко залучає й себе самого, а значить, як росіян, так і своїх земляків, підкреслюючи це словом «ми»: «при слове «деньги» редкий из нас – не жид».

Отже, автор береться за принесену книжку, що виявляється «Морским сборником» і раптом натрапляє на історію, яка збуджує його увагу: «Я стал читать и что же я прочитал? Прочитал я то, чего не читывал ни в одной печатной книге, а я их так немало прочитал».

Крім навмисної тавтологічності, дуже характерної не лише для Шевченка-прозаїка, а й для Шевченка-поета (мінімалізм) належить відмітити й надмірну скромність самого автора (евфемізм «немало прочитал»), адже тексти повістей та «Журналу» свідчать про вражаючу обізнаність Шевченка не лише в галузі літератури й мистецтва, а й філософії, історії; на сторінках його творів трапляються також відомості з геології, астрономії, математики тощо.

Отже, оповідач, герой повісті «Прогулянка...», прочитавши про те, як один моряк-інвалід, відмовившись від будь-яких нагород, попросив, щоб його сестру звільнили з кріпацтва, почувається надзвичайно зворушеним. Але й тут він не справджує очікувань читача. Адже з біографії самого Шевченка (а хто в Україні не знає біографії поета?) відомо, що він сам робив усе можливе, аби визволити своїх рідних з кріпацької неволі. Та ось що читаємо в повісті: «Мне, однако ж, не спалось. Матрос расшевелил мое воображение и отогнал услужливого Морфея. Простое и самое естественное дело простого человека рисовалось в мо-

ей душе яркими, лучезарными красками. Должно быть, я сильно обнищал сердцем, когда меня так поразило это, по-видимому, обыкновенное явление. Неужели вместе с цивилизацией так плотно к нам прививается эгоизм, что мы, т. е. я – едва верил в подобное бескорыстие? Должно быть, так. А по-настоящему не должно быть так: образование должно богатить, а не окрадывать сердце человеческое. Но, к несчастью, это теория». Бачимо, що автор і себе звинувачує в егоїзмі. Чому ж це так? Може, тому, що надто вже сильним було розчарування колишнього кріпака, колишнього сільського хлопця, який так тягнувся до освіти, коли він особисто познайомився з «вищим світом» та з багатьма освіченими людьми.

Запалившись сюжетом, оповідач вирішує написати на нього героїчну поему. І тут він, безумовно, кокетує, применшуючи свій поетичний хист:

«Во дни минувшие, во дни невинности моей, как говорит поэт, и я втихомолку кропал стишонки, да и кто из нас их не кропал? Следовательно, мне это рукоделье было несколько знакомо».

Спочатку він обирає, де саме і як відбуватимуться події: «Место действия – страшный четвертый бастион в Севастополе, еще страшнее лазарет там же и, в заключение, укрытое цветущими вишневыми садами малороссийское село, и среди этого очаровательного села встречается свободная сестра своего великодушного калеку-брата. Канва готова – осталось подобрать тени, и за работу. Я уже начал было и тени раскладывать, не теряя из виду общего эффекта». Слід згадати, що четвертий бастион і лазарет – це місце дії Севастопольських оповідань Л. Толстого, написаних у квітні 1855 року, отже, книгочій Шевченко був з ними знайомий. Мало того, у виборі теми ввижається прихована полеміка з майстром слова, адже в його «Журналі» натрапляємо на такий запис:

«Придя на квартиру, я на сон грядущий прочитал «Рассказ маркера» графа Толстого. Поддельная простота этого рассказа слишком очевидна.» Слід визнати абсолютну правоту Шевченка із цього погляду, бо надуживання просторічними слівцями,

такими як «маркёл, не видамши, потрафлять» не наближають стиль мовця до народного, а свідчать саме про загравання з народом, про «підроблену простоту».

До речі, говорячи про новий задум, оповідач, як і раніше, не робить різниці між мистецтвом слова і мистецтвом пензля: «осталось подобрать тени». Судячи із сюжету, поема мала бути досить сентиментальною. Та читач марно чекатиме на подальший розвиток подій у цьому ж дусі. Натхненна робота з розкладання тіней переривається найпрозаїчнішим чином:

«Слушаю, в комнате будто что-то шепчет. Не бредит ли Трохим во сне после жидовской шуки? Прислушиваюсь, действительно Трохим, только не бредит, а про себя шепчет:

– А ...хочется пить, а не хочется встать».

Змусивши служника піднятися і подати води своєму панові, тобто оповідачеві, останній наказує йому самому напиться, знайшовши таким чином оригінальний спосіб подолати Трохимову лінь. Але цей аж ніяк не поетичний епізод порушує і плани самого автора: «Я принялся было опять за прерванную нить своей поэмы, но Морфей-приятель задернул занавес, и едва зримаая и великолепная декорация скрылась от моих очей.»

Не може не вражати органічний зв'язок автора з античною міфологією, що нею буквально просякнуті усі його прозові твори. Ось і тут фігурує не лише «Морфей-приятель», а й «прерванная нить поэмы», що не може не викликати ще однієї асоціації зі світом античності.

Окремішність автора повісті-оповідача, його неналежність до жодного з визначених станів суспільства зауважують сторонні люди:

«— О чем это вы так задумались, Трохим Сидорович? — наконец, спросил я его шутя. Трохим мой вздохнул, повернулся лицом к дормезу и проворчал что-то, похожее на брань.

– Не «Отченаш» ли вы читаете? — спросил я его, едва удерживаясь от смеху.

– «Отче наш», — проговорил он сквозь зубы.

– За чью ж это душу? — спросил я его, смеясь.

– За чертову, — отвечал он тем же тоном и, оборотясь ко мне, сказал:

– Правду сказал жид, у которого мы ночевали, что вы не похожи не только на пана, не походите даже на простого шляхтича голопуз...

Последнего слова он не договорил и опять отвернулся от меня....

– Ну, а ты как думаешь, Трохиме, похож я на пана, хотя и сбоку? — спросил я его шутя.

– Ни сбоку, ни спереду, — отвечал он, не задумавшись».

Як бачимо, така «декласованість» анітрохи не засмучує автора. Вийшовши із самих низів і піднявшись до «панства», він, мабуть, і справді не вважав себе закріпленим за якоюсь соціальною групою, тобто був вільною людиною в повному сенсі цього слова.

Безумовно, відчувачи себе українцем, він, тим не менше, дозволяє собі постійно кепкувати зі своїх земляків:

– Что же ты не трогаешь? — сказал я ямщику.

– А я думал — сказал ямщик, не вынимая трубки изо рта — что мы так за ними и поедем до самой станции.

– Ах ты, хохол! Как ты скверно думал. Трогай-ка лошадей проворнее! — сказал я».

А далі в оповідачеві знову говорить художник, цінитель прекрасного:

«Когда мы проезжали около дормеза, я заглянул в окно, и передо мной мелькнула необыкновенно прекрасная женская головка, повитая чем-то черным. У меня как будто бы молотком ударило в сердце, и я уже до самой станции ничего не видел, кроме очаровательной головки».

Одразу за цим романтичним пасажем іде цитований вище кумедний епізод знайомства з «фігурою». Якщо спочатку оповідач бачить цю невідому особу здалеку, так що термін «фігура» є логічно виправданим, то збереження цього слова при безпосередньому спілкуванні створює комічний ефект:

«Я снова оглянулся и, кроме тройки и ямщика, увидел стоящую в телеге фигуру в черной бурке и в каком-то мудреном картузе. Через минуту тройка, телега и стоящая в ней фигура очутились у самых окон

ШЕВЧЕНКІАНА

дормеза. Фигура на минуту наклонилась к окну, как бы спрашивая о здоровье закупоренных в подвижной светлице красавиц. Потом фигура в бурке и картузе приподнялась и хриплым голосом стала кричать на ямщиков, чтобы подавали скорее лошадей»....

«Растворилась дверь, и в комнате явилась фигура в бурке и мудреном картузе. Не снимая картуза, фигура хриплым басом спросила стоявшего перед ней зрителя:

– Есть ли лошади?

...Фигура бросила дорожную на стол и, заметя третье лицо, т. е. меня, приподняла картуз и кивнула головой. Я отвечал тем же, только немного скромнее, и предложил фигуре стакан чаю с дороги. Фигура не отказалась... Фигура, не допивши стакана чаю, скрылась за дверью».

Ці фрази сприймаються як частина сценарію або вказівки художника до анімаційного фільму.

Художником автор залишається й коли він описує «суб'єкта», як він називає трохи згодом цю саму фігуру, абсолютно невимушено переходячи від графічного опису до реалістичного:

«О подробностях фигуры господина гвардии отставного ротмистра не могу сказать ничего положительно, потому что она скрывалась под буркой. А лицо? Лицо довольно обыкновенное... Нос большой, довольно аляповатый и довольно красный, глаза тоже красные, навывкате. Губы толстые, особенно нижняя, усы искрасна-черные, большие; о волосах на голове тоже ничего положительно не могу сказать, потому что он не снимал своей затейливой фуражки. Если всмотреться в него попристальнее, так, может быть, нашлись бы какие-нибудь особенности, но я не успел попристальнее всмотреться и подробнейшее окончание портрета оставлю до следующего сеанса».

Проте сподівання автора побачити таємничу красуню не справджуються, замість прекрасної незнайомки приходить стара – баба-яга, як її називає розсерджений оповідач:

«Я посмотрел грустно на экипаж, как лисица на виноград, и отправился скрепя сердце потчевать чаем старуху».

Надзвичайно цінними є міркування Шевченка щодо ролі книги в житті людини. Забувши «Морской сборник» у трактирі, він не шкодує грошей, посилаючи за ним спеціальну людину.

«Но дело не в том, интересен он или нет, а в том дело, что я взял с собою только две или три книги, и то не знаю, какие.... А нужно вам сказать, что *книги для меня, как хлеб насущный, необходимы*, и две недели, которые я предполагал посвятить моим родичам, без какой-нибудь книги покажутся бесконечными. Поэтому-то я и дорожил моим «Морским Сборником», и еще потому, что родич мой, хоть и не без образования человек, но книги боялся как чумы и, следовательно, на его библиотеку нечего было рассчитывать. Станным и ненатуральным покажется нам, грамотным, человек, существующий без книги!».

Книга як хліб насущний – ці слова, мабуть, найяскравіше характеризують автора повістей, так само як і заувага, що дивною і неприродною йому видається людина, яка, будучи письменною, не потребує книги як життєвої необхідності.

Дуже показовою під цим оглядом є напів-гумористична історія про потаємне кохання оповідача до кузини: «Кузина моя во время оно казалась мне ангелом кротости и образом воспитания. Я не волочился за ней открыто, это не в моей натуре, но втайне боготворил ее. Это общая черта антивоенного характера. Вскоре она вышла замуж за моего родича и с ним уехала в деревню. Я поохладил свою глубоко-робкую любовь двухлетним несвиданием и потом уже видался с нею довольно часто, но не как пламенный обожатель, а просто как старый знакомый и притом родственник». «Глубоко-робкая любовь» – здається, так може сказати лише поет. Одним епітетом він резюмує цілий попередній «резонерський» абзац, у якому пояснює свою поведінку, і робить загальний умовивід, парадоксально називаючи характер, що боїться зовнішніх виявлень, «антивоенним» – ще один думельний випад у бік військових; а контрастом до цього, противагою, яка завше присутня у структурі абзацу, є неологічний вираз: «поохладил двухлетним несвиданием».

Чому ж оповідач після дворічної розлуки дуже швидко переходить у своєму ставленні до кухні від обожнювання до презирства? Річ знову в літературі. Виявляється, що ця дама не любить читати, а натомість страшенно любить грати в карти:

«Книги она просто ненавидит, и если бы была какой-нибудь маркграфиней во времена Гуттенберга, то не задумалась бы возвести знаменитого типографа на костер. Это верно. Зато озолотила бы изобретателя тузов, королей, дам, валетов и т. д., словом, изобретателя карт – она воздвигла бы кумир и молилась ему как богу-просветителю человеческого рода».

Ця гнівна філіппіка ще раз доводить, що для Шевченка не було вищої цінності за книгу, і що ніхто не міг викликати в його серці більшого обурення й презирства, як людина, яка мала всі можливості для того, щоб користатися з цієї цінності, але занебувала її заради карт, кокетства та інших нікчемних, на його думку, занять. Тому він робить з пустої, але звичайної, а може, і не найгіршої, жінки справжнього монстра. Що ж його обурює найбільше?

«Все это только отвратительно, а вот что горько. У моей прекрасной кухни растет прекраснейшее дитя, девочка лет четырех или около этого, резвая, милая, настоящий херувим, слетевший с неба. И херувим этот, это прекраснейшее создание отдано в руки грязной деревенской бабы. А нежная мамаша шнурует себе да припекает папилютки, даже на затылке, и знать больше ничего не хочет. Однажды привез я для Наташи (так называется дитя) азбуку и детскую естественную историю с картинками. Надо было видеть, с каким недетским восторгом она любовалась моим подарком и с каким любопытством расспрашивала она свою красавицу-мамашу о значении каждой картинки; но мамаша, увы! обращалась или ко мне, или просто посылала ее к няньке играть в куклы».

Так ось у чому річ! Якщо в юриспруденції існує покарання за ненадання допомоги людині у скрутній ситуації, то Шевченко ладен був би ввести покарання за ненадання допомоги в просвітництві, за непоцінуван-

ня Книги. Тому на голову кухні він вивергає таку страшну інвективу:

«Зачем они детей родят, эти амфибии, эти бездушные автоматы? С какой целью они выходят замуж, эти мертвые красавицы? Чтобы сделать карьеру, как выражается моя кухня; а дети – это уж необходимое следствие карьеры, и ничего больше. Бедные бездушные матери! Вы свой долг, свою священную обязанность передаете наемнице гувернантке и, *еще хуже, деревенской неграмотной бабе*. И диво ли после этого, что порода хорошеньких кукол у нас не переводится? Да и будет ли когда-нибудь конец этой породе? Едва ли – она страшно живуча на нашей тучной, заматерелой почве».

Отже, виходить, що Орини Родіонівни підходять лише таким паничам, відірваним від народу з народження, як Пушкін, а синові народу Шевченку подавай «изящное воспитание»! Цікавий парадокс.

У «Прогулянці...», частіше ніж в інших своїх повістях, Шевченко використовує російський фольклор. Тут і російські пісні:

Не шей ты мне, матушка, красный сарафан.

І прислів'я та перифрази відомих висловів:

«На другой день ямщик с книгами явился передо мной, как лист перед травой. Я посмотрел грустно на экипаж, как лисица на виноград. Книги боялся как чумы. Жни, что посеяла. То-то и есть, что все мы более или менее лисицы с пушком на рыльце. Хлеб-соль ешь, а правду режь. Пора знать и честь. Сон в руку. Я искал рукавиц, а они за поясом торчат. Горбатого могила исправит. В чужой монастырь со своим уставом не суйся».

А наскільки актуально, наскільки вагомо для сьогодення звучать такі слова: «Если бы мы, не только сочинители, но вообще люди честные, не смотрели ни на родство, ни на покровительство, а указывали пальцем прямо, благородно на шута-родственника и на грабителя-покровителя, то эти твари, по крайней мере, днем бы не грабили и не паясничали. – Да это невозможно, – скажут честные люди вообще, а сочинители в особенности. – Какое нам дело до его

ШЕВЧЕНКІАНА

хозяйства, до его средств и источников? Он ведет себя хорошо, безукоризненно хорошо и притом покровительствует даже... даже художникам. Чего ж нам более?».

Правда, автор не дарує й собі у цьому плані, заявляючи досить цинічно:

«Все это так, все это в порядке вещей, – скажет благосклонный читатель. – Да как же ехать к людям, которые не нравятся? Ну, а если она как-нибудь прочтет этот ядовитый пасквиль, эту желчную правду, тогда что? У всякого свой вкус: во-первых, я еду для прекрасного весеннего пейзажа, а не для карикатурных фигур на первом плане этого прекрасного пейзажа. А насчет второго замечания я совершенно спокоен. Если бы даже я посвятил сие нехитрое творение моей милой кузине и даже преподнес бы ей экземпляр в сафьянном переплете, и тогда бы она скорее употребила бы его на папиюльки, чем удосужилась бы прочесть сие неложное изображение собственной персоны.» Отже, він і сам зізнається, що не зичив би собі, аби близькі, хоч і неприємні йому люди, дізналися, що він про них думає. Ще один парадокс людської натури.

Оповідач з незмінним Трохимом, який незмінно гнівається на свого пана, вирушають знову в путь. Настає ніч, і це дає Шевченкові привід не лише зробити рідкісний за красою опис місячної ночі, що нічим не поступається відомому майстрові пейзажу Миколі Гоголю, а й провести надзвичайно оригінальну паралель між красою природи і красою мистецького твору:

«Вскоре настала ночь – тихая, теплая и темная. Удивительная ночь! Красноватые звезды казались крупнее обыкновенного и как-то особенно прекрасно горели на темном фоне. Очаровательная ночь! Таким очаровательным ночам обыкновенно предшествует продолжительный весенний дождь, а это не редкость в Малороссии. Жаль, что луны не было. А люблю я ее полную, круглую, румяную, перерезанную длинными золотыми тучками и в каком-то обаятельном тумане поднимающуюся над едва потемневшим горизонтом. Как ни прекрасна, как ни обаятельна лунная ночь в природе, но на картине художника, как, например, Калама, она увлекательнее,

прекраснее. Какая же непостижимая божественная тайна сокрыта в этом деле руки человека, в этом божественном искусстве? Творчеством называется эта великая тайна, и...завидный жребий великого поэта, великого художника. Они братья наши по плоти, но, вдохновенные свыше, уподобляются ангелам Божиим, уподобляются Богу, и к ним только относятся слова пророка, их только создал он по образу своему и подобию, а мы – толпа безобразная и ничего больше».

Шевченко ставить мистецтво вище за природу й вивищує великого поета, великого художника не просто з натовпу, а ставить їх вище за весь рід людський, стверджуючи, що лише вони є образ Божий. І хоча він скромно не відносить ці слова до себе, тепер, через півтора століття, «доброзичливий читач» має всі підстави зробити це за нього. Мимоволі думаєш про всіх тих, а їм «несть числа», хто, мабуть, інтуїтивно відчуваючи вищість за себе цих Богом вдохновлених апостолів, намагається впевнитися, що зовні вони такі самі люди, як і вони, і з цього приводу спробувати поставити їх врівень із собою. Давня, безпрограшна для певного типу породи людської гра, від якої страждав не один творець:

Все вы на бабочку поэтиного сердца
Взгромоздились грязные, в калошах и
без калош
(В.Маяковский).

Однак:

То небезпечно – генія цькувати.
Він у безсмерті страшно вам воздасть
(Л.Костенко).

Але повернімося до «Прогулянки...». Дорога – це ще одне джерело натхнення для багатьох прозаїків і поетів. Проте кожен описує подорож з різної точки зору. Для когось це привід для ідеологічних міркувань, для іншого – нагода описати чужі країни і звичаї, а для Шевченка це насамперед етнографічно-історичні та психологічні на черки, пов'язані з рідною У країною, але водночас вписані до загальноєвропейського історичного та культурного контексту:

«Местечко Лысянка имеет важное значение в истории Малороссии. Это родина отца знаменитого Зиновия Богдана Хмель-

ницкого, Михайла Хмиля. И еще замечательна (если верить туземным старикам) своей вечерней, не хуже сицилийской вечерни, которую служил здесь ляхам и жидам Максим Железняк в 1768 году. Да если считать все подобные события, недостойные памяти человека, замечательными, то не только какая-нибудь Лысянка, – каждое село, каждый шаг земли будет замечателен в Малороссии, особенно по правую сторону Днепра. В чем другом, а в этом отношении мои покойные земляки ничуть не уступили любой европейской нации, а в 1768 году Варфоломеевскую ночь и даже первую французскую революцию перещеголяли. Одно, в чем они разнились от европейцев: у них все эти кровавые трагедии были делом всей нации и никогда не разыгрывались по воле одного какого-нибудь пройдохи, вроде Екатерины Медичи, что допускали нередко у себя западные либералы».

Ось вам в одному параграфі не просто історія України, але й блискучий історико-порівняльний аналіз найкривавіших подій європейської історії, навіть з аналізом причин і наслідків тих «кривавих трагедій», яким автор виносить вирок, кажучи, що вони недостойні пам'яті людської. «Знову непослідовність!» – обурено вигукне обізнаний читач, пригадавши «Гайдамаків» того самого автора. Ба ні. Пригадаймо ту хитру передмову до поеми, що йде «по мові», і де Шевченко, вже прозою, пише: «Начнем же уже начало книги сице: весело подивиться на сліпого кобзаря, як він сидить собі з хлопцем, сліпий, під тином, і весело послухать його, як він заспіває думу про те, що давно діялось, як боролися ляхи з козаками, весело... а все-таки скажеш... «Слава Богу, що минуло» – а надто як згадаєш, що ми одної матері діти, що всі ми слав'яни. Серце болить, а розказувать треба: нехай бачать сини і внуки, що батьки їх помилялись, нехай братаються знову з своїми ворогами».

Отже, бачимо, що Шевченко-поет і Шевченко-прозаїк далеко не завжди збігаються в тональності, у настрої, поет є романтик, якого, як Байрона, як Лермонтова, як Шеллі, захоплює азарт боротьби, змалювання

сильних характерів, «гомін повсталої України», тоді як прозаїк є тверезим аналітиком, істориком і психологом, який має мужність визнати, що криваві трагедії слід так і називати кривавими трагедіями, незалежно від того, хто, як і з якою метою їх вчиняв, та що конче необхідно застерігати людство від нерозумного повторення історичних помилок (на жаль, нікому й ніколи так і не вдалося цього зробити успішно).

Від аналізу історії оповідач одразу ж переходить до опису дрібно-побутових подій, кардинально переключаючи увагу читача і вкотре підтверджуючи принцип мозаїчності, за яким він будує свої повісті:

«Во время самого обеда телега наша остановилась перед домом моего гостеприимного родича. Встретил он меня на крыльце с салфеткою в руке, а кузина в столовой с озабоченным лицом и с выпачканным в муке носом. Это значило, что купичи в печке и еще не поднялись до определенной высоты – этот важный процесс еще не свершился и своей неизвестностью тревожил заботливую хозяйку....

Подобно Чацкому, который, как выразился бессмертный поэт, попал с корабля на бал, а я с телеги да прямо за стол, и еще чуть-чуть не в непромокаемом плаще и в калошах».

Свідоме комедійне зниження тональності: «с корабля – с телеги; на бал – за стол, и еще чуть-чуть не в непромокаемом плаще и в калошах» – як ми вже неодноразово пересвідчувались, є дуже характерним для Шевченка.

Далі знову йде неначе відгомін наміченого на початку детективного сюжету з невідомою, яка то з'являється у своєму дормезі, як зачарована красуня у замку:

«Я рассказал про дормез и заключенную в нем красавицу».

То знову таємничо зникає:

«– А кто такая эта молодая красавица, что с ним путешествует? – спросил я, обращаясь к ней (*к кузине*)».

Ее заметно сконфузил мой вопрос, она замялась, покраснела, быстро встала из-за стола и побежала в пекарню».

Ця неординарна поведінка, зрозуміло, викликає ще більшу цікавість оповідача:

ШЕВЧЕНКІАНА

«Что же значит мой вопрос о путешествующей красавице, от которого моя не весьма конфузная кухня так сконфузилась? Тут что-то интересное кроется, а что именно, известно одному аллаху и, наверное, моей кухне. А когда известно ей, значит, известно всем и всякому, кроме меня, но я постараюсь открыть этот таинственный ларчик. А для чего? И на этом серьезном вопросе я заснул на уготованном мне ложе, в так называемом флигеле, в квартире № 1».

Слід зауважити, що в цій повісті Шевченка сон часто-густо виконує роль театральної завіси. Уся повість складається з невеликих сцен-епізодів, що формують акти, поділені між собою антрактами – засинанням оповідача.

Отже, перший акт повісті закінчився спробою написання сентиментально-героїчної поеми про великодушного матроса. Закінчення другого акту знаменує закінчення подорожі й перенесення центру уваги на місце – у садибу родича. Кожна сцена має своїх персонажів і свого героя. Але принагідно слід зауважити, що Шевченко ускладнює композицію, поєднуючи театральність сюжетної канви з процесом написання картини – він наче розкриває перед читачем не лише театральну завісу, а й живописну «кухню», коментуючи написане з погляду художника, що на наших очах створює складну багатофігурну групу:

«Хоть он, т. е. Трохим, и не первопланная фигура на изображаемой мной картине, но по своей оригинальности требующая некоторой отделки».

Майже за законами класицизму, між другим і третім актом іде інтермедія, яку присвячено незмінному супутнику і майже другу оповідача Трохиму.

«—Где же я помещу своего Трохима? — Это был первый вопрос, представившийся мне, когда я проснулся и осмотрел свою временную обитель. В этой коморке невозможно, здесь и одному тесно. А он у меня, как истинный хохол, любит развернуться, ему необходим простор».

Тут знову бачимо, що автор не ототожнює себе зі своїми земляками, адже хохол – це Трохим, а про себе самого він так

ніколи не скаже, хіба що жартома. Шевченко охоче вживає термін – «мої земляки», але сам завжди тримає дистанцію. Однак Трохим залишається в центрі уваги, як завжди дозволяючи оповідачеві висловлювати думки, лише опосередковано пов'язані з персонажем:

«Оставитъ его на произвол самого себя невозможно. Он, пожалуй, приютится у ленивой и избалованной дворни, и через неделю я своего Трохима не узнаю. Нет, это непозволительно и грешно даже. Он, не знаю, что вперед будет, а в настоящее время чист и непорочен, как новорожденное дитя, и по наивно-оригинальному характеру своему нисколько не подходит к категории лакеев, а тем более, крепостных лакеев».

Отаким є ставлення автора-оповідача до певної категорії «пригноблених верств населення» (він його вже, до речі, так само недвозначно висловив у «Музиканті»). Утім, зрозуміло, чому це так. Адже саме лакеї були повністю декласованими, бо відірвані від праці селянина, від життя на землі, хай тяжкого, але в єднанні з природою, вони опинялися майже в «невагомості», набували деяких панських звичок, найчастіше негативних, а проте мусили постійно принижувати себе, аби догодити своїм панам.

Мабуть, відчувши, що надто вже серйозно змальовує він своїх мало симпатичних родичів, автор вводить цю цікаву фігуру людини з народу, що має в собі щось споріднене зі знаменитим Семом Уеллером, слугою Піквіка з діккенсівського «Піквікського клубу», але з «малоросійським відтінком»:

«Породою своєю Трохим не принадлежит к слоям высшего круга людей. Он просто сын киевского мещанина. И когда я взял его к себе в жокеи, то он большею частью лежал на ларе в передней, но не спал, а глубокомысленно смотрел в потолок. Чтобы переменить род его занятий и предохранить от скорбута, я принялся учить его русской грамоте. Ленивый мальчуган сверх ожидания оказался прилежен и чрезвычайно понятлив. В продолжение месяца он начал читать гражданской печат-

ти книгу не хуже свого учителя, т.е. мене. Вивчивши грамоте Трохима, я успокоился насчет скорбута и его умственного застоя».

Шевченко, очевидно, відчуває таку відразу до самого слова «лакей», що пародійно змінює його, називаючи Трохима своїм «жокеєм» (лакей – жокей, суто поетична асоціація). У подальшому він продовжує описувати пригоди Трохима в такому ж гумористичному дусі. Ось, скажімо, сцена повернення Трохима після його походу до книжкової лавки, де він надумав купити собі книжки за власним смаком:

«Он возвратился уже в сумерки. Я против обыкновения моего спросил его сердито, где он пропадал во весь день.

«– Та всё на Подоле, – отвечал он, как ни в чем не бывало. – Там всё про войну говорили, так я и слушал – прибавил он, вынимая из кармана книги.

В это время наши войска блокировали Силистрию; меня подстрекнуло любопытство спросить Трохима, что же он слышал о войне.

– Я ничего не слышал, потому что далеко стоял. – И, подавая мне книги, прибавил: «Посмотрите-ка, какое добро я себе купил».

Я чуть не захохотал на его ответ о войне. Книги на меня произвели такое же действие».

Варто зауважити в цьому пасажі постійний інтерес автора до реальних політичних подій, які він з такою невимущеністю переплітає з життям вигаданих персонажів.

Отож, Трохим купив собі підручник фізики часів Катерини II з кресленнями і переписку Катерини з Вольтером. На питання «для чого он накупил себе этой дряни?» Трохим філософськи відповідає:

«– Не дрянъ, – сказал он, развертывая переписку фернейского мудреца: – вы только пощупайте бумагу, просто лубок. Не только на мой век – и детям, и внукам достанет такой дебелой книги».

Щодо переписки Катерини II з Вольтером (фернейским мудрецом), цікаво було б дізнатися – чи слово «дрянь» тут вжито у тому сенсі, що для Трохима це надто хитромудра матерія, чи таким було ставлення самого Шевченка до славетних авторів

знаменитої переписки. Пародійне заперечення цього твердження з боку Трохима, мабуть, таки вказує на перше, зваживши на те, що Шевченко був майстром підтексту, а вжитий у словах оповідача вислів «фернейський мудрець» підштовхує читача до правильного сприймання ставлення Шевченка принаймні до одного з дописувачів.

Заохочений цікавістю Трохима до науки, автор починає його вчити письма, що останній опановує з такою самою блискавичною швидкістю, як і читання. І тоді оповідачеві спадає на думку доручити йому вести дорожній журнал. Ця просвітницька місія закінчується повним крахом: Трохим повністю полишає свої обов'язки служника й забуває покласти до валізи потрібні речі.

«– Что же ты смотрел в дороге? – прибавил я с досадой.

– Я всё смотрел, что мне нужно было записывать в тетрадку. Вы же сами приказали, – сказал он с упреком.

Он был совершенно прав, а я кругом виноват. Заставит лакея дорожный журнал вести! Глупо, оригинально глупо!».

А тут уже, з пересердя, з'являється слово «лакей» замість жокея, симптоматично, однак.

Утім, сцена завершується начебто прихованим вибаченням автора перед собою і перед читачем за збочення з «демократичного» шляху:

«Оригинал порядочный мой Трохим, но что особенно мне в нем нравится, так это отсутствие малейшей лакейской способности».

Інтермедія закінчується, як і годиться, засинанням оповідача після ситного обіду. Третій акт же починається з повернення до основної сюжетної – детективної, або ж донжуанської канви: пошуки незнайомки, що то з'являється, то десь зникає за обрієм.

«В комнате едва можно было уже различать предметы, а я все еще находился под влиянием великопостного обеда и был, как бы сказал крючкомей минувших дней, – был нем, как рыба, и недвижим, аки клад. Что же вывело меня из этого полусуществования? Никто, и даже сам знахарь, не отгадает. За стеной, во втором номере, раздался

ШЕВЧЕНКІАНА

молодой женский голос. Я вздрогнул, как будто чего-то испугался. Оправившись, я приложил ухо к стене и только стал вслушиваться в волшебные звуки, как вошел в комнату оборванный, запачканный казачок и именем барыни просил меня в покои кушать чай».

Знову звернення до слов'янізмів використовується як засіб створення гумористичного ефекту. А останні слова: «...именем барыни просил меня в покои кушать чай» – є авангардовим засобом використання невласно-прямої мови (бариня запрошує «кушать чай» – типово міщанський вислів, який відтворює козачок, а автор усе це синтезує в одному реченні).

Під час вечері відбувається «дуже змістовна» бесіда стосовно необережно повідомленої оповідачем новини, що в армії збираються знижити еполети, а це викликає справжню бурю серед присутніх:

«Я всегда верил в непритворное обожание эполет всех вообще красавиц, а родственницы моей в особенности, но такое шаманское поклонение мишуре я в первый раз увидел... Однако, что же мне теперь с собою делать? Доказывать осламу, что они ослы – нужно самому быть хоть наполовину ослом; это неоспоримая истина».

Знову розправа над усім, що хоч якось боком стосується армії, і zarazом гумористична сентенція, що вкотре свідчить про усвідомлення оповідачем своєї інтелектуальної вищості над оточенням.

Повернувшись до своєї кімнати, автор знову стає художником у двох значеннях цього слова: майстром пензля і майстром пера. Читаючи наступні рядки, повністю розумієш, чому те саме дієслово «писати» застосовується як до письменництва, так і до малярства:

«Вошел я в свою комнату и остановился у двери, чтобы полюбоваться настоящей Рембрандтовой картиной. Трохим мой, положив крестообразно руки на раскрытую огромную книгу, а на руки голову, спал себе сном невозмутимым – едва-едва освещенный нагоревшей свечой, а окружающие его предметы почти исчезали в прозрачном мраке; чудное сочетание света и тени разливалось по всей картине. Долго я стоял

на одном месте, очарованный невыразимой прелестью гармонии. Я боялся пошевелиться, даже дохнуть боялся. Как мираж степной исчезает при легчайшем ветерке, так, мне казалось тогда, исчезнет вся эта прелесть от моего дыхания».

Закінчується ця лірична картина, як то часто трапляється в повістях Шевченка, комедійною сценою:

«Насладившись до усталости этой импровизированной картиной, я тихо подошел к столу, с сожалением снял со свечи и разбудил Трохима. Спросонья он что-то бормотал; я спросил его: – Что ты говоришь? – И он внятно и медленно прочитал: – Глаз есть орган, служащий проводником впечатлений света».

(Щось подібне бачимо в авангардиста 1920-х років Майка Йогансена:

«Ти селянин, Черепахо?».

«Авжеж що не грахв, – з гідністю відповів селянин Черепаха».

«Ну так от, вашего брата вже не буде, середньовічна ви категорія»

«Як це так середньовічна категорія? – образився селянин Черепаха. – Ви, товаришу, презумптивно оперуєте формулами і дефініціями, яких немає в класиків марксизму»).

Після цієї, кумедної в устах малописьменного Трохима, вченої фрази, оповідач починає проводити справжній фізіологічний дослід:

«Я посмотрел ему в лицо: глаза были закрыты. Он спал. Я хотел испытать, может ли двигаться спящий человек, взял его за руку с тем, чтобы провести по комнате, но он проснулся.»

Далі знову йде сон, однак уже не як завіса між актами, а як повноправна сцена, що зачаровує надзвичайно гармонійним поєднанням зорових і звукових вражень, нагадуючи музичну ораторію якогось видатного композитора:

«Мрак сделался прозрачней и светлее, а в глубине этого синевато-бледного полусвета едва видимо образовался *темный*, широкий, ровный, как по линейке очерченный горизонт; за горизонтом тихо, медленно начал являться слабый розоватый свет и, усиливаясь, он принимал какой-то *мрач-*

ний тон. Горизонт *потемнел* и издавал звук наподобие соснового бора. Я превратился в слух и зрение. Еще минута, гул сделался слышнее, а горизонт *темнее*. Еще минута, и я уже слышал не неопределенный гул, а страшный рык какого-то чудовища. Свет усиливался и принимал серовато-млечный колорит. Из-за *темного* необозримого горизонта бесконечною стеною с огромными фантастическими куполами медленно поднимались тучи. Поднимаясь выше и выше, они теряли свои колоссальные причудливые формы и обращались в *темно-серую* массу нескончаемого пространства. Над горизонтом становилось светлее, и тихо, едва заметно-тихо, как бы из самого горизонта, подымался огромный беловато-серебристый шар, только одним абрисом похожий на солнце. Свет проник всюду и окончил прекрасно-страшную картину моря, под названием «Пролог ужасной бури». Бледный шар подымался выше и выше и становился бледнее и бледнее, наконец, как бы растопился и исчез в млечно-серой массе. Буря, как миллионы невидимых чудовищ, ревела на просторе. На фоне *темных* туч блестели стаями белые мартины, а на белых скалах длинными вереницами уселись, как любопытные зрители, *черные* бакланы. Рев бури спустился как будто бы тоном ниже и стал ослабевать, как усердный бас в конце обедни».

Ось вам у цієї картині і птахи – провісники бурі, і музика Бетховена, а насамперед – сам Шевченко, з його надзвичайно тонким сприйняттям не лише художнього слова, не лише живописної картини, а й музики. Звернімо увагу на прикметники, особливо на улюблені ним (у прозі) складні прикметники, що позначають колір. Вони складають дві групи. З одного боку, це темний колір бурі, що наближається: *темний* горизонт, *мрачний* тон, горизонт *потемнел*, горизонт *сделался темнее*, из-за *темного* необозримого горизонта, темно-серая масса, на фоне *темных* туч, *черные* бакланы. З другого боку – це світлі, але якісь фантастичні тони сходу сонця:

«...синевато-бледный полусвет, слабый розоватый свет, серовато-млечный колорит, над горизонтом становилось

светлее, огромный беловато-серебристый шар, бледный шар становился бледнее и бледнее, млечно-серая масса. Белые мартины, на белых скалах уселись *черные* бакланы».

Можна було б стверджувати, що це справжня живописна картина, але ж її подано в динаміці, у русі, майже як сценарний фрагмент фільму.

А тепер зосередимося на звукових елементах:

«Звук на подобие соснового бора, гул сделался слышнее, страшный рык какого-то чудовища, буря, как миллионы невидимых чудовищ, ревела на просторе, рев бури спустился как будто бы тоном ниже и стал ослабевать, как усердный бас в конце обедни».

Ось і звукова партитура. А хіба за різницею ця сцена поступається знаменитому снові Петі Ростова з «Війни і миру» Л.Толстого? Порівняймо:

«Он был в волшебном царстве, в котором все было возможно.

Он поглядел на небо. И небо было такое же волшебное, как и земля. На небе расчищало, и над вершинами деревьев быстро бежали облака, как будто открывая звезды. Иногда казалось, что эти черные пятна были тучки. Иногда казалось, что небо высоко-высоко поднимается над головой; иногда небо спускалось совсем, так что рукой можно было достать его...

И вдруг Петя услышал стройный хор музыки, игравшей какой-то неизвестный, торжественно-сладкий гимн».

У Толстого, однак, спочатку йде зорова картина, а потім звукова. У Шевченка ж вони зливаються в одне неподільне ціле.

Проте після суто естетичної частини сну йде спершу «раціональна»:

«В густой и тихой октаве бури мне слышалась грустно-заунывная мелодия нашей народной думы, «Думы об Алексее, пирятинском поповиче»,

а потім фантазмагорично-романтична картина:

«Мелодия, которой я начал вторить, переходит в речитатив и медленно стихает, как безнадежные стоны одиноко умирающего страдальца, наконец, и речитатив

ШЕВЧЕНКІАНА

умолк. А из-за огромной белой скалы на прибрежный влажный песок выходит Трохим и ведет за собою высокого, согбенного, с белою, как снег, бородою слепого старца в синем кафтане и в черной бараньей шапке. В правой руке у старика длинный посох, а левой рукой придерживает он что-то похожее на ящик, покрытое полою длинного кафтана. Это непременно лирный или кобзарь. ...

Когда я стал пристальнее всматриваться, то и увидел, что это был не лирный и не кобзарь, а шотландский королевский нищий, так живо описанный Вальтер Скоттом в его «Антиквари» <...> Я, однако ж, ошибался – это был настоящий лирный. Старик ... начал речитативом заунывную рапсодию про славного рыцаря Ивана Коновченка. Окно, т.е. стекло дормеза, опустилось, зеленая шторка поднялась, и в окне показалась чудной, невыразимой красоты женская головка с большими карими глазами, немножко заспанная. Я вздрогнул и проснулся».

Отже, навіть на рівні підсвідомості (справжньої чи белетризованої) тут перемішується українська реальність із західно-європейською, ширше – із всесвітньою, адже згодом (вже у свідомому стані) оповідач зауважує:

«Сначала думал я о таинственной красавице, потом о моем герое-матросе, а потом о том, что я видел во сне прошлую ночь: море, буря – всё это мимо, думы мои остановились на лирном. Сон в руку, как говорится. Я искал рукавиц, а они за поясом торчат; я искал образца для своего будущего произведения, и искал черт знает где; перебрал в памяти литературы всех образованных древних и новых народов, кроме литературы санскритской и своей возлюбленной родной».

Проаналізуємо на формальному структурно-лексичному рівні концептуальну широту мислення Шевченка. Спочатку йде українізм: лірник. Далі – два російські прислів'я, а потім – вихід у світовий простір, майже цитування опису шотландського лірника у творі ще одного улюбленого англійського письменника – Вальтера Скотта ¹ – а там уже зовсім неждано вири-

нає «санскритська література» – може, як зразок чогось зовсім далекого й недосяжного? Але ж у якому поєднанні: «...літератури санскритской и своей возлюбленной родной». Отож, коло замкнулося: неосяжний політ фантазії вивів автора від питомо українського співця-лірника (тобто кобзаря) до власної літератури. Отут ми бачимо докорінну відмінність Шевченка від інших авторів цієї епохи (не лише українських, а й російських) – він органічно не може замкнутися у вузьких межах власної, бодай і «возлюбленої» літератури, а приходить до неї, вдихнувши на повні груди повітря нерозмежованого вільного світу.

Почуття міри не зраджує Шевченка і в цій ситуації, бо від пафосно-ліричного міркування від одразу ж переходить до комічно-гіперболізованого, але такого справедливого по суті своєї «порівняльного літературознавчого аналізу»:

«Недавно кто-то печатно сравнивал наши, т. е. малороссийские исторические думы с рапсодиями хийского слепца, праотца эпической поэзии, а я смеялся такому высокомерному сравнению. А теперь, как разобрал да разжевал, так и чувствую, что сравнитель прав, и, с своей стороны, я готов даже увеличить его сравнения. Я читал, разумеется, в переводе Гнедича, и вычитал, что у Гомера нет ничего похожего на наши исторические думы-эпопеи, как, например, дума «Иван Коновченко», «Савва Чалый», «Алексей, попович пирятинский» или «Побег трех братьев из Азова», или «Самойло Кишка» или, или – да их всех не перечтешь. И все они так возвышенно просты и прекрасны, что если бы воскрес слепец хийский да прослушал хоть одну из них от такого же, как и сам он, слепца, кобзаря или лирного, то разбил бы вдребезги свое лукошко, называемое лирой, и поступил бы в михоноши к самому бедному нашему лирному, назвавши себя публично старым дурнем».

Одразу ж виникає питання: як, коли й де примудрився Шевченко читати літературознавчі статті, коли повісті написано в останній рік його заслання? Наскільки ж великою й необорною є потяг до Слова, що він може подолати всі перепони!

Логічним з наведених вище міркувань стає для Шевченка висновок щодо необхідності шкільної реформи, який продовжує «освітнянську» лінію, розпочату в «Близнюках»:

«А где причина этой несамосознательности, этой безнравственной несамосознательности? Известно где, в школе. В школе нас всему, совершенно всему научат, кроме понимания своего милого родного слова. О школа, школа, как бы тебя скорее перешколить!».

Хіба ж не лишається гірко-актуальним цей «глас того, хто волає у пустелі»?

Далі автор знову перемикається на характеристику своїх родичів, не даруючи їм нічого. Після негативної характеристики кухні йде така сама рекомендація хазяїна:

«В моем бедном родиче совершенно всё выравнено и выглажено. Не думайте, однако ж, чтобы тут светское образование работало. Нисколько: сама всемогущая природа его так оболванила. Ни одной черты. Ни одного малейшего бугорка, ни одного пятнышка, словом, ничего такого, за что бы можно было ухватиться и дойти хоть до пошлой самобытности характера. От лакированных сапогов до узенького плоского лба – всё гладко».

Чи існує більш нищівна характеристика людини, ніж та, яку дає своєму «родичеві» оповідач-художник? Але тут-таки починаються сюрпризи для читача. Адже під час прогулянки селом оповідач раптом переконується, що він не був цілком справедливим у своїх судженнях:

«Село хоть куда! Хаты большие, не пошатнувшиеся в разные стороны, как пьяные бабы на базаре. Чистые, белые, нередко с светлицами и почти все окруженные темными фруктовыми садами, клунями и стогами разного хлеба. ... Везде все так чисто и опрятно, так что хоть бы и в казенном имении, так впору. Выходит, что родич мой, хотя и не книгочий, а человек хоть куда и, как видно, хозяин не из последних. Исполать тебе, Лукьян Алексеевич! Пойми ж теперь и уразумей этот неразгаданный иероглиф, эту курицу без перьев под именем человека!»

Так що ж, урешті-решт, ставить у провіну родичеві романтичний оповідач? Навіть

у цій похвальній характеристиці є-таки одне «хоч»: *хоч і не книгочий* – ось, може, й розгадка негативного ставлення до людини? Згадаймо раніше: «Станным и ненатуральным покажется нам, грамотным, человек, существующий без книги!».

Повернувшись до родичів, оповідач бачить звичну вже картину їжі, змагаючись у саркастичному її описі з самим Рабле, але модернізуючи її, подаючи її знову-таки в кінематографічному плані, з укрупненням окремих гротескних деталей:

«Я отправился с визитом к моей милой кухне и почтенному моему родичу. Встретился я с ними в столовой – они работали над какой-то бабой и холодным поросенком. Приличное «ах!» вылетело из жующих губ кухни, и безмолвное поднятие руки родича с вилкой приветствовало мой приход. После поздорованья они нашли, что я очень похудел, и советовали поправляться после болезни. Я смиренно подсел к ним, последовал их мудрому совету и принялся за поросенка с бабой, как за прелюдию грядущего обеда. Не успел я воткнуть вилку в фаршированный желудок приятеля, как у крыльца загремел экипаж».

Цей «приятель» – фаршироване порося – повторюватиметься ще тричі під час опису обіду. Однак навіть така прозаїчна матерія не змушує автора хоч на мить вивратися з поля світової культури:

«Через минуту, много через две, явилась кухня, точно «Аврора» Гвидо Рени, свежая, улыбающаяся, румяная, как едва развившийся лепесток сантифолии... Я дивился волшебному превращению кухни. – Давно ли, – думал я, – видел ее, эту самую женщину, самой обыкновенной женщиной, а теперь фея, нимфа и т. д. Недаром сказал вдохновенный царь Давид: «Господь умудряет слепцы», он же умудряет и красавицу до гробовой доски оставаться если не красавицей, так по крайней мере кокеткой».

Далі Шевченко знову повертається до начебто основної інтриги, яка, слід визнати, не є такою насправді, адже його повість – це мозаїка, калейдоскоп картин, характерів, історичних ремінісценцій, роздумів, асоціацій. Отож ця заявлена на початку сюжетна лінія простежується лише

ШЕВЧЕНКІАНА

пунктирно. Спочатку це – поява прекрасної незнайомки, чий силует то з'являється, то зникає. Потім – введення образу благородного матроса, що слугує приводом до ненаписаної поеми, та несподівана зустріч:

«На дворе нам встретился человек без левой руки с солдатским Георгием в петлице. Хозяева остановились с незнакомцем, а я вышел на улицу. У ворот на улице стояла бричка, небольшая, о паре лошадей и с кучером мальчиком. Не обращая внимание на это весьма обыкновенное явление, я пошел далее».

Повернувшись до кухні, оповідач бачить її розгнівану:

– А знаете ли, зачем приезжал к нам Курнатовский?

– Буду знать, если удостоюсь вашей доверенности, – сказал я не без лукавства.

– Просит меня в посаженные матери, а его – она показала на уже дремавшего своего супруга – посаженным отцом. Я отрез отказала, – сказала она с негодованием. – И в самом деле, – продолжала она тем же тоном – что я ему за маменька такая далась? Бессовестный! Да и партию-то делает какую? Ни больше, ни меньше, как своя собственная крепостная девка! Превосходная! Превосходная! Самая блестящая партия! – воскликнула она в исступлении».

Отак інтрига трохи підживляється й оповідач уже з нетерпінням чекає цієї, як він її називає, «архиллюбопытной свадьбы».

Примітка

¹ Про пов'язання та інтертекстуальні зв'язки Шевченкових повістей із західноєвропейською літературою див. цікаву розвідку О. Бороня [1].

Джерела та література

1. Боронь О. Повісті Шевченка і західноєвропейські літератури. Рецепція та інтертекстуальні зв'язки / Олександр Боронь. – Київ : Критика, 2015. – 160 с.
2. Булкина И. К сюжету о пане Твардовском (контексты «киевской» баллады Жуковского) // Пушкинские чтения в Тарту 3. Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф. И. Тютчева / ред. Л. Киселева. – Тарту : Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004. – С. 41–63.
3. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Г. Шевченко. – Київ : Наукова думка, 2003. – Т. 6.

References

1. Baron O. (2015) *Povisti Shevchenka i zakhidnoyevropeyski literatury. Retseptsiya ta intertekstualni zvyazky* [The Shevchenko Tales and Western-European Literature. The Reception and Intertextual Relations]. Kyiv: Criticism, 160 pp.
2. Bulkina I. (2004) *K siuzhetu o panie Tvardovskom (konteksty «kiyevskoy» ballady Zhukovskoho* [To the Plot about Mister Tvardovsky (Contexts of the «Kiev» Ballad of Zhukovsky)]. *Pushkin's Readings in Tartu 3* (Proceedings of the international scientific conference dedicated to the 220th birthday anniversary of V. Zhukovsky and the 200th birthday anniversary of F. Tyutchev) (ed. L. Kiseleva). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, pp. 41–63.
3. Shevchenko T. (2003) *Complete Works* (in 12 Vol.). Kyiv: Naukova Dumka, Vol. 6.

УДК 7:071.1Шев:7.041"1847/1857"

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТІВ СЕПІЄЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ПЕРІОДУ ЗАСЛАННЯ

Олена Гомирева

У статті розглянуто портрети сепією, виконані Т. Шевченком у роки заслання (1847–1857). Уперше проведено мистецтвознавчий аналіз деяких зображень. На основі формального аналізу визначено характерні ознаки сепійних портретів, особливості використання засобів виразності митцем та простежено розвиток його художньої манери від ранніх портретів початку 1850-х років до зрілих зображень 1856–1857 років.

Ключові слова: портрет, сепія, Т. Шевченко, світлотінь, композиція, простір, аналіз.

The article deals with sepia portraits, performed by T. Shevchenko during the years of exile (1847–1857). For the first time, an art critical analysis of some images has been conducted. Based on formal analysis, there have been determined specific features of sepia portraits, as well as peculiarities of using the means of expressiveness by the artist; and there has been observed the development of his artistic style from the early portraits of the early 1850s to the mature images of 1856–1857.

Keywords: portrait, sepia, Taras Shevchenko, chiaroscuro, composition, space, analysis.

Тарас Шевченко як художник провадив свою мистецьку діяльність на перетині традицій академізму й новіших мистецьких тенденцій першої половини XIX ст. – романтизму та реалізму. Тим-то спадок митця є багатомірним як за ідейними (значеннєвими), так і питома формальними характеристиками. Непростий життєвий шлях майстра включав різні етапи, з яких особливо виокремлюється період політичного заслання 1847–1857 років. Цей час, у супереч цілеспрямованим заборонам будь-якої творчої діяльності з боку російської імперської влади, видався напрочуд продуктивним та сповненим нових досягнень у художній практиці художника.

Під час заслання Т. Шевченко виконував натурні пейзажі, жанрові замальовки, портрети, а також звертався до античних і біблійних сюжетів. Особливо плідною виявилася робота періодів Аральської та Картаської експедицій, упродовж яких він мав можливість і навіть обов'язок (як член експедиції) постійно займатися малюванням, а водночас мав нагоду пізнати цілком нове для себе природне й історико-етнографічне середовище та оволодіти новими засобами мистецької виразності. В означений час художня мова творів майстра помітно еволюціонувала. Окрім деяких напрацювань попередніх років, у його манері письма й рисунка виявлялися і стверджувалися цілком нові ознаки.

Перебуваючи в засланні, як і раніше, митець повсякчас писав портрети людей свого оточення – людей, які його надихали, скрашували безрадісне солдатське життя, з якими він відчував емоційний контакт і взаємоповагу. Тому ці зображення не лише сповнені авторського замилювання своїми моделями, але й виявляють новий рівень майстерності у творенні образного ряду.

Найкращими зразками цього жанру в доробку Т. Шевченка періоду заслання є портрети, виконані сепією та олівцем. У них виявилися ознаки, які простежувалися в більш ранніх олійних портретах та жанрових графічних роботах майстра, зокрема, трактування світлотіні та об'єму, компонування деталей, просторової побудови.

Портрети сепією засвідчують значне зростання майстерності, у них простежується еволюція у використанні засобів виразності, тому вони потребують детального мистецтвознавчого аналізу. Необхідно дослідити особливості моделювання форми та світлотіні, які забезпечили точність зображення моделі і створення особливої атмосфери в цих портретах. Особливої уваги заслуговує використання сепії для передачі матеріальності об'єктів, застосування додаткових матеріалів, таких як олівець та білило, доповнення графічного зображення живописним контрастом холодного й теплого тонів. Детальний аналіз дозволить простежити, як саме ху-

ШЕВЧЕНКІАНА

дожник формував і відточував свою графічну манеру.

До означеного жанру можна зарахувати портрети й автопортрети в побутових сепіях Шевченка: зображення казахів («Казахський хлопчик розпалює грубку» 1848–1849 рр., «Байгуші» 1853 р., «Казашка Катя» 1856–1857 рр.), натурні побутові сцени митця («Т. Г. Шевченко малює товариша» 1848 р., «Т. Г. Шевченко серед товаришів» 1851 р.). Однак у пропонованій статті розглянуто лише окремі портрети митця часів заслання, які дають найчіткіше уявлення про його художнє бачення та зміни у творчій манері.

Портретній творчості Т. Шевченка в дослідницькій літературі приділено значну увагу, але здебільшого розглянуто олійні, акварельні портрети та автопортрети художника в різних техніках. Зокрема, тему ранніх акварельних портретів митця дослідив Л. Владич у статті «До питання про художню освіту Шевченка в доакадемічний період» [3], здійснивши порівняльний аналіз портрета Є. Гребінки роботи Т. Шевченка та портрета І. Аксакова роботи П. Соколова. Л. Владич також досліджував тему автопортретів митця у вступній статті до альбому [1], де виклав короткі описи й зауваження щодо манери виконання, світлотіньового вирішення та образності автопортретів Т. Шевченка, зокрема виконаних сепією.

П. Білецький у книзі «Апостол України...» [2] дає невеликі й влучні характеристики деяким олійним та акварельним портретам Т. Шевченка. Творчість художника також досліджував К. Широцький, який у своїх статтях [10; 11] розглянув портретний доробок митця. Щоправда, автор не розрізняв портрети й автопортрети художника за технікою виконання, характеризуючи їх лише за рівнем майстерності та даючи деяким зображенням короткі коментарі. К. Широцький багато уваги приділив наслідуванню Т. Шевченком манери або композиційних схем інших художників: Рембрандта, К. Брюллова, Тенірсса, Адріана ван Остаде та ін. Схожим шляхом пішов інший дослідник творчості митця – О. Новицький, який у своїх статтях [5; 4] проаналізував принцип подачі моделі, деталей, освітлення в портретах і порівняв манеру Шевченка з манерою Рембрандта.

Проте ці дослідники мало уваги приділили роботам періоду заслання.

Серед праць, у яких розглянуто портрети сепією Т. Шевченка, виділяється монографія «Нескорений Прометей...» Г. Паламарчук [8]. В окремому розділі, присвяченому портретам 1851–1857 років, авторка проаналізувала портрети офіцера (1854), подружжя К. та М. Бажанових (1854), А. Ускової (1853–1854), Л. Алексєєва (1856–1857). Дослідниця ретельно описала твори, осмислила трактування художником моделі, композиційної побудови та світлотіньових ефектів.

В. Овсійчук у книзі «Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури» [6] також проаналізував деякі аспекти вищезгаданих портретів, не лише зосереджуючись на формальних та змістових особливостях зображень, але й проводячи паралелі із західноєвропейським та російським мистецтвом, зокрема, із творами Леонардо да Вінчі та О. Кіпренського. Дослідниця-шевченкознавець З. Тарахан-Бережа [9] обрала інший шлях – порівняння двох сфер діяльності Т. Шевченка. Проводячи паралелі між його художньою та літературною творчістю, вона звертала увагу на образність і графічну манеру мистецьких творів майстра.

Інший відомий шевченкознавець В. Яцюк у своїх працях [13; 12] розглядав деякі автопортрети й портрети Т. Шевченка (зокрема сепією), аналізуючи здебільшого історичні подробиці їх створення, архівні джерела та проблеми атрибуції. Зауваження щодо виконання автор використав на підтвердження своїх висновків щодо цих питань.

Зважаючи на те, що в багатьох дослідженнях творчості Т. Шевченка портрети сепією обійдено увагою, а також на те, що проведені згаданими вченими аналізи цих творів є ґрунтовними, проте не вичерпними, постає необхідність подальшого поглибленого вивчення цієї теми. Тому метою пропонованої статті є визначення особливостей портретів сепією, виконаних Т. Шевченком у роки заслання, та простеження змін у використанні засобів виразності на основі формального аналізу робіт.

До автопортретів кінця 1840-х років художник не використовував для портрет-

ного жанру сепію. Збереглися оригінали портретів сепією Т. Шевченка, починаючи з 1852 року. Нова техніка виконання зумовила зміни в манері трактування образу й побудови зображення, що помітні при порівнянні з галереєю попередніх акварельних та олійних портретів. На це вплинув досвід роботи із сепією, отриманий у жанрових роботах та автопортретах ранніх років заслання.

Зміни виявилися, по-перше, у відпрацюванні навичок використання світлотіні як головного засобу виразності. У коричневому тональному зображенні сепією відсутня поліхромія, отже художнику не треба продумувати кольорові сполучення для передачі матеріальності. Тому він зосереджується на світлотіні, і рівень його майстерності та відчуття тонких монохромних градацій значно підвищується. Моделювання стає дуже скрупульозним, звідси з'являється підкреслений, матеріально відчутний об'єм у зображенні фігури й голови. По-друге, завдяки можливостям сепії та тонкому чуттю митця тональні градації стають дуже тонкими, і художник створює виразні композиції, поєднуючи плавні переходи тону з контрастними плямами.

Цікавою особливістю зображень сепією, виконаних Т. Шевченком, є те, що вони мають паралелі з живописом за ефектами освітлення, характером заповнення аркуша, незвичним для графіки контрастом холодного й теплого та передачею матеріальності. Зокрема, ці портрети найбільше схожі на олійні портрети митця 1840-х років у трактуванні тла й освітлення. Сепія стає в художника «живописною», він навіть передає такі самі підсилені рефлекси на обличчях портретованих, які ми можемо спостерігати, наприклад, на полотні «Катерина» (1842 р., НМТШ, Ж-100). Окрім того, митець застосовував у графічному зображенні живописний прийом симультанного контрасту, коли через сусідство теплої сепії із сірим олівцевим рисунком чи білилами останні здаються холоднішими.

У своїй творчості Т. Шевченко не був схильний до використання активних хроматичних плям у колориті, тому великі виражальні можливості цього художнього засобу він не використовував. Однак доб-

ре відчуваючи тональні градації та контраст темного і світлого, художник замінював графічними засобами всі можливості живопису (саме тому картина «Селянська родина», побудована на тональній розробці, виглядає більш природно й цілісно, ніж «Катерина»). У сепії манера Т. Шевченка в роки заслання стає ціліснішою, а зображення – виразнішими.

Ряд портретних зображень сепією необхідно почати з автопортрета (1849 р., НМТШ, Г-909), позаяк у ньому найраніше проявилися ознаки, які згодом розвинулися в портретах 1850-х років. Як і в автопортреті 1840 року (НМТШ, Ж-104), у цій роботі сміливіше використано ефекти світлотіні. Можливо, у зображеннях себе Т. Шевченко відпрацьовував те, на що в портретах інших осіб ще не наважувався.

Показово, що в 1850 році Т. Шевченко створював акварельні портрети повністю в манері 1840-х років, а в сепії він уже в 1849 році проявив нові ознаки: зробив крок уперед у використанні освітлення для найвиразнішої передачі моделі та проявив різноманіття і ювелірність у технічному виконанні, провіщаючи портрети А. Ускової вже середини 1850-х років, оскільки портрети сепією початку 1850-х років не такі сміливі й контрастні.

В аналізованому овальному погрудному автопортреті 1849 року манера виконання є тонкою й майстерною, неабияку роль відіграє візуальна ефектність прийомів. Детально, найтоншим штрихуванням передано риси обличчя, волосся, вуса. Рельєф обличчя показано з майже фотографічною точністю: нерівності під нижніми повіками, на вилицях, над скронями настільки скрупульозно виписані, що навіть трохи відволікають увагу від виразу обличчя та погляду. Проте вони повністю відповідають детальному і блискучому з технічного погляду виконанню очей, носа та вусів.

При близькому огляді портрета видно, як художник використовує характер штрихування для досягнення переконливої матеріальності зображеного. Пластика обличчя промодельована делікатним перехресним штрихуванням різної насиченості, товщини та довжини. Здалеку ці штрихи органічно

ШЕВЧЕНКІАНА

зливаються в тональну цілісність. Волосся й вуса, навпаки, виконані виразними довгими, іноді паралельними штрихами, у яких найголовнішими є дугоподібний вигин та живописна насиченість. Ці штрихи контрастні й виразні і не зливаються в єдину пляму навіть здалеку, тому матеріальність пишних блискучих вусів відрізняється від матової шкіри. На відміну від вусів, тінь на підборідді та комірі пророблено рідкими, широкими мазками, які формують пляму.

Одяг відтворено великими, дуже узагальненими, лаконічними тональними плямами, якими гарно увиразнюється пластика мініатюрно виконаного обличчя. Для виконання нейтрального темного тла Шевченко підібрав зовсім іншу манеру. Тут він поєднав короткі (іноді навіть цяткоподібні) мазки із широкими, повносилими, різного ступеня прозорості. Завдяки цьому площина тла виглядає неоднорідною, вібруючою, а загальна довколишня атмосфера набуває ознак сутінковості. Художник постійно користувався цим прийомом; позаяк усі його образи показані в стані спокою та статички, то він огортає їх «рухливим» тлом.

Світлотінь передано досить контрастно – яскраве світло, яке падає майже прямо згори, скульптурно вимальовує голову художника на темному нейтральному тлі. Т. Шевченко завжди використовував світлотінь для увиразнення очей і погляду портретованих персонажів. Через верхнє освітлення очі в аналізованому автопортреті виглядають затіненими. Водночас вони написані світло і досить контрастно, що є традиційним для більшості портретів та автопортретів майстра. Ця контрастність посилює презентабельність автопортрета й дещо послаблює інтимність образу.

У зображенні очей одразу привертають увагу активні відблиски на нижніх повіках. Світлий відблиск на нижній повіці під правим оком на контрасті з темним штрихуванням навколо нього виглядає настільки виразно, що здається, ніби його виконано білилами, хоча це просто залишена чистою смужка паперу (така сама за тоном, як і верхня частина лоба й перенісся). Однак завдяки контрасту відблиск здається значно білішим і холоднішим, ніж ці частини.

Цей відблиск дзвінкий та оживляє портрет, робить погляд не таким сумним і замкненим. Він важливий для розстановки акцентів, оскільки без нього дрібні й часті відсвіти на вусах своєю декоративною ритмічністю й контрастом відволікали б увагу глядача від очей Т. Шевченка.

Таким чином, манера виконання портрета є мініатюрною, і всі візуальні ефекти детально продумані. Водночас зауважені ознаки та прийоми, застосовані вже в автопортреті 1849 року, проявилися в портретах 1850-х років. У сепіях простежуються формальні вирішення, які проявлялися до цього також в олійних портретах, але яких не було в акварельних зображеннях. Мається на увазі характер освітлення, психологічна функція світлотіні в увиразненні погляду, важлива роль нейтрального тла для підкреслення постаті, більш інтимне, заглиблене, романтичне трактування образу.

Низка портретів сепією, виконаних від початку 1850-х років до 1856–1857 років, показує, як посилювалися і ставали вільнішими у використанні означені раніше прийоми. Портрет Володимира Воронцова (1852 р., НМТШ, Г-2477) дуже делікатний за виконанням. Світлотінь м'яко моделює обличчя, підкреслюючи його гармонійні риси, але в ній немає контрастних плям, і об'єм не набуває підкреслено скульптурної опуклості, яка буде властива пізнішим портретам. Рефлекс від білого коміра на шиї є дуже натурним і важливим для світлотіньової побудови, бо пом'якшує насичену тінь під підборіддям та слугує плавним переходом від світлого обличчя до яскравої плями сорочки. Також цей відблиск робить об'ємною голову, без нього її тривимірність потонула б у тіні. Погляд показаний виразно, але спокійно завдяки відсутності глибоких тіней. Делікатність портрета проявляється навіть у тому, що великі плями світлої сорочки та темної кофти не монолітні, а подрібнені лінійними ритмами: кофта – довгими штрихами, а сорочка – довгими складками. У наступних портретах буде посилюватися тенденція до зображення одягу великими узагальненими плямами, щоб відтіняти ретельність виконання обличчя.

Світлотіньове вирішення розглянутого портрета В. Воронцова ще не контрастне.

Згодом у портретах середини 1850-х років з'явилися сильні тіні, які активно круглили об'єм, а в 1856–1857 роках плями тіней і освітлених місць стали цілісними й контрастними, місце делікатності зайняла виразність, а трактування об'єму стало схожим на скульптурну пластику. Зокрема, у «Портреті офіцера» (1854 р., НМТШ, Г-378) уже з'явилася «скульптурно» промодельована тінь на вилицях, хоча обличчя ще не контрастне. Натомість активний контраст у волоссі та одязі підкреслено цілісністю плям, які ніщо не дрібнить.

Портрети Агати Ускової 1853–1854 років сповна характеризуються новими ознаками, що активно проявилися в згаданому автопортреті 1849 року. Вони також дуже нагадують автопортрет Т. Шевченка 1840 року. У портреті А. Ускової з шаллю (1853–1854 рр., НМТШ, Г-712) відчувається емоційне ставлення самого художника до моделі – вона цікавила його як особистість і модель. Митець передав красу й витонченість молодої жінки, чому ідеально відповідає тонка, майстерна техніка виконання.

У зазначеному появному портреті відразу притягує погляд виразна пластика рис обличчя: скроні з вилицями, ніжні щокки, які переходять плавним обрисом в акуратне підборіддя, пухлі повіки, губи майже скульптурно заокруглені. Дивлячись на всі портрети А. Ускової, можна припустити, що образ цієї жінки, рельєф її обличчя з перетіканням округлих об'ємів і виразність очей цікавили Т. Шевченка в художньому плані для виявлення плавного переходу між тінню і світлом при такому посиленому прожекторному освітленні.

Світло падає згори і спереду, що дає змогу розтягнути тонку градацію тіней по обличчю. Це виявляє фізично відчутний об'єм, а також надає сепії камерного характеру. На обличчі відразу виділяється виразний погляд очей. Цікаво, що тут Т. Шевченко не використав свого традиційного прийому повного затінення очей через верхнє освітлення. Світло м'яко моделює округлі повіки й падає на очі, від чого вони блищать. Можна припустити, що прийом повного затінення очей, коли очі визирають із цієї загадкової тіні, який художник засто-

совував для багатьох автопортретів та чоловічих портретів, був різкуватий для жіночих зображень. Жіночі образи Т. Шевченко завжди передавав більш презентабельно для глядача: вони м'якші, менш самозаглиблені, їхні погляди глядачеві не треба ловити чи відшукувати, вони відкриті.

Виконання обличчя й волосся дуже витончене – у передачі матеріальності митець у своїх графічних творах без допомоги кольору перевершив багатьох портретистів свого часу. Мініатюрне моделювання всіх рис обличчя виразно передає образ. При вивченні портрета зблизька вражає тонкість проробки матових відблисків на повіках, маленьких дзвінких відблисків на очах, носі й нижній губі, моделювання кінчика носа, губ, делікатна робота з півтонами. Увесь деталізований об'єм голови поступово нарощується дуже дрібним, ювелірним штрихуванням.

У моделюванні волосся художник майстерно поєднав довгі хвилясті штрихи в освітлених місцях і узагальнені м'які плями тіні. Для того, щоб показати відмінність тону волосся від теплого обличчя й теплої тканини накидки, Т. Шевченко додав до коричневої сепії сіре штрихування олівцем у тих місцях, де на волосся падають відблиски. Таким чином темне волосся набуває холодного відтінку – художник у графіці звертається до живописного контрасту холодного й теплого, що надає колориту складного і вібруючого звучання. Застосування такого прийому викликане надзвичайною ставленням Т. Шевченка до передачі матеріальності. Стосовно цього також привертають неабияку увагу тканини одягу: хвилястий комір блузи і смугаста щільна накидка. Ці тканини показані не ідеалізовано (як у ранніх роботах, наприклад, у «Катерині»), а просто: скупчення складок дуже натурально огортає об'єм фігури й показує легкість комірця та щільність накидки. Ці тканини написані краще, ніж руки та манжети.

Нижня ліва частина композиції з руками виглядає дещо неохайно, порівняно з рештою зображення. Не так через узагальненість і начерковий характер штриха, як через те, що тут утрачається цілісність форм і чистота контрасту, що властиві іншим частинам цього портрета. У плані змістового

ШЕВЧЕНКІАНА

навантаження зображення рук необхідне в згаданому портреті, бо має емоційне інтимне значення для характеристики образу жінки. У художньому плані треба зазначити, що без цієї частини зображення виглядало б більш цілісно й виразно. Загалом цей фрагмент поданий для замкнення композиції та повноти образу.

Трактування тла є важливим для образу моделі. Якщо в портретах олівцем Т. Шевченко зображав модель на тлі темного й експресивного штрихування, щоб відтінити тонке моделювання голови, то в сепіях митець проробляв тло делікатніше. У цій роботі замість активних штрихів художник використав геометричність в інтер'єрі. Прямі лінії дверей, підлоги і балок, складний геометризований орнамент килима своєю умовністю також підкреслюють ліплення голови й матеріальність одягу. Мета досягається так само, але при цьому такий прийом більш делікатний, бо модель показана в реальному, але узагальненому просторі, і ритмічна побудова інтер'єрного тла впорядковує зображення, полегшуючи сприйняття портрета.

Різке перспективне скорочення простору за А. Усковою необхідне для порушення статичності. Освітлення падає на модель спереду, і тому воно надає статичності, також поза сидючої моделі спокійна, у ній немає нахилу чи динамічного розвороту, через це статика в зображенні жінки дуже сильна. Перспективне скорочення простору в лівий бік, підкреслене ритмом балок, додає значної динаміки композиції. Без нього модель виглядала б повністю застиглою, для ока глядача її статичність була б важкою, тому динамічний просторовий хід разом з розтяжкою тону від темної стелі до світлої підлоги дає можливість погляду відпочити і змушує композицію обернутися навколо моделі.

Загалом портрет А. Ускової є досить майстерним, продуманим і виразним – він приваблює погляд глядача і змушує довго, по колу роздивлятися всі деталі. Це приклад зрілої манери Т. Шевченка в сепії і найкращий зразок портретного жанру у творчості митця в заслання.

Портрет А. Ускової з дитиною (1853–1854 рр., НМТШ, Г-871) демонструє зовсім інший образ тієї самої жінки. Якщо в по-

передньому портреті Т. Шевченко показав по-світськи поетичний образ привабливої жінки (світлотінь якнайкраще підкреслювала й романтизувала риси її обличчя), то тут він передав теплий образ матері в більш приземленому, буденному, проте й значно емоційнішому для глядача вигляді. «Знадобилося зовсім небагато часу, щоб фантазія поета зробила з Агати ідеал жінки й матері, оточила її ореолом святості», – так описав ставлення художника до А. Ускової П. Білецький [2, с. 216], і це простежується в згаданому портреті.

Світлотінь тут психологічно активна та підпорядкована цьому земному образу жінки-матері; падаючи збоку, з вікна, світло підкреслює округлі складки біля носа й губ, складку над підборіддям, повніший овал лица, тіні виділяють не плавні обриси м'яких повік, а їх припухле нависання над очима. Активних відблисків, які ми бачили в автопортреті художника 1849 року, на повіках немає, і це надає спокійному погляду жінки певної втомленості. А. Ускова на цьому портреті виглядає трохи старшою, ніж на попередньому. Навіть її руки, які ніжно підтримують дитину, показані повними й дещо грубуватими – це не витончені ручки з видовженими пальчиками у світських акварельних портретах. Тут руки реалістично доповнюють образ і нагадують про щоденні турботи матері. Їх зображення дуже затінене, і глядач помічає їх наприкінці розгляду роботи, тому руки дають останню важливу інформацію для емоційного сприйняття.

Образ дитини є дуже виразним: дівчинка дивиться на глядача великими вологими очима, обличчя має відкритий емоційний вираз, наче дитя звертається до нас, протягуючи ручку й показуючи нам гілочку. Дитина зображена в дуже динамічній позі, немов художник фотографічно схопив її в момент руху, а статична фігура матері ніби огортає рухливе дитя, привносячи стабільність у композицію. Боса ніжка дівчинки і рука з гілочкою є важливими для створення образу, бо передають відчуття дитячої безпосередності й відкритості, які добре контрастують із дорослим спокоєм та турботою матері.

На затіненій частині обличчя матері й дитини, як і в портреті В. Воронцова, подано під-

силений світлий рефлекс від одягу: обличчя моделей уведено в інтимну напівтінь, але підсвічені, щоб образи ясно сприймалися.

Одяг жінки переданий подібно до попереднього портрета – матеріально й чітко. Проста домашня сукня, прикрашена мереживним комірцем, доповнює земний образ А. Ускової. Однак одяг дитини не такий реалістичний у зображенні складок, щоб посилити відчуття легкості сорочки та зробити образ дівчинки менш приземленим, більш ідеалізованим і чистим.

Цікаво, що написання оточення в цьому портреті хвилювало Т. Шевченка більше, ніж у попередньому. Під час роботи над багатьма портретами художника здебільшого цікавила людина – її обличчя, іноді вбрання або характерний атрибут. Однак у сепіях часів заслання Т. Шевченко часто зображав оточення: від легкого натяку на характер обстановки до детального зображення частини інтер'єру. Цю особливість портретів із заслання відзначила ще Г. Паламарчук, яка зауважила, що тепер художник «вводить до них інтер'єр або окремі деталі, які допомагають характеризувати особу портретованого (до заслання подібні композиції були поодиноким явищем в творчості Шевченка)» [8, с. 38].

Окрім інформативності, прописане оточення є дуже важливим у художньому плані. Наприклад, у портреті А. Ускової з дитиною контрастне тло з вікном за активністю рівноцінне контрастним фігурам на першому плані. Без нього вони виглядали б занадто темними. Частина з ажурними плямами листя на тонких стеблах, м'яким обрисом звисаючої завіси й тонкою решіткою дозволяє оку глядача відпочити від великих мас і урізноманітнює композицію. Схожий мотив згодом митець використав в аркуші «Телемак на острові Каліпсо» (1856–1857 рр., НМТШ, Г-286). Видно, що Т. Шевченко, подібно до німецьких і голландських художників XVI–XVII ст., із творчістю яких був ознайомлений, отримував задоволення від подібних вставок. Це найвитонченіша в силуетному й тональному плані частина зображення. Вигнуті обриси плям, градація насиченості від світлих напівпрозорих тонів до темних і глибоких, варіації розмірів лис-

тя (великих посередні та дрібніших із віддаленням) і їх форм із вкрапленням в'юнків квіточок, контрастні відблиски по краю великого листка внизу – завдяки ювелірності виконання цей фрагмент цікаво роздивлятися. Йому дещо вторить ажурність комірка сукні А. Ускової, і це об'єднує зображення.

Т. Шевченко врівноважено чергував світле й темне в композиції: великі світлі плями одягу протиставлені великій темній масі завіс над ними; посередині між цими двома полюсами темного та світлого представлена зона дрібних контрастів – обличчя зі складною світлотінню й ажурне зображення зелені та решітки у вікні. Таким чином Т. Шевченко дає цікавий для роздивляння акцентований композиційний вузол в оточенні великих, більш нейтральних, плям, які його відтіняють і дозволяють оку відпочити від деталізації. При цьому художник об'єднав композицію перегукуванням лінійних контрастних ритмів: повтором ритмів стікаючих складок одягу, ажурних стебел у вікні, геометричності решіток у лівій та дальній правій частинах. Тут також є активне різке штрихування в темній масі завіс і затіненого кута кімнати, але увага від нього відволікається деталями інтер'єру.

Отже, на відміну від інших портретів, де тонке опрацювання обличчя моделі відтіняється експресивним штрихуванням тла або умовною геометризцією інтер'єру, тут виокремлення образів жінки й дитини відбувається завдяки світлим і темним плямам, які оточують їх, а також ажурним фрагментами вікна та комірка.

Розглядаючи цей портрет, можна підсумувати, що Т. Шевченко дуже вдало передав емоційні стани жінки й дитини завдяки характеру освітлення, контрасту динаміки і статичності, жестам, виразам обличчя та оточенню. За допомогою відібраних художніх засобів митець створив цілісне й продумане зображення з деталізованим простором, у якому виразно виділяються портретовані. Незважаючи на більшу, ніж у попередньому портреті, увагу до оточення, портрет А. Ускової з дитиною є більш інтимним.

За манерою виконання до портретів А. Ускової близький портрет Катерини та

ШЕВЧЕНКІАНА

Миколи Бажанових (1854 р., НМТШ, Г-723). Він схожий за принципом моделювання форми, передачею матеріальності різних об'єктів, станом домашнього спокою. Це – парний портрет чоловіка з дружиною, що незвично для Т. Шевченка. Художник здебільшого розділяв чоловічі й жіночі образи, адже вони різного характеру, і для них митець використовував різні вирішення. На згаданому портреті образи чоловіка і дружини зближені, показані як єдине ціле, а подібність у манері моделювання обличчя посилює таке сприйняття.

Портрет справляє враження, немов Т. Шевченко зайшов до затишної кімнати, у якій подружня пара зосередженого читала, він відволік їх, і вони перевели на нього погляди. Художник ніби знайомить глядача з портретованими: вони обоє уважно дивляться на нас, чоловік навіть нахилився вперед для цього, і цей нахил відповідає не презентабельному портрету, а зображенню природного руху людини в подібній домашній ситуації.

Т. Шевченко не був схильним до написання репрезентативних портретів. Він завжди представляв моделей на огляд глядачеві, але подавав їх у певному затишному стані. Одяг подружжя Бажанових цілком неофіційний: жінка вдягнена в просту накидку, а чоловік показаний у розстібнутому мундирі, який зім'явся складками від нахилу вперед, що зменшує репрезентативність. Книжка в руці чоловіка, софа, лампа на столику передають відчуття затишку та спокою. Характер тіні, напівтемрява кімнати, з якої світло лампи вихоплює обох моделей, посилюють це враження.

Виконання обличчя К. Бажанової дуже схоже на виконання обличчя А. Ускової, освітлення також падає збоку, однак без активного світлого рефлексу. Половина її обличчя повністю затінена, лише око виділяється світлішим тоном для виразності погляду, проникливо визирає з тіні. Руки жінки з мереживними манжетами, на відміну від портрета А. Ускової, вдало доповнюють композицію своєю делікатністю й мініатюрним виконанням. Диспропорції, властиві багатьом роботам Т. Шевченка, проявляються і в цьому портреті: завелика голова жінки

для такого короткого тулуба й малесенькі ручки, а також вузькі плечі чоловіка порушують гармонійне сприйняття зображення.

У цій роботі більше, ніж в інших сепіях митця, штрихування зливається в насичену м'яку пляму, можливо, цьому об'єднанню сприяє темний пожовтілий тон паперу. Як і в портреті А. Ускової з донькою, тут написання предметів слугує ще й засобом урізноманітнення зображення, точкою відпочинку для ока. Особливо це стосується виразних лінійних ритмів круглого столика, лампи, книжки в руці чоловіка, світлих обрисів коміра мундира. Серед темного насиченого тла, яке на перший погляд здається нейтральним, виділяються також ледь помітні рослинні орнаменти спинки софи, що збагачують нейтральне тло й обрамляють виразні обличчя портретованих.

Лінійний ритм накидки з оторочкою К. Бажанової привертає значну увагу, особливо дугоподібна лінія, що спускається від коміра вниз, – вона є сильною домінантою, яка поєднує ліву і праву частини горизонтальної композиції. Лампа з одного боку і книга з другого замикають цю композицію, тобто композиція замкнена другорядними елементами, і над ними, у її центрі, розміщений змістовий вузол у вигляді обличчя Бажанових. Згадані другорядні елементи подані у вигляді плям та широких ліній і виділені чіткими контрастними контурами, які своєю простотою підкреслюють складне моделювання обличчя портретованих.

У портретах 1853–1854 років світлотінь стає виразною та цілісною, художник сміливіше користується контрастом, довше розтягує градацію між світлом і тінню, матеріально передає об'єм та поверхню форм. Чим далі, тим контрастнішою й емоційнішою стає світлотінь, а об'єм – яскравіше вираженим. У роботах 1856–1857 років ми бачимо майже драматичну світлотінь. Саме завдяки названим змінам автор статті схильний зарахувати портрет Лук'яна Алексєєва (1856–1857 рр., НМТШ, Г-265) до цього періоду. Портрет раніше називався «Невідомий чоловік з гітарою» і мав складнощі з датуванням. У більшості радянських видань час його створення визначали 1848–1849 роками, однак Г. Па-

ламарчук атрибутувала портрет як зображення Л. Алексєєва та обґрунтувала дату створення 1856–1857 роками [8, с. 43], і деякі дослідники підтримали цю версію, зокрема, В. Овсійчук [6, с. 304] та Н. Орлова [7, с. 76]. На основі формального аналізу портрета можна зауважити, що остання версія датування є вірогіднішою.

У цій роботі обличчя зображеного чоловіка та ліва рука промодельовані скульптурно, твердо, упевнено. Саме ці два елементи – обличчя з високим лобом, рельєфними вилицями, напруженим поглядом і руки на струнах та грифі гітари – «носії» характеру моделі. З'являється глибока тінь навколо очей, завдяки якій погляд стає виразнішим і гострішим, що є суто романтичним прийомом. Це підкреслення зосередженого неспокою в очах не було характерне для портретів Т. Шевченка: він бачив своїх моделей спокійними та мрійливими. Однак це властиво його автопортретам, починаючи з 1840 року, і тому зображення такого стану в цьому портреті створює відчуття, ніби в образі Л. Алексєєва митець передав автопортретні риси й переніс свою емоцію на модель.

Контрастна фігура гарно вимальовується на неконтрастному тлі. Враження від різкої світлотіні на обличчі художник згладжує: ще різкіший контраст між білим коміром сорочки та темним мундиром відволікає увагу від контрастності обличчя. Крім того, білизна коміра здається холоднішою на тлі обличчя і тому надає його зображенню живості й теплоти. Витонченість напівпрозорого тонування на руках, підборідді, гітарі, лесувально плавний перехід між глибокою тінню та яскравим світлом, чіткість силуетних обрисів, майстерність штрихування, яке непомітно зливається в пляму, – усе це суттєво відрізняє названу роботу від ранніх портретів 1850-х років і тим більше від зображень кінця 1840-х років.

Роботи 1856–1857 років цікавіше розглядати в деталях завдяки тому, що контрасти – чисті й активні, контури плям – чіткі, більша кількість дзвінких та акуратно пророблених деталей. Робота пензлем точно вивірена: від зовсім непомітної у важливих місцях до грубої й виразної там, де це можливо. Т. Шевченко досяг дуже високого рів-

ня у володінні графічною технікою та створенні цілісного, гарно побудованого зображення. Цей досвід у 1858–1860 роках став підґрунтям для значної кількості графічних робіт різних жанрів і, зокрема, цілої галереї майстерних офортних та олівцевих портретів Т. Шевченка.

Таким чином, портрети сепією є логічним продовженням попередніх напрацювань Т. Шевченка як у графіці, так і в живопису. У них утілюються здобутки жанрових та натурних графічних творів 1840-х – початку 1850-х років, такі як скульптурне трактування тіла, світлотіньове вирішення простору. Розглянуті зображення продовжили досвід художника в передачі інтимного образу, використанні психологічно активної світлотіні та композиційно важливого тла з олійних портретів та автопортретів, виконаних різними техніками. Порівняно з акварельними портретами, портрети сепією є виразнішими, ціліснішими і в певному сенсі проробленішими.

Результатом удосконалення Т. Шевченком манери володіння сепією є трактування світлотіні, вибір такої схеми освітлення, завдяки якій форма скульптурно заокруглена, передані найменші деталі обличчя, підкреслено реалістичність та виразність фігур на тлі. Також важливою є манера виконання – накладання мазків, розрідженість пігменту, трактування плям і тональної розтяжки. Роботи сепією засвідчили, що Т. Шевченко міг використовувати живописний контраст холодного й теплого в графіці, тим самим ускладнюючи звучання монохромного зображення.

Отже, можна дійти висновку, що портрети сепією Т. Шевченка перебувають на стику його досвіду в різних жанрах і техніках. Вони втілили найкращі досягнення митця в період заслання та показали значне зростання майстерності й цілісності бачення, що стало підґрунтям творчості останнього періоду життя художника. Перспективи подальшого дослідження теми передбачають поглиблений аналіз розглянутих робіт, зокрема, продовження порівняльних студій портретних зразків як у руслі творчості самого Т. Шевченка, так і в загальному контексті вітчизняного та світового мистецтва XIX ст.

ШЕВЧЕНКІАНА

Скорочення

НМТШ – Національний музей Тараса Шевченка

Джерела та література

1. Автопортрети Тараса Шевченка : альбом / упоряд. і авт. вступ. статті Л. В. Владич. – Київ : Мистецтво, 1973. – 79 с. : іл.
2. Білецький П. Апостол України: життя і творчість Тараса Шевченка / П. О. Білецький. – Київ : Стило, 1998. – 283 с.
3. Владич Л. До питання про художню освіту Шевченка в доакадемічний період / Л. Владич // Збірник праць ювілейної XIII наукової шевченківської конференції. – Київ, 1965. – С. 136–146.
4. Новицький О. Автопортрети Т. Г. Шевченка / О. Новицький // Шевченківський збірник / під ред. П. Филиповича. – Київ : Сорабкоп, 1924. – С. 119–125.
5. Новицький О. Шевченко та Рембрандт // Україна. – 1925. – Кн. 1–2. – С. 122–125, 292–299.
6. Овсійчук В. Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури / В. Овсійчук. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. – 414 с. : іл.
7. Орлова Н. Альбом Лук'яна Семеновича Алексєєва (деякі штрихи до малярської спадщини Тараса Шевченка) / Н. Орлова // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – 2013. – Вип. 13. – С. 76–80.
8. Паламарчук Г. Нескорений Прометей: творчість Шевченка-художника 1850–1857 років / Г. Паламарчук. – Київ : Мистецтво, 1968. – 111 с.
9. Тарахан-Бережа З. Шевченко – поет і художник (До проблеми єдності образного мислення) / З. П. Тарахан-Бережа / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ : Наукова думка, 1985. – 183 с. : іл.
10. Широцький К. Деякі портрети, роблені Тарасом Шевченком / К. Широцький // Рада. – 1911. – 5, 6 квітня.
11. Широцький К. Портретные произведения Т. Шевченка // Искусство в Южной России. – Київ, 1914. – Чис. 1–2.
12. Яцюк В. Живопис – моя професія. Шевченкознавчі етюди / В. М. Яцюк. – Київ : Радянський письменник, 1989. – 301 с.
13. Яцюк В. Малярство і графіка Тараса Шевченка: спостереження, інтерпретації / ред. В. Козирського. – Київ : Рада, 2003. – 368 с.

References

1. Vladych L. (comp. and prel.) (1973) *Avtoportrety Tarasa Shevchenka: albom* [Self-Portraits of Taras Shevchenko: An Album]. Kyiv: Mystetstvo, 79 pp., ill.
2. Biletskyi P. (1998) *Apostol Ukrainy: zhyttia i tvorchist Tarasa Shevchenka* [Apostle of Ukraine: Life and Works of Taras Shevchenko]. – Kyiv: Stylos, 283 pp.
3. Vladych L. (1965) Do pytannia pro khudozhniu osvitu Shevchenka v doakademichnyi period [To the Issue of Artistic Education of Taras Shevchenko in Pre-Academic Period]. Proceedings of the XIIIth jubilee scientific conference dedicated to T. Shevchenko. Kyiv, pp. 136–146.
4. Novytskyi O. (1924) Avtoportrety T. H. Shevchenka [Self-Portraits of T. Shevchenko]. *Shevchenkivskyi zbirnyk* [The Shevchenko Collection] (ed. P. Fylypovych), Kyiv: Sorabkop, pp. 119–125.
5. Novytskyi O. (1925) Shevchenko ta Rembrandt [Shevchenko and Rembrandt] // *Ukraina* [Ukraine], Vol. 1–2, pp. 122–125, 292–299.
6. Ovsyichuk V. (2008) *Mystetska spadshchyna Tarasa Shevchenka u konteksti yevropeyskoyi khudozhnoi kultury* [The Artistic Heritage of Taras Shevchenko in the Context of European Artistic Culture]. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrayiny, 414 pp., ill.
7. Orlova N. (2013) *Albom Lukyana Semenovycha Aleksieieva (deyaki shtrykhy do maliarskoyi spadshchyny Tarasa Shevchenka)* [The Album of Lukyan Semenovych Aleksieiev (Some Strokes to the Artistic Heritage of Taras Shevchenko)]. *Ukrayinske mystetstvoznnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii* [The Ukrainian Art Studies: Materials, Studies, Reviews], Iss. 13, pp. 76–80.
8. Palamarchuk H. (1968) *Neskorenyi Prometey: tvorchist Shevchenka-khudozhnyka 1850–1857 rokiv* [Unsubdued Prometheus: Taras Shevchenko's Works in 1850–1857]. Kyiv: Mystetstvo, 111 pp.
9. Tarakhan-Bereza Z. (1985) *Shevchenko – poet i khudozhnyk (Do problemy yednosti obraznoho myslennia)* [Shevchenko: A Poet and Artist (To the Issue of Unity of Creative Thinking)] (M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the NAS of Ukraine). Kyiv: Naukova dumka, 183 pp., ill.
10. Shyrotskyi K. (1911) Deiaki portrety, robleni Tarasom Shevchenkom [Some Portraits Created by Taras Shevchenko] / K. Shyrotskyi // *Rada*, April 5–6.

ОЛЕНА ГОМИРЕВА. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТІВ СЕПІЄЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА...



Іл. 1. Т. Шевченко. Автопортрет. 1849 р. Папір, сепія. НМТШ

ШЕВЧЕНКІАНА



Іл. 2. Т. Шевченко. Портрет А. Ускової з шаллю (фрагмент). 1853–1854 рр.
Папір, сепія, олівець. НМТШ

ОЛЕНА ГОМИРЕВА. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТІВ СЕПІЄЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА...



Іл. 3. Т. Шевченко. Портрет
А. Ускової з дитиною (фрагмент).
1853–1854 рр. Папір, сепія.
НМТШ

Іл. 4. Т. Шевченко. Портрет
К. та М. Бажанових (фрагмент).
1854 р. Папір, сепія. НМТШ



ШЕВЧЕНКІАНА



Іл. 5. Т. Шевченко. Портрет Л. Алексєєва. 1856–1857 рр. Папір, сепія. НМТШ

ОЛЕНА ГОМИРЕВА. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТІВ СЕПІЄЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА...

11. Shyrotzkyi K. (1914) Portetnyye proizvedeniya T. Shevchenka [The Portraiture by Taras Shevchenko]. *Iskusstvo v Yuzhnoy Rossii* [The Southern Russian Art]. Kiev, No. 1–2.
12. Iatsiuk V. (1989) *Zhyvopys – moya profesiya. Shevchenkoznavchi etudy* [Painting is My Occupation. The Shevchenko-Study Skethes]. Kyiv: Radianskyi pysmennyk, 301 pp.
13. Iatsiuk V. (2003) *Maliarstvo i hrafika Tarasa Shevchenka: sposterezhennia, interpretatsii* [Paintings and Graphic Works of Taras Shevchenko: Observations, Interpretations] / (ed. V. Kozyrskyi), Kyiv: Rada, 368 pp.

SUMMARY

This article deals with the formal analysis of sepia portraits created by Taras Shevchenko in the 1850s, since these works mirror changes in his artistic style, which had been gradually developing in previous oil portraits and graphical genre works.

The goals of this analysis are to determine specific features of Shevchenko's portraits, to explore his manner of using a sepia technique and elaborating an artistic manner from early portraits of 1852 to mature works of 1856–1857.

Until the 1830s–1840s, Taras Shevchenko did not use sepia for portrait images, however, he created sepia genre works, in which he has worked out a sharp contrast of light and shade along with smooth tone gradation with the view of recreating an emphatic volume and materiality of objects. Originals of sepia portraits have survived since 1852, and they show a further development of aforementioned features.

The artistic manner of Shevchenko's sepia portraits has acquired some new features that were absent in his previous pencil and aquarelle portraits. These monochrome brown images allowed the artist to concentrate on expressive chiaroscuro effects, with the modelling rapidly growing in activity. Consequently, an emphasized, almost physically perceptible volume of body and head has appeared. Tone gradations became very subtle that made the artist possible to create expressive compositions while combining smooth that tone gradation with contrasting spots.

Sepia has become *picturesque* in Shevchenko's works. In graphic representation, he used a pictorial method of simultaneous contrast between brown sepia and whitewash or grey pencil. White and grey are neutral but close to warm brown they obtain a cold character. We can see this effect in the portrait of Agatha Uskova (1853–1854). This contrast of cold and warm tones is a specific feature of painting. That is why this made Shevchenko's graphic works more material and painting-like. The artist also applied some other effects to provoke this impression, such as emphasized reflexes on a model's skin, for example, in the portraits of Volodymyr Vorontsov (1852), and Agatha Uskova with daughter (1853–1854).

The features of the 1850s sepia portraits developed for the first time in a self-portrait (1849). The execution is refined and skillful, and chiaroscuro there is somewhat sharper. The artist used the manner of shading for creating persuasive material effects. Sepia portraits also show some features similar to Shevchenko's oil portraits, such as the psychological role of light on face in accentuation of inner life of a model, the role of neutral background in emphasizing the figure.

In the early 1850s to 1856–1857 Shevchenko's sepia portraits discernible is the strengthening of some new features. The portrait of Volodymyr Vorontsov (1852) shows a soft and detailed chiaroscuro. Later light and shade gathered in big contrast spots and the volume became sculpture-like. The portraits of Agatha Uskova (1853–1854) already present a strong new manner – with sharp, solid spots of light and shade, bolder contrast, wider tone gradation for demonstrating pronounced volume, more convincing modelling of shape and surface of objects.

Shevchenko's sepias of 1856–1857 are characterized by almost dramatic chiaroscuro. This feature is noticeable in the portrait of Lukyan Aleksieyev (1856–1857). They have many distinct and carefully worked-out details, with paintbrush work being highly accurate – in the range of modelling of absolutely imperceptible to rough and expressive strokes. We can confidently say that by 1856 Shevchenko had reached a very high level of graphic skills. In 1859–1860, this experience has become a basis for Shevchenko's numerous proficient pencil and etching portraits.

Keywords: portrait, sepia, Taras Shevchenko, chiaroscuro, composition, space, analysis.

УДК 801.81:398.2]:159.937

THE INTERRELATION OF MYTH AND PROSE AS THE INTERPRETATIVE PROBLEM

Ihor Yudkin-Ripun

Парадокс прози, що виявляється в зростанні спонтанності й фантастики внаслідок конденсації реалістичних деталей, узагальнюється у її міфотворчих можливостях. Постійна дієвість міфотворчості, зумовлена мовним досвідом, опосередковується у прозі театром як проміжною ланкою між міфом і літературою. Створення жанру кіноповістей О. Довженком відкрило нові перспективи такого опосередкування й розвитку прозаїчної міфотворчості. Розвиток літературної мариністики М. Трублаїні уможливив театралізацію прози міфологічними мотивами.

Ключові слова: мотив, прототип, іменниковий стиль, трансформація, варіантність, опосередкування.

The paradox of prose consisting in the growth of spontaneity and fantastic elements as the result of the condensation of realistic details can be generalized in its myth-making opportunities. The constant presence of myth-making creativity, determined already by language's capacities, is mediated in prose by theatre as an intermediary link between myth and literature. The creation of cinema novels by O. Dovzhenko has opened new perspectives for such mediation and the development of myth-making prose. The development of maritime literature by M. Trublayini has enhanced the theatrical transformations of prose by mythological motifs.

Keywords: motif, prototype, nominal style, transformation, variance, mediation.

As it has been shown in the previous article, the paradox of prosaic narration consists in the rise of chimerical and grotesque images together with the condensation of epic details. The more one strives for realistic qualities of narration the more the opposite results become evident, those of imaginary world referring to supernatural entities [15]. One can still strengthen this statement in taking into consideration the generation of myth as the paradoxical result of realistic development of prose. It has also been shown that the elements of detailed descriptions of ugly scenes in I. Franko's works that are usually considered as the vestiges of naturalistic viewpoint can find another explanation and be attached to the martyrology of medieval legendary sources [14]. Besides, one can see that the use of verbs or the prevalence of nouns (the so-called verbal and nominal style) can become the markers of the poet's intentions. In particular, substantives as the designations of unaccomplished possibilities are here more preferable for fantastic elements than the verbs referring to actualities.

The problem of myth-making trends of literature belongs to very widely debated ones. As the preliminary review of the problem shows, one can find various viewpoints as to the presence of mythological sources in novel and story, not to say of tale as the derivative of myth and rite. While dealing with the myth-making procedures in literature, one usually refers to the renowned works of E. Meletinski. For instance, archetypes then coincide chiefly with those of dramatis personae's characters in theatre: thus, Don Quixote with his satellite corresponds to the mythological images of the twins, Robison Crusoe is associated with the mythological demiurges, and the old trickster reincarnated in the newest scoundrel becomes the primary origin for men of fortune [9, p. 281]. Meanwhile, it lacks, within such approach, the integrative map of world where these masks find their mission.

One of the gross deficiencies of this approach is the intention of finding immediate dependency without intermediary links between them, and in particular, the neglecting

of the theatre as the most important mediating link between myth and literature. Myth does not come into contact with prosaic narration immediately. It acquires dramatic disguise of characters and situations so that the mediating power is evident in the world of theatre. It is the unavoidable conventional nature of dramatic action that makes it possible to situate fantastic events at the stage. Instead of supernatural essences, theatre deals with conventional abstractions, and they enable spontaneous process of events that can be taken for miraculous one.

Another factor to take into consideration is the possibilities of language itself as the unexhausted source of mythology. One points to the phenomena of etymological regeneration that takes place in the newest idiolects generated under urban conditions: for instance, in English slang the verb *dress* 'to beat' has nothing to do with its homonym designating 'clothe' (that comes back to Latin *directus*), but corresponds to German *dreschen* with the same meaning [7, p. 41]. Therefore, the well-known O. Potebnya's paradox on the priority of semantic transition concerning terminological meaning acquires still additional shape: «The reconsideration of words in social dialects is to be seen as the primary and innate fact whereas their literary use as the secondary one» [7, p. 158]. Thus, the presence of mythology in the language itself is the primary fact so that prose cannot avoid dealing with such language's capacities.

The essential property of myth as well as of all habitual culture (as opposed to vocational culture) is its variability. The principal difference of myth from prosaic narrative is the absence of explicit invariants for the sets of variable forms. This fact is usually either presupposed as something self-evident or isn't generally taken into account. It means that mythological image is never isomorphic to its prototype but it gives only homological map of world with immanent variability. Myth never attains terminal closed shape, and it is not the consequence of oral means of its transmission. Myth does always presuppose mediatory activity. Therefore, it is mediation that plays the decisive role in myth-making creativity. It is the inner necessity of interpre-

tation as the searches for solving the posed question that determines the dramatic qualities of myth. At the same time, the difference between myth and theatre is that such mediatory activity is inseparable from existential conditions of myth. Another factor of the similitude between myth and theatre is that of metamorphoses as the indispensable existential condition of myth and one of the principal motifs of any mythology.

Another serious failure of mythological and archetypal approaches is their one-sidedness. They presuppose taciturnly the constancy of the sources and do not take into account that myth itself endures essential impact from literature. Besides, the myth as such is not something preexistent, it had been created and developed before became known as the object of literature. Not only the inherited myth endures modifications, new myths are being created – the myth of the Flying Dutchman being a bright example. One ought not to look for particular mythological sources of literature. It is not only the question on mythological sources of prose, it is still more important what prose does with them and how these sources are reconsidered and transformed. To sum up, one can refer to at least two reasons for the development of mythology in prose.

Firstly, as the critics of rhetoric devices produced with myth the prosaic style turns to reproduce colloquy as the opposite of mythology. Prose involves the means of colloquy but is not reduced to it, the principal difference between them being those of object and its representation. Meanwhile, the result becomes surprisingly unexpected, because it is colloquial speech that preserves mythology best of all due to the mentioned capacities of language. One could refer to the experience of the American writer Hermann Melville. In the 53-d chapter of his novel *Moby Dick*, for instance, the meaning of the term *the Gam* is discussed with the note that «this same expressive word has now been in constant use», designating «a social meeting of two or more Whaleships» [16, p. 203] with all associated beliefs and habits. In the similar way, in the cinema, documents paradoxically enhance the myth-making activity.

КОНТЕКСТ

Secondly, the rise of prose as the experiment aiming at the confutation of rhetorical traditions entails the necessity of hypothesis that arises as that of myth. Negative critical attitude unites prose and comedy in opposite to tragedy where epic verisimilitude reproduces mythology as the genuine flow of action. Due to prosaic experimental verification, myth itself changes its meaning. It is no more the object of belief and worship, it acquires the meaning of cognitive hypothesis, of a puzzle to be solved. Myth becomes problem. Detective story, adventure novel and science fiction are in reality fairy tale's modifications and derivatives of myth.

The principal novelty attesting the intermediary role of stage in the transitions between myth and prose is introduced by Olexandr Dovzhenko who has invented practically new branch of prose, that of scripted narration (*кіноповість*). The practice of such devices of prosaic development proves the mediatory place of script as the means of transition between myth and prose. This can be exemplified with the most renowned O. Dovzhenko's scripts dealing with the life of a river and disclosing deep mythological contents.

The motif of Great Flood at least twice appears in the scripts. Here one should refer to the ambivalent meaning of the concept WATER, in particular those of celestial and terrestrial waters in mythology [6, p. 189]. One considers usually *The Poem on the Sea* as some technocratic glorification; meanwhile here the rise of the sea acquires the evident outlines of a catastrophe. Of an importance is the exclamation of the father of Katherine «Навіщо нам нові моря, якщо в душі у нас не хвилі морські, а болотна гниль?» («For what purpose do we need new seas if it is not the waves of a sea but the rot of a swamp that is in our souls?») [4, p. 87]. This conflict has been developed a decade later in the famous novel of Oles' Honchar *The Temple* («Собор»). Here the mentioned mythological ambivalence of water becomes evident in the opposition SEA – SWAMP.

In the script of *The Enchanted River Desna* («Зачарована Десна»), the Flood is depicted as the apocalyptic destruction of world. Together with it, all peripheral motifs that arise

along the narration are taken as the elements of the entire world of mythological imagery. One of the examples of the kind can be taken in the author's confession: «Засну і виросту у сні» («I'll engage in sleeping and will grow in a dream») [3, p. 48].

A very impressive picture is given in the representation of motherhood's sanctity: «Мати підходить до запічка і простягає на піч руки з ночвами, а в ночвах, сповите в білих пелюшках, як на картині, дитя» («The mother approaches the stove and stretches to the stove her hands holding a cradle of a vessel, and in the cradle is a baby in white swaddled clothes as on a picture») [3, p. 53]. The image of Madonna gives still another indication as to the sacral space of the events. The typical mythological contrast enables opposing the daily life and catastrophe. On the one hand, there are the blessed minutes such as that of GRACE: «На якусь мить настала тиша. Над хатою піднялися у небо голуби, знаменуючи мир і благодать» («Silence has come for a moment. Pigeons hover over the home signifying peace and grace») [3, p. 55]. On the other hand, the catastrophe looks like the apocalyptic vision: «Ревом рево над Десною всю ніч. Дзвонили дзвони. У темряві далеко десь гукали люди» («It was roaring over the river Desna all night long. The bells tolled. In the dimness, there were heard the human cries») [3, p. 58].

Of importance too is the narrator's returning to the motif of dream where miracles can take place: «Тільки було це так давно, що майже все вже розтануло в далекім мареві часу, як сон, і потонуло» («And it had been only so long ago that almost all of it, like a dream, dissolved in the far mirage of time and has drowned») [3, p. 80]. Here again the return to the dream reminds the reference of narration to the mythology of imagery.

Another work about the Flood, *The Poem on the Sea* («Поема про море») is also full of overt mythological reminiscences. The very commencement of the narration introduces the personality of INCOGNITO as an average inhabitant of the human space: «До мене підходить людина середнього віку. Хто він <...> я не знаю. Але є в ньому щось близьке і рідне мені» («A person of a mid-

dle age comes upon me. I do not know <...> him. But there is something in him that is near and dear for me») [4, p. 6]. The destruction of a village becomes meaningful and menacing: «Хата зразу валиться, підіймається пил. Серед праху стоїть незаймана одна тільки піч. Аж ось і піч падає <...> Філон оглядається – пусто. Хати нема. Все як у сні» («The house falls instantly, the dust raises. It is only the stove that remains standing unmovable among the wreckage. And then the stove falls as well <...> Philon looks round – the emptiness. There is no house. As in a dream») [4, p. 51]. It is by no means some bare technological procedure. The image of a stove that falls turns out to be much more threatening and warning than the only ruin of the old nest. The motif of DUST appears as that of fate.

And the culmination of the script lies in the tragedy of Katherine Zarudna deceived by Valery Holyk. The description of her shocking death is kept in accordance with mythological images: «<...> заспівало щось у степу майже перед самим світанком <...> Ховають Катерину з урочистими промовами» («<...> it has begun to sing in the field before the eve of the daybreak <...> Katherine is being buried with all respect») [4, p. 74]. These omens make Katherine be perceived as a mythological personality, not to mention the obvious reference to Taras Shevchenko's heroine. Moreover, after the death, she returns at the screen in such manner that one cannot guess whether it is in some dreamy vision or the time has returned and the film demonstrates the previous events. It is remarkable that the return of the heroine acquires traits of an apparition: «Катерина стоїть коло Дніпра. Незліченні зірки сяють у воді. Непомітно вона входить у воду кроків на чотири. Захитались найближчі зірки» («Katherine stands at the shore of the Dnieper. Innumerable stars are shining in the water. She unnoticeably enters the water a few steps. The nearest stars began shaking») [4, p. 82]. The person thus becomes associated with the stars. The division between the reality and imagination is being removed.

An interesting sample of myth-making screen can be found in O. Dovzhenko's sketch *Mozart kills Salieri* (in the preparatory

stuff for *The Poem...*), with the obvious reference to the known play of Pushkin that had become a mythological image: «Схопивши мертвого Сальєрі, Моцарт всунув його в шафу й замкнув ключем <...> Двері розчиняються; на порозі <...> Сальєрі. Моцарт трохи не впав без тями» («Materials to «Poem on the Sea». First notebook. 12.09.1952 p.») («Having seized the dead Salieri, Mozart has shoved him into a wardrobe and locked it <...> The doors open; at the threshold <...> is Salieri. Mozart is almost at falling unconsciously») («The preparatory material for *The Poem on the Sea*. The first notebook. 12.09.1952») [5, p. 83]. To sum up, one can only take apart *Zvenyhora* (Звенигора) where the script is thoroughly built on the mythological ground.

Another sample of the prosaic interpretation of myth can be found in the adventure novels of M. Trublayini, with *The Schooner Lakhtak* being one of them. The writer for the first time in the Ukrainian literature takes the maritime topics. Meanwhile, it has already been noticed that the opportunities of examination, which the maritime literature gives at the disposal of an author, resemble those of a stage [13]. It is these opportunities on the verge of theatre and prose where the development of mythological motifs becomes especially productive.

Such are the details that accompany the development of the plot concerning the survival at the shipwrecked icebreaker. Secret attempts of one of sailors to restore the radio evoke suspicions: «Павук підозри снує павутиння на "Лактаку"» («A spider of suspicion spins its web on the board of *Lakhtak*») (3.5) [11, p. 120]. The mythological origin of such simile is more than evident. Moreover, there appears the motif of JINGLE accompanying these attempts and signaling something suspicious: «Дзигання в радіорубці не припинялося» («The jingling in the radio cabin didn't stop») (4.2) [11, p. 160].

The description of the disasters encircling the steamer belongs to the prototypes of romantic mythology. As a source, one could cite the renowned picture of C. D. Friedrich «The Sailing Vessel *The Hope* in Ice» (1821) where the crush of a vessel is represented:

КОНТЕКСТ

«Щось зловісне вчувалося в тому гуркоті» («Something ominous was to be felt in this thunder») [11, p. 118] – such is the beginning of the fatal events. And then the motif of THUNDER grows to the scope of cosmic catastrophe: «А там, у темряві, йшов морем крижаний вал. Із страшенною силою натискував він на тороси і трощив їх. Тріскали крижані поля, і в щілини, ніби у велетенську пащу, вливалися незліченні тонни морської води» («And there, in the dimness, the icy wall passed across the sea. With an awful strength, it pressed the hummocks and broke them. The icy fields got cracking and the innumerable tons of sea waters poured into the splits, as into a giant gulf of jaws») (3.4) [11, p. 120]. Here the mythological subject of ICE demonstrates its opportunities as the real participant of action.

Another adventure novel *The Deep Way* deals with the motifs suggested with such extremely popular novel as B. Kellermann's *The Tunnel* (1912). One deals here with the mythology of Black Bottom. In reality, the events described here, in the last (third) chapter, look like the report on the imaginary nuclear war guessed still in the epoch when even dreams about it were absent. In this respect, the influence of H. Wells' science fiction *The War of the Worlds* becomes evident.

Meanwhile, although the plot concerns the subterranean space, it is the sea and the water with their mythological meanings that dominate in the novel. Both initial and terminal lines are those referring to the maritime images. The commencement gives the picture of the sea within dimness: «Після дощового дня настає мокрий і туманний вечір. Шуміло море, розбиваючи хвилі прибою об мури набережної» («After the rainy day the wet and foggy evening has come. The sea roared while smashing the surf's waves against the quay's walls») [12, p. 7]. In contrast to it, the terminal lines repeat the motif of SURF but give it within the space of light: «Шумів прибій, розбиваючись об мури набережної, і в стовпах водяного пилу веселками висвічувалося сонячне проміння» («The surf made noise while breaking at the quay's walls, and the sunny light shone with rainbows in columns of sprays») [12, p. 298]. The descriptions of sessions in closed rooms

where crucial decisions are to be issued are evident derivations of a ship's deck as the space for adventures. Even the central adventure of subterranean actions is that of the inundation: «<...> ми опинились у воді і спрямували свій пліт до штольні» («<...> we have found ourselves in the water and directed our raft towards the gallery») (2.17) [12, p. 168]. Thus, even within the circumstances of technocratic utopia, one returns to the motif of RAFT as the only device of salvation in oceanic waves.

Another sample of mythological thought is to be found in the story *Life for Motherland*. The story has been written some months before the commencement of the war and therefore considered as a prophecy [1, p. 16]. Here the motif of fog is interpreted as the mythological one: «Море втихомирювалося і ледве-ледве грало дрібною хвилею. Пасма туману звисали над його поверхнею. Сірий густий туман проковтнув шхуну» («The sea became quiet and hardly danced with tiny wavelets. The strips of fog hung over its surface. The grey dense fog has swallowed the schooner») [12, p. 325]. It is in the fog that the dangers are hidden, and the sun only detects them: «Враз крізь туман почало пробиватися сонячне проміння, і "Альбатрос" знов опинився в маленькій прогалині. Туман відступив на два-три кілометри. Прямо перед рибалками на воді чорнів великий військовий човен» («All at once sunny rays began passing through the fog, and *The Albatross* has again found itself in a little lacuna. The fog abated a couple of kilometers. The big man-of-war appeared in the water before the eyes of the fishermen») [12, p. 325].

The mythological meaning of fog is associated with the space capable of generating the unexpected events. Besides, it is considered as a tissue spun by celestial witch-sisters [2, p. 548]. One could also add the essential role of fog in Beowulf's myth where it becomes the weapon for cunning intricacies in the manner of a web. There also exists a stable connection between fog and boats as a vehicle between the real world and that of the dead [6, p. 277]. The isolated space of a ship gets thus an outlook of a stage to display mythological fables.

All cited examples give grounds for the observation as to the already mentioned

nominal style (as opposed to verbal style) for the development of myth-making creativity. Noun for mythological motifs is more important than verb, because nomination prevails over motivation of action that remains spontaneous. It is not an action itself but its possibility that dominates within the mythological terrain.

Джерела та література

1. Брюховецький В. С. «... напинаються горді вітрила» // Трублаїні М. П. «Лактак». Повісті та оповідання. – Київ : Веселка, 1987. – С. 5–18.
2. Войтович В. Українська міфологія. – Вид. 2-е, стереотип. – Київ : Либідь, 2005. – 664 с.
3. Довженко О. Твори : у 5 т. – Київ : Дніпро, 1983. – Т. 1. Кіноповісті. Сценарії. Дикторські тексти. – 440 с.
4. Довженко О. Твори : у 5 т. – Київ : Дніпро, 1984. – Т. 3. Кіноповість. Драматичні твори. Оповідання. – 364 с.
5. Довженко О. Твори : у 5 т. – Київ : Дніпро, 1985. – Т. 5. Записні книжки. Щоденник. Листи. – 360 с.
6. Журавлев А. Ф. Язык и миф. Лингвистический комментарий к труду А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». – Москва : Индрик, 2005. – 1006 с.
7. Маковский М. М. Современный английский сленг. – Изд. 3-е. – Москва : Изд-во ЛКИ, 2007. – 164 с.
8. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. – Москва, 1994. – (Российский государственный гуманитарный университет. Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4). – 136 с.
9. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – Изд. 3-е, репринтное. – Москва : Восточная литература РАН, 2000. – 408 с.
10. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. – Москва, 2001. – (Российский государственный гуманитарный университет). – 170 с.
11. Трублаїні М. П. «Лактак». Повісті та оповідання. – Київ : Веселка, 1987. – 336 с.
12. Трублаїні М. П. Глибинний шлях. Роман та оповідання. – Київ : Веселка, 1987. – 334 с.
13. Юдкін-Ріпун І. Н. Палуба как сцена: театральность литературной маринистики // Водные пути: пути жизни, пути культуры. Материалы международной научной конференции. Тверь, 12–15 сентября 2015 г. – Тверь : СФК-офис, 2015. – С. 370–375.
14. Юдкін-Ріпун І. М. Готика Івана Франка // Тексти культури: дослідження, інтерпретація. – Київ : Інститут культурології, 2018. – С. 157–176.
15. Yudkin-Ripun I. Interpretation as abstraction: chimerical imagery of daily life's prosaic vanity (Інтерпретація як абстрагування: химерна образність прози повсякдення) // Студії мистецтвознавчі. – 2017. – № 4. – С. 7–17.
16. Melville H. Moby Dick. – New York ; Boston : The World's Popular Classics, s.a. – XIV, 480 p.

References

1. Briukhovetskyi V. (1987) ... Napynayutsia hordi vitryla [... Proud Sails Are Stretching] Trublayini M. «Lakhtak». Povisti ta opovidannia [«A Bearded Seal». Tales and Stories]. Kyiv: Veselka, pp. 5–18.
2. Voytovych V. (2005) *Ukrayinska mifolohiya* [The Ukrainian Mythology]. Kyiv: Lybid, 664 pp.
3. Dovzhenko O. (1983) *Tvory* [The Works: in Five Volumes]. Vol. 1. Cinema Novels. Screen Scripts. Voice-Overs. Kyiv: Dnipro, 440 pp.
4. Dovzhenko O. (1984) *Tvory* [The Works: in Five Volumes]. Vol. 3. Cinema Novels. Dramatic Pieces. Stories. Kyiv: Dnipro, 364 pp.
5. Dovzhenko O. (1985) *Tvory* [The Works: in Five Volumes]. Vol. 5. Memo Books. Diary. Correspondence. Kyiv: Dnipro, 360 pp.
6. Zhuravliov A. (2005) *Yazyk i mif. Lingvisticheskiy kommentariy k trudu A. N. Afanasyeva «Poeticheskiye vozzreniya slavian na prirodu»* [Language and Myth. The Linguistic Commentary on A. Afanasyev's Work «Slavonic Poetic Attitude to Nature»]. Moscow: Indrik, 1006 pp.
7. Makovskiy M. (2007) *Sovremennyy angliyskiy sleng* [Modern English Slang]. Moscow: Izdatelstvo LKI, 164 pp.
8. Meletinskiy Ye. (1994) *O literaturnykh arkhetipakh* [On Literary Archetypes]. (Russian State University of the Humanities. Lecturing on History and Theory of Culture. Issue 4). Moscow, 136 pp.
9. Meletinskiy Ye. (2000) *Poetika mifa* [The Poetics of Myth]. Moscow: Vostochnaya literatura RAN, 408 pp.
10. Meletinskiy Ye. (2001) *Ot mifa k literature* [From Myth to Literature] (Russian State University of the Humanities). Moscow, 170 pp.
11. Trublayini M. (1987) «Lakhtak». Povisti ta opovidannia [«A Bearded Seal». Tales and Stories]. Kyiv: Veselka, 336 pp.

КОНТЕКСТ

12. Trublayini M. (1987) *Hlybynnyi shliakh. Roman ta opovidannia* [A Profound Path. A Novel and Stories]. Kyiv: Veselka, 334 pp.
13. Yudkin-Ripun I. (2015) Paluba kak stsena: teatralnost literaturnoy marinistiki [Deck as a Stage: Theatricality of Literary Maritime Art] *Vodnyye puti: puti zhizni, puti kultury* [Waterways: Ways of Life, Ways of Culture]. (Materials of the International Scientific Conference. Tver, September 12–15, 2015). Tver: SFK-ofis, pp. 370–375.
14. Yudkin-Ripun I. (2018) Hotyka Ivana Franka [Gothic Style of Ivan Franko] // *Teksty kultury: doslidzhennia, interpretatsiya* [Texts of Culture: Studies and Interpretations]. Kyiv: Instytut kulturolohiyi, pp. 157–176.
15. Yudkin-Ripun I. (2017) Interpretation as Abstraction: Chimerical Imagery of Daily Life's Prosaic Vanity // *Studiyi mystetstvoznavchi* [Researches of the Fine Arts]. Kyiv: Vydavnytstvo Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologiyi NAN Ukrainy, pp. 7–17.
16. Melville H. (imprint date unspecified) *Moby Dick*. New York, Boston: The World's Popular Classics, XIV, 480 pp.

РЕЗЮМЕ

Опосередкування переходів між міфом та прозою здійснюється театром. Спільність міфу, драми і прози визначається спонтанністю мотивації подій, що має різні джерела: у міфі – дивовижність сил, у драмі – сценічну умовність, у прозі – конденсацію деталей оповіді. Створення Олександром Довженком жанру кіноповісті відкрило нові міфотворчі можливості прози. Особливого значення здобула міфологема потопу («Зачарована Десна», «Поема про море») як осмислення історії пізнавальними знаряддями міфу. Широке використання знарядь міфологічного мислення (зокрема, обміну сну та реальності, зміни часової послідовності) зумовлює специфічні ефекти спонтанності дії. Один із зачинателів української літературної маринистики Микола Трублаїні вдається до міфологізації обставин дії. Так, міфологічні уявлення про кригу, туман сприяють осмисленню ізольованого корабельного простору як сцени, де відбуваються випробування дійових осіб. Орієнтація на міфотворчість сприяла розвитку специфічного «іменного стилю», позначеного переважанням позначення суб'єктів міфологічних мотивів без актуалізації їх можливостей.

Ключові слова: мотив, прототип, іменниковий стиль, трансформація, варіантність, опосередкування.

УДК 7.04:27-036ОНУ(477)

ПОЧАТОК І ЧИННИКИ ПОШИРЕННЯ КУЛЬТУ ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО В РУСІ-УКРАЇНІ

Ростислав Забашта

У статті висвітлюються питання хронологічного першопочатку й підстав поширення на теренах Русі-України культу ранньохристиянського святого чину преподобних пустельників-анакоретів Онуфрія Великого.

Ключові слова: Онуфрій Великий, есхатологічні очікування, культ, мощі, Русь-Україна.

The article deals with the question of chronological inception and reasons for the spreading, on the territory of Rus-Ukraine, of the cult of the early Christian holy order of Onuphrius the Great's venerable eremites-anchorites

Keywords: Onuphrius the Great, eschatological expectations, worship, relics, Rus-Ukraine.

Згідно з показами доступних історичних джерел, початок шанування ранньохристиянського преподобного пустельника Онуфрія Великого на вітчизняних землях сягає щонайпізніше другої чверті XI ст., тобто кількох перших десятиліть після офіційного запровадження християнства в Русі київським князем Володимиром Святославовичем. Конкретних документальних свідчень культу особи й духовного чину цього святого вітчизняними сповідниками Христової віри в попередній час немає, принаймні наразі. Можна лише здогадно (з більшою чи меншою теоретичною підставовістю) говорити про ймовірність присутності образу преподобного в системі розписів церков Києва, згаданих у Початковому літописі: Св. Миколи (кінця IX / X ст.), що була зведена в урочищі Угорське на могилі Аскольда, пророка Іллі на Подолі (945 р.), Богородиці (Десятинної) (991–996 рр.) на території дитинця міста, а також у кримських храмах кінця раннього (?) – початку розвинутого Середньовіччя, зокрема церкві Іоанна Предтечі, збудованій у Корсуні (Херсонесі) тим-таки князем Володимиром 989 року [9, с. 33, 77, 188, 194].

Щодо етапу XI ст., то підтвердженням існування пошукуваного культу слугує найдавніше з відомих на сьогодні вітчизняних зображень ранньохристиянського фіваїд-

ського анахорета, що походить із першої половини / середини 40-х років названого століття. Це – фресковий повнофігурний образ, що міститься на одному зі стовпів-опор внутрішньої аркади відкритої південної галереї Софійського собору Києва [23, с. 63; 39, с. 278–281] (іл. 3). Ще одне подібне зображення пустельника (щоправда, анонімного), у якому деякі дослідники також убачають подобу Онуфрія Великого [39, с. 281–282], міститься на західному опорному стовпі потрійної арки північного рамена середохрестя цього столичного храму (іл. 1, 2). Процес подальшого неухильного розвитку культу святого виказує ціла низка відомих на сьогодні літургійних, епіграфічних, антропомічних, архітектурних та образотворчих пам'яток. Серед них насамперед слід згадати церковнослов'янський переклад Типікона (Синаксаря) константинопольського патріарха Алексія Студита, здійснений у Києві між 1067 і 1074 роками за ініціативи ігумена Феодосія Печерського. У тексті цієї богослужбової книги (яка прислужилася впорядкуванню внутрішнього устрою богослужіння й повсякденного життя як чернечої громади Києво-Печерського монастиря, так і монастирів усієї домонгольської Русі [46, с. 21–41, 155–176, 226–227]) під датою 12 червня чи не вперше на вітчизняних теренах фіксу-

ІСТОРИЯ

ється норма поминання в ранковій літургії преподобного О(Є)нуфрія (з читанням його Житія) [46, с. 346 (л. 170)]. Не менш виразним свідченням досліджуваного культу є значна кількість написів-графіті різного змісту (від молитовних звернень до торговельних угод) ¹, якими віряни кінця XI–XIV ст. щільно вкрили поверхню нижньої половини згаданої фрески святого анахорета в південній галереї собору Св. Софії (іл. 4). Вони беззастережно засвідчують досить високий рівень шанування Онуфрія Великого серед різних соціальних верств середньовічного Києва, а також з-поміж представників інших земель Київської держави, які відвідували храм ². Це підтверджують і непоодинокі випадки надання імені ранньохристиянського подвижника віри окремим представникам місцевого духовенства й чернецтва, зокіб-на відомому чернігівському єпископу Оно(у)фрію XII ст. і монаху-чудотворцю Онуфрію Мовчазливому / Печерському XII / XIII ст. з Києво-Печерського монастиря [6, с. 208; 8, с. 283, 345; 42, с. 660]. Зрештою, у цьому переконують і два зразки візуалізації подоби святого. Мова про плоскорельєфне зображення фігури фіваїдського, імовірно, анахорета (у парі з іншим святим), вирізьблене на одному боці двобічної стеатитової нагрудної іконки початку XIII ст. візантійської роботи [44, с. 133–134, фото 3: 2] ³ (іл. 5), та про відповідну мініатюру-ілюстрацію з Київського Псалтиря 1397 року, на якій відлюдника представлено на берегах арк. 130 як ілюстрацію до текстів 13 і 14 віршів 91 псалма [4, л. 130, (ил.)] (іл. 6).

Перелічені середньовічні свідоцтва із центральних земель Давньої Русі доповнюються відповідними реаліями західноукраїнського регіону (передусім Галичини, сусідньої Перемишльської землі, Волині та Підляшшя), де зосереджена найбільша кількість пам'яток XIII–XV ст. аналізованого культу, насамперед архітектурно-обрядових об'єктів ⁴, а також зображеннями святого в польських храмах, виконаних руськими майстрами. Так, другою половиною / кінцем XIII – початком XIV ст. датується найдавніша східна триконхова частина (і рештки невеликого квадратного бабинця?) вцілілого до сьогодні мурованого храму Онуфріївського монастиря в с. Лав-

рів під Старим Самбором на Львівщині [48, с. 37–41, 42, рис. 1–4, 7; 36, с. 27, 30] ⁵; храму, який (згідно з показниками археологічних досліджень) замінив собою дерев'яну церковну будову XII – першої половини / середини XIII ст. [48, с. 38, 21] ⁶ (іл. 7). Імовірно, наприкінці XIII чи на початку XIV ст. постав монастир на честь святого у Львові ⁷. Під 1367 роком занотовано появу відповідного храму й монастиря побіч с. Посада Риботицька на Перемишльщині (нині – у межах Підкарпатського воєвод. Польщі), близько 1400 року – церкви (і монастиря?) в с. Перегірське на Коломийщині ⁸, 1422 / після 1443 р. – у м. Бірчі біля Городка на Перемишльщині (нині – село в межах Підкарпатського воєвод. Польщі), перед 1469 роком – у с. Канафости, 1488 р. – храму й монастиря біля с. Яблuchин на Підляшші (нині – у межах Люблінського воєвод. Польщі). У цьому переліку доречно згадати й однойменний монастир кінця XIV / початку XV ст. в білоруському с. Онуфрієво (нині – с. Селец) під м. Мстиславлем на Могильовщині (Білорусь), про який мовиться (поряд з іншими православними монастирями) в полемічному творі «*Liθος abo Kamien z prosy prawdy Cerkwie Swietey Prawoslawney Ruskiey...*» (1644) авторства гуртка київських церковних діячів, сподвижників Петра Могили, під збірним (вигаданим) іменем Euzebia Pimina [16, s. 366] ⁹.

«Архітектурний» фактаж доповнює низка зацілілих творів монументального і станкового іконопису XV–початку XVI ст., як-от: стінописний образ 1418 р. зі Святотроїцької каплиці замку в Любліні та подібний образ 1470 року з каплиці Святого Хреста кафедрального костелу Свв. Станіслава і Вацлава на Вавельському пагорбі в Кракові, виконані руськими майстрами ¹⁰, намісний образ кінця XV ст. (?) зі згаданого Яблочинського Онуфріївського монастиря та доволі численна низка образів XV–XVI ст. із деісусного ряду церковних іконостасів, а поміж них зображення другої половини XV ст. із церкви Св. Миколая с. Тур'є на Старосамбірщині (збірка В. Вітрука), близько 1470 р. із церкви Свв. Косми і Даміана с. Тилич на тернах Західної Лемківщини (нині – у межах Малопольського воєвод. Польщі), другої половини XV ст. із церкви Св. Параскеви-

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ПОЧАТОК І ЧИННИКИ ПОШИРЕННЯ КУЛЬТУ ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

П'ятниці с. Ільник на Львівщині та із церкви Вознесіння Господнього с. Явора на Львівщині, початку XVI ст. із церкви Успіння Пресвятої Богородиці с. Мшана (нині – у межах Підкарпатського воєвод. Польщі) (усі – з Національного музею у Львові).

Поява й становлення культу преподобного Онуфрія Великого в Русі-Україні впродовж розвинутого й пізнього Середньовіччя була зумовлена кількома суттєвими обставинами та чинниками світоглядно-богословського й церковно-обрядового характеру.

Серед них важливу роль відіграли, гадається, есхатологічні очікування, які переживала місцева християнська спільнота майже від самого часу запровадження нової віри на Русі й до кінця XV ст. Як відомо, повернення до Христового вчення нової держави за часів Володимира Святославича відбулося в середині сьомого тисячоліття від моменту сотворення світу (6496 р.), яке, згідно з більшістю онтологічних доктрин Середньовіччя, уважалося й останнім (завершальним) у загальній, визначеній Божим Промислом, історії світу. Щобільше, воно відбулося фактично перед кінцем першого тисячоліття від Різдва Христового (властиво в 988 р.), яке також потрактовувалося середньовічним теоцентричним світоглядом однією із можливих конкретних дат завершення земного буття людства; у час, коли в християнській ойкумені, зокрема у Візантії, тема всесвітнього кінця і Другого пришествя Христа знову вийшла на перший план психоемоційних переживань вірян, обговорень богословів [2, с. 342–343]¹¹.

У руслі порушеної теми важливо зазначити те, що есхатологічні очікування, які панували в кінці X ст. та упродовж наступного (XI) століття, хоча й не були першими в історії християнства¹², однак вирізнялися більшою тривалістю і, так би мовити, підставовістю. Причина очевидна: на відносно короткий відтинок часу припало зразу кілька «календарних» дат можливого настання Другого пришествя й початку Останнього / Страшного суду. Окрім того, що кінець світу передбачався вже на самому зламі століть, властиво 1000 року, у зв'язку з настанням згаданого тисячоліття Різдва, його знову

очікували 1033 року, що знаменував завершення тисячолітнього періоду від часу розп'яття Спасителя, а ще раніше – 1011 і 1022 років, як і перегадом 1095 року, з огляду на часовий збіг Воскресіння Господнього та Благовіщення й настання т. зв. Кіріопасхи (Панівної Пасхи) [41, с. 45, 49]. Відповідне очікування викликав і 1038 рік, коли святкування Воскресіння припало на Велику суботу й упритул наблизилося до дати Благовіщення [28, с. 262]. Щоправда, деякі медієвісти, зокрібно А. Карпов, покликаючись на низку творів давньоруської літератури, а саме: «Слово о законѣ... и благодати...» (середина XI ст.) митрополита Іларіона, «Повѣсть времяныхъ лѣтъ...» і «Чтение о житии и погублении блаженную страстотерпца Бориса и Глѣба» (кінець XI – початок XII ст.) ченця Нестора, заперечують помітну актуальність названих апокаліптичних дат для тогочасної Русі, яка лише напередодні долучилася до нового віровчення, стала в ряд христолубних народів й переймалася дещо іншими ідеями: свого «тріумфу» й своєї «вибірковості» як країни новонаверненої в «останні часи» [51, с. 253–254, 255. Див. також: 20, с. 247–248, 251]. Жодним чином не заперечуючи ймовірність такого самопочування і своєрідного релігійного оптимізму певних верств руського суспільства¹³, водночас заледве чи доводиться применшувати значення теми «кінця світу», а також безпосередньо пов'язаної з нею теми Останнього суду й апокаліптичної кари як у названих, так і в деяких інших зразках давньоруської писемності¹⁴. Цілком очевидно й те, що сама теза «вибірковості» ґрунтувалася на переконанні про грядущий (у короткій чи віддаленішій, але вже цілком осяжній перспективі) фінал старого світу, співвідносилося із цим очікуванням «історичним моментом». Урешті, якщо місцева освічена верхівка Русі кінця X – першої половини XI ст. (на кажучи вже про нижчі верстви новонаверненого люду) і справді не надто обтяжувалася загрозливими сенсами есхатологічних пророцтв і знаменъ (з огляду на ральне політичне, господарське й культурне піднесення країни та факт порівняно пізньої появи перекладу тексту Одкровення Іоанна Богослова) [21, с. 65–66]¹⁵, то тут не

ІСТОРИЯ

слід недооцінювати ролі в поширенні таких настроїв присутнього на вітчизняних теренах іноетнокультурного, головню грецького, компонента, представники якого складали спершу (принаймні до 1051 р.¹⁶) всю чи переважну, а згодом – і значну частину церковної ієрархії Русі [47, с. 33, 34], місцевих богословів і вчених-книжників, а також провідних будівничих і мистців; компонента, який відображав відповідні настрої і пов'язані з ними переживання одного з «першопризованих / ранньонавернених» народів¹⁷.

Злободенність апокаліптичної теми для релігійних умонастроїв тогочасних освічених вірян констатує значна кількість дослідників середньовічної культури Давньої Русі на підставі аналізу низки прямих і опосередкованих свідоцтв літописних та церковних текстів, а також написів парафіян на стінах храмів [41, с. 43–61, (іл.)]¹⁸. Однак у руслі вивчення вітчизняного культу Онуфрія Великого чи не найпоказовішим є спостереження І.Данилевського щодо хронологічного збігу, а отже, і внутрішньої ідейної сув'язі з аналізованою світоглядною позицією сповідників християнського віровчення факту появи 6545 / 1037 р. (точніше – фіксації в літопису під цим роком) цілої низки визначних пам'яток архітектури та образотворення в стольному Києві: Золотих воріт, храму Св. Софії, монастирів Св. Георгія та Св. Ірини [28, с. 231, 262]. Слідом за О. Шахматовим та деякими іншими дослідниками-славістами І.Данилевський добачає апокаліптичне очікування й у самій формулі заголовного тексту літописного зводу «Се повѣсти времяньныхъ лѣтъ...», що постала в кінці 30-х років XII ст.¹⁹ І така інтерпретація є досить переконливою, адже в епоху Середньовіччя з її панівним теоцентризмом світоглядної картини світу «судний день» мислився цілком реальним і єдино можливим фіналом усієї земної історії роду людського [27, с. 505, 507; ін.]. Люди Середньовіччя реально мислили себе в хронології Священного Писання. Тим-то не лише «Повѣсть времяньныхъ лѣтъ...», а й інші зразки історичного жанру цього періоду містять формулювання апокаліптичного змісту, розмисли про «останні часи», які нерідко тісно переплетені з описами-констатаціями реальних подій [1, с. 16, 57, 142].

Наступна достеменно конкретна дата кінця світу передбачалася в 1492 / 1493 році, позначаючи завершення останнього сьомого тисячоліття земної історії [2, с. 331–335; 20, с. 257–258 и др. Див. також: 50, с. 54–57 и сл.; ін.]²⁰. І хоча вона для людини другої половини XII–XIV ст. була відносно віддаленою від попередніх рокованих віх, градус есхатологічної напруги від цього впродовж окресленого періоду, гадається, не зменшувався, а лише наростав з огляду на цілковиту й загальну – в християнській ойкумені – «безсумнівність» і «невідворотність» означеної дати²¹. Трагічні події та колізії суспільно-політичного життя країни (переважно «ратні», що пов'язувалися з братовбивчими уособностями між князями, а також появою нащадків біблійного праотця Ізмаїла і його дружини Агарі: спустошливі набіги і погроми половців, поразка в битві на Калці, монгольська / татарська навала), загрозливі явища і прикмети природного походження (головно небесні видіння: затемнення сонця і місяця, комети, «рух» зірок, різноманітні саява, а також землетруси), урешті – різноманітні стихійні лиха (посухи, надмірні морози, неврожаї, пошесті тощо) XI – другої половини XV ст., що передували судним датам²², нерідко осмислювалися освіченими верствами Русі (насамперед церковними служителями і книжниками) в апокаліптичному вимірі, у них убачалися знамення приходу антихриста й грядущого кінця²³. Через це поява на вітчизняних теренах упродовж саме XI–XV ст. переважної більшості перекладних (канонічних і апокрифічних) та оригінальних давньоруських церковних текстів (головно проповідницького жанру) есхатологічного спрямування [50, с. 71–148; 21, с. 65–66; 45, с. 94–121, 135–152; 1, с. 17–46] сприймається цілком закономірним явищем.

Неухильне наближення дати кінця світу, ціла вервечка катастрофічних подій і незвичних природних явищ, що розцінювалися відповідними знаками-провісниками й призводили до загострень есхатологічного очікування, а подекуди й панічних настроїв у давньоруському суспільстві, закономірно надавало злободенності темі підготовки до Божого суду й спасіння від пекельних мук. У низці способів особистого порятунку, за-

побігання гріховності й покутування за вже скоєні провини перед людьми і Богом відлюдництво, чернецтво, аскеза, свідомо й самовільна відмова від спокус земного буття в очах християнської спільноти повсякчас вважалися одним із найдієвіших. Чи не тому фресковий образ пустельника-аскета (Онуфрія Великого / Макарія Великого?) в парі з подобою Іоанна Предтечі – першого новозавітного святого пустельника, відтворено візантійським малярем поміж сонму найшанованіших святих у центральному середохресті Софії Київської – головного храму Русі [39, с. 281–282] ²⁴. Відповідною закономірністю сприймається й літописне повідомлення (під датою – 6545 / 1037 р.) про загальне примноження чорноризців та збільшення кількості монастирів за часів князя Ярослава Володимировича [9, с. 240, 241] ²⁵; і особлива довірливо-наполеглива форма молитовного звертання місцевого вірянину XIII / XIV ст. до фіваїдського відлюдника-аскета, зафіксоване графіті № 68 із Софійського собору:

С(вя)ты (О)ноуфриисе направи м||я
на путь истънъны и съ||паси

д(оу)шу грѣшъну [23, с. 105, табл. LXIII, LXIV],

і чергове піднесення впродовж XIII–XV ст. культу святих преподобних пустельників та ченців.

Саме в становленні, розвитку та піднесенні чернецтва, яке було безпосередньо покликане здійснювати й демонструвати тогочасному руському громадянству приклад ревного християнського служіння, у збільшенні кількості монастирів (насамперед тих із них, що «поставлени слезами, и пощениемъ, и молитвою, и бдѣниемъ» самих монахів [9, с. 248–255]) як осередків релігійного, освітнього, богословського й культурно-мистецького життя, криється друга суттєва обставина зародження та популярності культу Онуфрія Великого в межах Давньої Русі ²⁶. До речі, з тісного причинно-наслідкового зв'язку між обома названими передумовами постає факт заснування значної кількості монастирів на честь Онуфрія Великого саме в XV чи на початку XVI ст. (див. далі), тобто незадовго перед чи невдовзі після чергової «дати» Другого пришествя Христа.

Ще однією вагомою підставою пошукуваного явища слугували, безсумнівно, різні духовно-аскетичні вчення, які мали поширення й певне практичне застосування в середовищі чернецтва Русі-України впродовж середньовічного періоду. Тут слід згадати насамперед вчення про ісихію (гр. ἡσυχία – спокій, мир, тиша, безмовність) відлюдників-«мовчальників» Сирії та Єгипту, з яким вітчизняні сповідники віри ознайомилися вперше приблизно на зламі XI–XII ст. через перекладний Азбучний та Синайський патерики, а також завдяки деяким раннім візантійським літературним збірникам аскетичного спрямування. Особливе піднесення інтересу до повчань як попередніх, так і сучасних носіїв духовно-аскетичного подвижництва на руських і сусідніх східнослов'янських землях спостерігалось в XIV–XV ст., що засвідчує поширення слов'янських перекладів і численних копій творів авви Доротея, Калліста, Ніла Синайського, Філофея Синайського, Ісаака Сирина, Діодоха Фотійського, Василія Великого, Симеона Нового Богослова, Григорія Синаїта та ін. [43, с. 31–33; 45, с. 214–215] Це зацікавлення було виявом загального відродження й теоретичного (у богословсько-філософському вимірі) оновлення ісихазму – духовно-містичного й аскетичного вчення, що в пізній Візантії прибрало форми так званого паламізму і зіграло суттєву роль не лише в церковному, а й суспільно-політичному житті імперії, яка занепадала, та країн «візантійського культурного кола» (принаймні деяких із них) [34, с. 308–316; 43, с. 31–33; 45, с. 208–214] ²⁷.

Поміж основних аскетичних настанов цього вчення, які найбільше відповідали подвижницькому чину св. Онуфрія Великого, – повне зречення реального світу та його земних благ ²⁸, тілесна аскеза, перебування в постійному служінні Богові через духовне самовдосконалення й молитву ²⁹. Цілком уписується в ісихастську ідею прижиттєвого «обожнення» ³⁰ й отримання святим – разом з іншими відлюдниками Внутрішньої фіваїдської пустелі – Божої благодаті (у вигляді регулярних і багаторічних «контактів» з ангелом, який причащав, утішав і навіть підносив на висоти небесні для зустрічі зі

ІСТОРИЯ

святими)³¹. Воднораз для нашого дослідного запиту акцентування на ісихастсько-аскетичному вченні доречне й під оглядом його безпосереднього зв'язку з духовними пошуками чернечої спільноти Святої Гори [34, с. 293, 295, 300–302, 425–426], засновником якої вважається прп. Петро Афонський – сподвижник Онуфрія Великого за формою духовного чину й «напарник» за спільною, як уже згадувалося, датою святкування в церковному календарі. Урешті, саме означений релігійно-духовний рух відіграв певну роль у відродженні й піднесенні вітчизняного чернецтва в помонгольський період³² а також у посиленні уваги до такого жанру церковно-релігійної літератури, як життя святих у формі збірників-патериків³³.

Перелічені обставини й передумови мали, безсумнівно, суттєве значення для культу Онуфрія Великого в Русі-Україні. Однак вони формували головно загальне ідейно-духовне тло та інституційне підґрунтя для його розвитку. Самі по собі вони не здатні були вплинути на вибір місцевих вірян цього ранньохристиянського пустельника з-поміж інших численних преподобних анахоретів (подекуди навіть «поважніших» за тривалістю і / чи першістю пустельного чину³⁴) і на започаткування традиції його шанування. Тут, запевно, потрібний був додатковий імпульс, безпосередньо пов'язаний з особою названого сподвижника віри. І він, як свідчать реалії історія, дійсно існував. Ним стала поява на вітчизняних теренах мощей святого, котрі – як і тілесні останки інших святих – на переконання вірян були наділені благодатною, помічною (очисною і лікувальною) силою, а ще забезпечували їм особисту опіку й захист перед лицем Божим³⁵. Є підстави вважати, що ці священні об'єкти пошанування фіваїдського анахорета з'являлися в Русі не раз, а щонайменше двічі, до того ж у різних її культурних центрах і в різний час, хоча і в межах одного періоду – розвинутого Середньовіччя.

Цілком доконаним фактом вважається перебування частини тілесних останків Онуфрія Великого в межах Галицько-Волинського князівства. Згідно з текстом «Списка русских городов дальних и ближних», укладеного між 1387–1392 рр., реліквія містила-

ся в княжому місті Самборі (нині – м. Старий Самбір Львівської обл.) [36, с. 27]:

Самъборъ, ту лежить святыи Ануфреиу [10, с. 476].

Сучасні дослідники історичної проблематики цього писемного повідомлення достатньо щодо визначення особи святого й «характеру» самих мощей, але їхні думки розійшлися в питаннях місця їхнього попереднього зберігання, обставин і часу появи в Галичині. Згідно з міркуваннями І. Мицька, на українське Підгір'я реліквія могла потрапити з різних політичних і церковних осередків: як із Константинополя чи Новгороду Великого, так і з Німеччини, властиво з нижньосаксонського м. Брауншвайга. У першому випадку – через дружину князя Романа Мстиславича († 1205), яка доводилася дочкою імператорові Ісааку II Ангелу; у другому – як дарунок новгородського архієпископа Антонія, який упродовж 1200–1224 років очолював Перемиську кафедру, а перед тим відбув паломництво до столиці Візантії, де придбав для Новгороду реліквії деяких святих; в останньому (третьому) випадку – як дар від герцога Саксонії та Баварії Генріха Лева (Лева) князю Роману, а чи від герцога Брауншвайга й Люненбурга Альберта Великого Лева князю Данилу Романовичу (Галицькому) або його синові Леву. Урешті, дослідник не відкинув імовірності появи реліквій і з французького м. Ліона, завдяки старанню архімандрита Григорія – посланця князя Данила Романовича до Папи Інокентія IV у 1246 / 1247 році, хоча вважав цю версію найменш правдоподібною [36, с. 27]³⁶. Натомість А. Майоров однозначно вважає, що до Галичини мощі преподобного доставила візантійська принцеса – нова дружина князя Романа (разом з іншими християнськими святинями свого посагу). Це сталося перед захопленням Константинополя хрестоносцями (1204), а реліквією була голова великого єгипетського анахорета, яка тривалий час зберігалася в церкві Св. Акіндіна та яку бачив 1200 року, а пізніше згадав у своєму «Сказании о святых местех иже суть в Царьграде...» (1201) Добриня Ядрейкович (майбутній архієпископ Новгороду Антоній) [11, стб. 167; 33, с. 51, 56]. Так чи дещо інакше, але саме з появою мощей Онуфрія Великого

пов'язане, безсумнівно, постання під Самбором / Старим Самбором, у с. Лаврів (нині – Старосамбірського р-ну Львівської обл.) першого монастиря на честь святого [25, с. 38] (іл. 7) й подальше піднесення його культу на землях Галицько-Волинського князівства.

Останнім часом Н. Нікітенко висловила припущення про перебування часточки мощей Онуфрія Великого в Софійському соборі Києва. Але, на відміну від «наочно-презентативної / мобільної» (тобто доступної для споглядання й проведення різноманітних обрядових дійств літургійного характеру) реліквії з Галичини, остання була «закладною», яку свого часу помістили під шаром фрескової подоби святого (конкретно під зображенням його лівого коліна) на стовпі-опорі південної галереї храму [39, с. 279, 283; ін.]³⁷. Приводом для цієї гіпотези стали показники джерелознавчих студій настінного зображення й реліквії загального історико-культурного (контекстуального) плану. Дослідниця апелювала до факту розміщення на поверхні живописного образу преподобного значної кількості написів-графіті й виразної потертості верхнього фарбового шару на лівому коліні анахорета від, на її думку, тривалого доторкання / цілування прочан-молільників³⁸, а також до розповсюдженої в східному християнстві традиції закладання часточок тілесних останків святих у кладку підвалин чи стін / опор храмів; традиції, зафіксованої літописом стосовно Успенського собору Печерського монастиря Києва [39, с. 279]. Хоча наведена аргументація є опосередкованою, але саме припущення не позбавлене сенсу. До того ж йому суголосить думка В. Сараб'янова про існування в масивах опор / стін нижнього рівня київського Софійського собору «закладних» реліквій цілого сонму святих³⁹.

Наведені джерельні матеріали та логіка дослідницької аналітики дають нині змогу говорити про існування впродовж XI–XIII ст. на землях Русі двох достатньо віддалених і безпосередньо не пов'язаних між собою осередків культу Онуфрія Великого, зародження яких було зумовлене, імовірно, появою в них у різний час часток тілесних останків святого. При цьому в хронологічному вимірі вони ніби продовжують один одного, адже давніший київський центр, який функціонував, щонай-

пізніше, з другої чверті XI ст. і був пов'язаний з кафедральним собором Св. Софії⁴⁰, значною мірою (якщо не повністю) занепадає на тривалий час після монгольського розгрому й завоювання на початку 40-х років XIII ст. Натомість пізніший (західний – самбірський / лаврський) ніколи не згасав після свого становлення в XIII ст., перетворившись на дієвий чинник поширення різних (зокрема, публічних) форм ушанування святого на теренах спершу Галичини й Волині, а згодом і на інших землях колишньої Давньої Русі. І саме він прямо чи опосередковано стимулював постання більшості (якщо не всіх) чернечих осідків та храмів на честь Онуфрія Великого як у наступні етапи середньовічної епохи, так і в період ранньомодерного часу.

Примітки

¹ Свого часу С. Висоцький зафіксував на фресці сорок одне графіті (із трьохсот, які було відкрито на стінах храму) [23, с. 45–47, 58, 60–71, 87, 90–91, 134–137; 24, с. 69–70, 72–73, 325, 332–333, 382–383]. У публікаціях Н. Нікітенко та В. Корнієнко натрапляємо вже на цифру двісті дев'ять (sic!) графіті [40, с. 188, 217, рис. X].

² Опосередковано, але доволі красномовно про це свідчить напис про купчу Боянкової землі [23, с. 60–71] і молитовні написи, здійснені приїжджими людьми: вихідцем з племені радимичів, якимось Дмитром – гостем-мандрівником, касожцем (черкесом) Дедільєю та угорцем [24, с. 47–48, 59–60]. З огляду на давність і популярність культу Онуфрія Великого в Києві, прив'язка початків пошанування святого в Русі-Україні виймово до галицьких теренів, запропонована свого часу І. Мицьком [35, с. 33], виявилася хибною. Інша річ – міра поширеності, а отже, і закоріненості культу впродовж XIII–XIV і наступних століть. У цьому сенсі Галичина й прилеглі до неї землі Волині, Підляшшя мають, безперечно, переваги перед іншими вітчизняними й східнослов'янськими обширами (див. далі).

³ Збірка МІК (з колишньої колекції Богдана й Варвари Ханенків), інв. № А-4637. Ідеться про зображення пустельника-оранта на уламку двобічної іконки, точне місце виявлення якої невідоме, але, найімовірніше, ним були обшири Середньої Наддніпрянщини. На втраченій частині виробу містилася, безсумнівно, постать іншого святого, вірогідно ще одного анахорета. Озвучену ідентифікацію персонажа та реконструкцію композиції на підставі іконографічних прикмет і паралелей запропонували свого часу Л. Пекарська та В. Пуцко [44, с. 133–134, фото 3: 2]. Назагал із запропонованою інтерпретацією пам'ятки, насамперед із реконструкцією композиційного ладу зображення, можна погодитися. Утім, атрибуція подоби святого викликає певні застереження, адже 1) супровідний на-

ІСТОРИЯ

пис біля фігури як такий відсутній; зафіксовано окремі видряпані графеми, зокрема два (один над одним) ромби (геометризовані букви «О»?), які не підлягають однозначній інтерпретації; 2) у дво-, три- чи багатопігурних композиціях з Онуфрієм Великим та Макарієм Великим чи / і Петром Афонським, перший із них зазвичай міститься ліворуч, а не праворуч від двох інших [53, Sp. 86, (Abb.) 2; 29, с. 98, 102–103, 104–105, 107, 109 та ін.; 52, р. 264, 265, (Il.) 27; ін.]. Проте, зважаючи на східнохристиянську іконографічну практику періоду розвинутого і пізнього Середньовіччя, очевидно є значна поширеність композицій з образами названих святих, що уможливорює з достатньою впевненістю стверджувати присутність образу Онуфрія на аналізованому дрібномасштабному виробі (якщо не на вцілілій його частині, то, принаймні, на втраченій).

⁴ Зразу слід застерегти, що на цих теренах зосереджена й найбільша кількість відповідних пам'яток XVII–XVIII та XIX ст.

⁵ Дещо іншу думку про первісну частину храму свого часу висловив І. Могитич. Він виокремив два найдавніші архітектурні об'єкти: залишки квадратного в плані храму, збудованого до 1241 р., і триконхового храму періоду 1292–1300 рр.) [38, с. 12–16, рис. 4].

⁶ Показово, що відомості про заснування монастиря в кінці XIII ст. (1292 р.) свідчать і пізніші писемні джерела, а саме: неавтентична грамота XIII ст. (підробка XVI ст.) й рукописна «*Historia monasterii Jawroshiego J: L. S: B: W: prowincii Koronney... 1771–1899 gr.*» [31, с. 579–601; 15, арк. 2].

У випадку з Лаврівським чернечим осідком, де, найімовірніше, зберігалися мощі Онуфрія Великого, лишається відкритим питання, чи він був посвячений цьому святому від самого початку свого існування, чи лише згодом, як вважає І. Мицько [37, с. 8, 9], адже письмове свідчення про згадану реліквію датується лише кінцем XIV ст. [25, с. 38, 39; ін.], а перше достеменне писемне підтвердження посвяти монастиря саме на честь св. Онуфрія Великого датується 1407 р. [13, с. 50–51]. Утім, на думку А. Поппе та деяких інших дослідників, перелік «волинських» міст (у якому повідомляється про «самбірського Онуфрія») у відомому «Списке русских городов дальних и ближних...» 80–90-х років XIV ст. може належати до найранішої за часом редакції частини твору, що відображала історичні реалії, які склалися на галицько-волинських землях в першій половині XIII ст., а то й раніше [54, с. 252–256; ін.].

⁷ Достеменний час заснування монастиря донині не встановлено. Перша відома на сьогодні згадка про нього в писемних джерелах (міських актах) датована 1453 р., але зрозуміло, що обитель на середину XV ст. вже функціонувала (й, імовірно, тривалий час). За опосередкованим свідченням львівського райці та хроніста XVII ст. Бартоломея Зиморовича, автора праці «*Leopolis Tripleks*» (~1640), обитель постанала перед 1382 р. [14, с. 85; ін.].

⁸ Монастир був перезаснований 1691 р., закритий – 1746 р.

⁹ У тексті книжки монастир фігурує як «*Onufryiski*» (поряд зі ще одним – «*Pustynski(m)*») поміж чернечими осідками, що на той час зазнали занепаду чи терпіли скруту [16, с. 364–368].

¹⁰ Праця А. Ружицької-Брижек донині є найдокладнішим ідейно-формальним розбором фресок каплиці. Однак припущення польської дослідниці щодо псковського походження авторів стінопису [55, с. 216–220, *pastkr.*] спростовується аналітичними спостереженнями та висновками вітчизняних і деяких зарубіжних учених (Г. Логвиним, Л. Міляєвою, В. Александровичем, А. Роговим, ін.). Категорично заперечує позицію польської колеги Л. Міляєва, виставляючи на протиवाгу їй низку контраргументів, зокрема показники атрибуції військових обладунків деяких персонажів храмових фрескових композицій, до яких свого часу дійшов колишній співробітник Державного Ермітажу, спеціаліст з історії давнього озброєння Л. Тарасюк.

¹¹ Есхатологічні настрої у Візантії перед тисячолітнім Різдом виразно характеризував історик кінця X ст. Лев Диякон: «У мій час відбулося чимало незвичних і дивовижних подій: на небі з'являлися загрозливі видіння, траплялися жажливі землетруси, бушували бурі, проливалися нестримні зливи, спалахували війни і по всіх усюдах блукали озброєні юрмища, міста і країни сходили зі своїх місць, тим-то багатьом здавалося, ніби надходили перемиї життя і до порога наближається очікуване пришествя Бога-Спасителя» [7, с. 7].

¹² Означене очікування було фактично другим з допису довгої низки відповідних збудов релігійно-світглядних, а відповідно й суспільних настроїв епохи Середньовіччя і періоду Нового часу. Спершу кінець світу очікувався на початку сьомого тисячоліття від його (світу) постання, тобто на зламі V–VI ст. [2, с. 335–342; 50, с. 5–29; 51, с. 254]. Історичним етапом, що безпосередньо передував цьому хронологічному рубежу чи синхронізувався з ним, датується ціла низка творів апокаліптичного спрямування, зокрема у візантійській богословській літературі [21, с. 55–58].

¹³ Про феномен релігійного оптимізму в Західній Європі й Русі періоду Середньовіччя див., напр.: [20, с. 247, 251 (ссылка № 57)].

¹⁴ Напряму есхатологічної теми виразно виказує такий уривок тексту «Ізборника 1076 року»: «...Яко да написається ся въ тво||іи мысли въсегда въто||рааго пришествия соу||дии гър(г)ыи на прѣстолю сѣдаштя: книги отъ || вързаіеми дѣла таина||я обличіаіема:...» [3, с. 438–439 (арк. 90 зв.–91)] чи літописний коментар на таку подію, як розорення половцями влітку 1096 р. Києво-Печерської лаври та інших київських околиць [9, с. 348–353; 51, с. 256, 261, 263, 267 та ін.].

¹⁵ У випадку з основним масивом населення країни окресленого періоду слід, вочевидь, зважати й на продовження існування в його середовищі традиційної світоглядної та обрядової системи, на панування ще цілком язичницької свідомості. Утім, і поміж тогочасних прихильників споконвічних світоглядних уявлень виникали власні «есхатологічні» настрої та причини їх розповсюдження. Так, під 1071 р. у літописі згадано про прихід до Києва волхва, який прорік природні й культурно-політичні катаклізми (за принципом «перевернутого світу») [9, с. 276, 277; 21, с. 66].

¹⁶ До настанови на митрополичий престол Іларіона (1051–1054).

¹⁷ Слушність цієї думки опосередково підтверджує літописний сюжет так званого вибору віри князем

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ПОЧАТОК І ЧИННИКИ ПОШИРЕННЯ КУЛЬТУ ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

Володимиром Святославичем у 6494 (986) р., у ході якого грядуще зішестя Бога з небес і судилище живих і мертвих (як один з вагомих аргументів на користь прийняття християнської віри Руссю) виголосив та ще й унаочнив (показавши присутнім «запону» із зображенням Суду Господнього) саме грецький проповідник («філософ») [9, с. 140, 142, 166, 168; 51, с. 252–253; див. також: 50, с. 53–54; 28, с. 234–239, 241, 258–265; ін.]. Водночас слід застерегти, слідом за А. Алексєєвим та деякими іншими науковцями, контрверсійність думки про вагомий роль есхатологічної доктрини для процесу хрещення Русі [20, с. 247–248 і сл.].

¹⁸ Означених міркувань стосовно середовища «окремих» книжників і чернецтва притримується і А. Алексєєв [20, с. 250–251, 254], хоча вкрай критично оцінює рівень інформативності існуючих нині джерел з питання есхатологічних очікувань широких верств віруючих Русі до XIV ст. [20, с. 245–254].

¹⁹ На переконання О. Шахматова та його послідовників, поняття «времяни лета» початково означувало не так «минулі роки», як радше «тимчасові», «скороминуші» [28, с. 234–239, 241, 258–265].

²⁰ У вітчизняній релігійно-духовній практиці він задокументований, зокрема, одним із графіті, що міститься на фресковому образі св. Василя Великого в Георгіївському приділі (на південній стіні віми) Софії Київської [41, с. 44, 53, 57, 58, 59, 60, (іл.)].

²¹ Семитисячний рубіж чи не вперше був провіщаний у так званому «Одкровенні Мефодія Патарського» – творі IV / VII ст., що здобув широкого розголосу на теренах Візантії. Слов'янський (болгарський?) переклад цього «Одкровення...» з'явився в Русі не пізніше початку XII ст. [20, с. 255–257 і сл.].

²² Найрезонансними з-поміж них виявилися такі події: поява комети і затемнення сонця та місяця 1033 р.; здобуття і розорення половцями Києво-Успенського Печерського монастиря 1096 р.; поява «вогняного стовпа» над тим-таки монастирем 1110 р.; поразка в битві на Калці 1223 р.; землетрус і різні небесні явища 1230 р. в Києві; монгольська навала, захоплення та розорення ними 1242 р. Києва; а також подія загальнохристиянського масштабу – захоплення 1453 р. турками-сельджуками Константинополя й занепад цілої християнської Візантійської держави; урешті – захоплення і спалення Києва 1482 р. кримським ханом Менглі Герєєм [9, с. 348–353, 440, 441; 51, с. 256, 259–260, 261, 263, 268–269; 45, с. 142, 143, 154; 21, с. 66, 67, 68, 71; 41, с. 55–56, 58]. Принагідно слід застерегти типовість «есхатологічної реакції» руського суспільства на такі й подібні неординарні / кризові явища природного чи антропогенного походження в руслі загальнохристиянської (зокрема, європейської) історії духовно-релігійної культури [див., напр.: 20, с. 237–245 і сл.].

²³ У той період усі людські вчинки й помисли оцінювалися з позиції означеної кінцевої події світової історії. За спостереженням А. Ваненкової, саме есхатологічна ідея була визначальною в становленні світогляду людей середньовічної епохи, а Страшний суд вважався єдиним можливим фіналом земного буття [1, с. 16, 57].

²⁴ Образ Іоанна Хрестителя міститься на східному стовпі-опорі північного рамена середохрестя храму.

²⁵ Утім, означена тенденція мала загальнохристиянський, принаймні загальновізантійський, вимір. Показова в цьому сенсі й заувага В. Лихачової про помітне збільшення серед персонажів мініатюр богослужбових Псалтирів XI ст. кількості святих монахів, насамперед відповідних подвижників Єгипту, Палестини та Сирії [32, с. 110].

²⁶ Згідно з писемними джерелами, на XII ст. в Києві та на землях Лівобережжя (включно з Волинню та Галичем) діяло тридцять три монастирі [26, с. 465].

²⁷ Як відомо, богословську концепцію Григорія Палами було покладено в основу так званого політичного ісихазму – суспільного, культурного і, властиво, політичного руху, втілюваного в життя (починаючи із середини того-таки XIV ст.) політичними й церковними діячами Візантії. У Русі та Московії найпоширенішими провідниками цього вчення і руху стали митрополити «київські, руські й литовські» Кипріан (з 1375 р.) і Григорій Цамблак (з 1415 р.) [34, с. 405–418, 477–479, 481–482, 564, 565–566, 569–572; ін.].

²⁸ У цьому сенсі досить промовистою бачиться одна з настанов духовного оновлення руського монашества, виголошена свого часу згаданим київським митрополитом Кипріаном. Цей ієрарх закликав місцеве чернецтво відвернутися від світських справ, відмовитися від земних достатків і власності. Фактично він (як і деякі інші носії ісихастського світогляду на східнослов'янських землях) проповідував, як і великі монахи «жебрачі» ордену Заходу, ідею монашої бідності [34, с. 323].

²⁹ Духовний подвиг і молитва («сильна / «розумна / сердечна / істинна / чиста / Ісусова») розглядалися вчителями ісихазму найдієвішими способами єднання з Богом [34, с. 282–284, 286–288, 294, 295, 297; ін.].

³⁰ На переконання ісихастів, зосібна Г. Палами, ще одним необхідним засобом єднання людини з Творцем було отримання нею Божої благодаті. За рахунок духовного самозаглиблення і самовдосконалення вірянин міг сподобитися прямого (містичного) пізнання Бога, щоби більше, причаститися нетварної благодаті Бога, завдяки якій вона «сама стає Богом» [34, с. 288–291, 292–293, 309–314, 405; ін.].

³¹ Згідно з різними версіями «Житія...» святого [18, р. 463; 22, с. 93, 94, 97 і сл.; 19, к [28 г. – 28 в.; 5, арк. 117 зв., 118; 17, с. 455].

³² Починаючи із середини XIII ст., монастирське життя в Русі переживає помітний занепад, викликаний розоренням східними зайдями близько половини всіх діючих на той час чернечих осідків і загальним спустошенням краю [34, с. 427; 3, с. 129]. Згідно з доступними історичними джерелами, упродовж усього наступного століття на Правобережжі було засновано лише два нових монастирі [3, с. 129]. Поступове відродження чернечого чину в Русі-Україні припадає вже на XV і XVI ст. [3, с. 129]. Не останню роль у цьому процесі відігравала, слід гадати, просвітницька (посередництвом поширення ісихастського вчення, відповідної перекладної літератури), а, можливо, й організаційна діяльність вихідців з монастирських осередків Святої Гори (Афона), що переживали в цей час своє найвище піднесення і з якими мала тісні контакти Києво-Печерська обитель.

³³ Так, у сусідньому Болгарському царстві (яке в слов'янському світі було, як відомо, провідником ві-

ІСТОРИЯ

зантійських ідей, текстів і навіть самих авторів) упродовж XIV–XV ст. здійснюються переклади і складаються нові списки Скитського, Римського, Азбучно-Єрусалимського, Зведеного патериків [45, с. 216]. Не позбавлена сенсу думка про вплив ісихастського руху на появу Арсенівської та Касіянівської редакції Києво-Печерського патерика [45, с. 216].

³⁴ Пор., наприклад, життєпис Павла Фівейського, Антонія Великого, Макарія Великого.

³⁵ До слова, початок поширення культу фіваїдського аскета-пустельника на західноєвропейських землях, насамперед німецьких та італійських, був, імовірно, також зумовлений появою тут мощей святого, вивезених під час хрестових походів зі Святої землі та Константинополя [35, с. 33–34; 33, с. 50–57; ін.].

³⁶ Окрім «леонського», мало правдоподібним є також «новгородський» варіант, зважаючи на відсутність будь-яких свідчень історичних джерел про перебування мощей названого ранньохристиянського святого в цьому північному місті східноєвропейського регіону.

³⁷ Дослідниця вважає, що за мощі наразі правила часточка «коліна» святого [39, с. 279].

³⁸ Це спостереження (і не лише стосовно ділянки лівого, а й правого коліна святого), підтверджено додатковим натурним обстеженням стану збереженості фрески, яке здійснив, на наше прохання, головний художник-реставратор Національного заповідника «Софія Київська» А. Остапчук наприкінці 2015 р.

³⁹ Знаком місця закладки слугувало, на думку дослідника, зображення високого хреста побіля фрески того чи іншого подвижника віри [49, с. 364–366, 370–371 і сл.]. Про закладні реліквії як такі див., напр., публікацію [56, р. 77–92, fig. 1–12].

⁴⁰ Водночас не позбавлена сенсу думка про можливість появи мощей Онуфрія Великого в Києві ще (щонайменше) в першій половині XI ст., адже в «Хроніці» Титмара Мерзебургського під датою «1018 р.» повідомляється про існування мощей святих у дерев'яному соборі Софії, який стояв у місті до побудови одногоimenного кам'яного [12, с. 177].

Джерела та література

1. Ваненкова А. Е. Эволюция эсхатологических идей в русской литературе XI – первой трети XVIII века : дис. ... канд. филолог. наук / ФГБОУ ВО Литературный институт им. А. М. Горького. – Москва, 2014. – 169 с. (На правах рукописи).
2. Древняя русская пасхалия на осьмую тысячу лѣтъ отъ сотворенія мира // Православный собеседникъ. – Казань, 1860. – Ч. 3. – С. 331–366.
3. Изборник 1076 года / изд. подг. В. С. Голышенко, В. Ф. Дубровина, В. Г. Демьянов, Г. Ф. Нефедов. – Москва : Наука, 1965. – 1092 с. : ил.
4. Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ОЛДП F6). – Москва : Искусство, 1978. – 234 л. : ил.
5. Книга житій с(вя)тыхъ въ славу С(вя)тыя Животворящія Тр(ои)цы Б(о)га хвалимаго въ с(вя)тыхъ своихъ на три м(еся)цы четвертыи іюнь, іюль, августъ... – [Київ] : В(о) с(вя)той Чудотворной Лаурѣ Печерской Київской... изданная тѣпомъ, 1705. – 2, [1], 790 арк.
6. Літопис руський за Іпатським списком / пер. Л. Є. Махновця ; відп. ред. О. В. Мишанич. – Київ : Дніпро, 1989. – XVI, 591, (1) с. : іл.
7. Лев Диакон. История / Лев Диакон. – Москва : Наука, 1988. – 240, (2) с. : ил.
8. Патерик Києво-Печерський / упоряд., адапт. укр. мовою, склала дод. і прим. І. Жиленко ; відп. ред. В. М. Колпакова. – 2-е вид. – Київ : [б. в.], 2001. – 348 с.
9. Повесть врем'яних літ. Літопис (за Іпатським списком) / пер. з давньоруської, післяслово, комент. В. В. Яременка. – Київ : Рад. письменник, 1990. – 558, (2) с. : іл.
10. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов // Полное собрание русских летописей. – Москва : ЯРК, 2000. – Т. 3. – 720 с.
11. Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград в конце 12-го столетия / с предисловием и примечаниями Павла Савваитов. – Санкт-Петербург : Тип. Императорской академии наук, 1872. – 188 стлб. : ил.
12. Титмар Мерзебургский. Хроника : в 8 кн. / Титмар Мерзебургский ; пер. с лат. И. В. Дяконова. – Москва : Русская панорама, 2009. – 256 с.
13. Acta grodzkie i ziemskie z czasów Rzeczypospolitej Polskiej z archiwum tak zwanego bernardyńskiego we Lwowie w skutek fundacyi śp. Aleksandra hr. Stadnickiego, wydane staraniem Galicyjskiego Wydziału Krajowego. – we Lwowie : z drukarni narodowej W. Manieckiego, 1878. – T. VII. – VI, [2], 325, [1] s.
14. Historia miasta Lwowa, królestw Galicyi i Lodomerji stolicy; z opisaniem dokładnem okolic i potrójnego obłączenia. Przez Bartolomeja Zimorowicza konsula niegdyś tegoż miasta od najdawniejszych czasów aż do roku 1672, po łacinie napisana i bez wszelkiego użytku przez 162 lat rękopismie zakątnym ukryta... – Lwów : Wyciśnięto krotkami Józefa Schnaydera, 1835. – XIV, 508 s. : il.
15. Historia monasteru Ławroskiego J. L. S. B. W. prowincyi Koronney... 1771–1899 rr. – BP ЛННБ, ф. 3: MB, од. зб. 306, 51 арк.
16. ΛΙΘΟΣ або Kamień z procy prawdy Cerkwie Swietey Prawosławney Rvskiej... Przez pokornego oycá Euzebia Pimina... – [Kijow] : W Monastyru świętęy y cudotworney Ławry Pieczárskiej Kijowskiej, 1644. – [13], 424 s.

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ПОЧАТОК І ЧИННИКИ ПОШИРЕННЯ КУЛЬТУ ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

17. Menologium bazylijańskie, to iest, Żywoty świętych pańskich oboiey płci z Zakonu Ś. Bazylego W. Na mie-
siące rozłożone, zebrane i napisane przez s. p. J. X. Ignacego Kulczyńskiego. Z. Ś. Bazylego W. Opatą Grodzien-
skiego, i na dwie części podzielone. – w Wilnie : w Drukarni J. K. M. XX. Bazylianow, 1771. – Część pierwsza, która
zamyka w sobie miesiąc styczeń, luty, marzec, kwiecień, maj, i czerwiec. – [19] k., 492 s., [3] k.
18. The Life of Apa Onnophrios the Anchorite (Brit. Mus. MS. Oriental, N 7072) // *Budge E. A. W. Coptic Martyr-
doms etc. in the Dialect of Upper Egypt.* – London, 1914. – P. 205–224 (Coptic Text), 455–473 (Translation).
19. Жywотъ предиwный свѣтѣго оjца нашего Онуфрыуса великого крoлевика персiекого пустельника написаны по
греккy од S. Пафнучыуса мнicha а тeраз з рoзныхъ еxемпларзoвъ лaцiнскихъ, y iедного даwного слoвиeнскiе-
го, з греккiе-го jзyка прeтлумацoныхъ, а найбарзiе-го з Wло-скаго iако найoбшчeрнiе-го, w iедно зeб-
раны, y пол-ска-го jзyкiемъ з прyдаткiемъ годныхъ wiadомoсci по кaждымъ нiе-малъ рoздзiалe-
нотaцiй до друкy подaны прeз Най W°. X. Iозeфа Пiеткiе-вича протоархiмaндри-тѣ-
Закoну Ś. Бaзылe-го W: гeгyмeнa мoнaстырa нo-вiе-йackiе-го Byтeн-
скаго... Z Дoзwoлeнiя нaлѣ-жытe-й Zwиeр-жчнoсci. – w Wilnie : w Drukarni Soc: IESV R. P., 1686. – [42] k.
20. Алексеев А. И. Эсхатологические переживания в Западной Европе и на Руси в IX–XV вв. (Синхронно
протекавшие процессы или типологическое сходство?) / А. И. Алексеев // Исследования по русской истории
и культуре. Сборник статей к 70-летию профессора И. Я. Фроянова. – Москва, 2006. – С. 237–263.
21. Бессонов И. А. Русская народная эсхатология : история и современность / И. А. Бессонов. – Москва :
Гносис, 2014. – 336, [4] с. : ил.
22. Войтенко А. А. Греческие оригиналы кратких славянских редакций Жития св. Онуфрия: предвари-
тельные замечания / А. А. Войтенко // Византийский временник. – Москва, 2012. – Т. 71 (96). – С. 92–101.
23. Высоцкий С. А. Древнерусские надписи Софии Киевской / С. А. Высоцкий. – Киев : Наук. думка, 1966. –
Вып. 1 : XI–XIV вв. – 239, (1) с. : ил.
24. Высоцкий С. А. Средневековые надписи Софии Киевской. (По материалам граффити XI–XVII вв.) /
С. А. Высоцкий. – Киев : Наук. думка, 1976. – 455, (1) с. : ил.
25. Голубець М. Лаврів (історико-археологічна студія) / Микола Голубець // Записки Чина св. Василя Ве-
ликого. – Жовква, 1927. – Рік III : 1926. – Т. 2. – С. 30–69, 317.
26. Голубинский Е. История канонизации святых в русской церкви / Е. Голубинский. – Москва : универси-
тетская тип-я, 1903. – [2], 600 с.
27. Гуревич А. Я. Страшный Суд / А. Я. Гуревич // Словарь средневековой культуры. – Москва, 2003. –
С. 505–508.
28. Данилевский И. Н. Повесть временных лет: герменевтические основы изучения летописных текстов /
И. Н. Данилевский. – Москва : Аспект-Пресс, 2004. – 370 с.
29. Икона «Онуфрий Великий, с житием в 14-ти клеймах» – памятник русской северной живописи Петров-
ской эпохи / сост. и отв. ред. М. С. Трубачева. – Москва : СканРус, 2005. – 184 с. : ил.
30. Климов В. В. Українські православні монастирі та чернецтво: позиція в національній історії / В. В. Кли-
мов. – Київ : Інститут філософії НАН України, 2008. – 883 с.
31. Купчинський О. Акти та документи Галицько-Волинського князівства XIII – першої половини XIV сто-
літь. Дослідження. Тексти / Олег Купчинський. – Львів : НТШ у Львові, 2004. – 1282, [46] с. : іл.
32. Лихачева В. Д. Искусство книги. Константинополь. XI век / В. Д. Лихачева. – Москва : Наука, 1976. – [8],
184 с. : ил.
33. Майоров А. В. Перенесение мощей и культ св. Онуфрия Великого в Галицко-Волинской Руси и Запад-
ной Европе / А. В. Майоров // Русин. – Кишинев, 2010. – № 3 (21). – С. 50–57.
34. Мейендорф И. История Церкви и восточно-христианской мистики / Протопресвитер Иоанн Мейен-
дорф. – Москва : Институт ДИ-ДИК, 2000. – 576 с. : ил.
35. Мицько І. До проблеми становлення популярних християнських культів в Україні / Ігор Мицько // *Mediaevalia Ucrainica: Ментальність та історія ідей.* – Київ, 1998. – Т. V. – С. 26–43.
36. Мицько І. Про початки Святоонуфріївського монастиря у Лаврові / Ігор Мицько // Лавра. – 1999. –
№ 6. – С. 27–35.
37. Мицько І. Чудотворна жидачівська ікона «Воплочення» 1406 року [Електронний ресурс] / Ігор Миць-
ко. – С. 1–35. – Режим доступу: <http://zbruc.eu/node/43242>.
38. Могитич І. Сторінки архітектури Галичини і Волині XII–XIV ст. / Іван Могитич // Вісник Інституту «Укр-
західпроектреставрація». – 1997. – Чис. 8. – С. 3–20.
39. Никитенко Н. Н. Образ св. анахорета Онуфрия Великого в иконографической программе Софии Ки-
евской / Н. Н. Никитенко // Сугдейский сборник. – Киев, 2005. – Вып. II. – С. 278–281.
40. Никитенко Н., Корниенко В. Древнейшие граффити Софии Киевской и время ее создания / Надежда
Никитенко, Вячеслав Корниенко. – Киев : [б. изд.], 2012. – 231, (1) с. : ил.
41. Нікітенко Н. М., Корнієнко В. В. Есхатологічні дати в графіті на фресках Софії Київської / Н. М. Нікі-
тенко, В. В. Корнієнко // Архіви України. – 2009. – № 6 (266). – С. 43–63.
42. Онуфрий Печерский Молчаливый // Христианство. Энциклопедический словарь. – Москва, 1995. –
Т. 3. – С. 660.
43. Паславський І. В. З історії розвитку філософських ідей на Україні в кінці XVI – першій третині XVII ст. /
І. В. Паславський. – Київ : Наук. думка, 1984. – 128 с.

ІСТОРИЯ

44. Пекарская Л. В., Пуцко В. Г. Византийская мелкая пластика из археологических находок на Украине / Л. В. Пекарская, В. Г. Пуцко // Южная Русь и Византия : сб. науч. тр. (к XVIII конгрессу византистов). – Киев, 1991. – С. 131–138.
45. Пелешенко Ю. В. Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII – XV ст.) : Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції / Юрій Пелешенко. – Київ : ПЦ «Фоліант», 2004. – 424 с.
46. Пентковский А. М. Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси / А. М. Пентковский. – Москва : Изд-во Московской патриархии, 2001. – 432 с.
47. Поппе А. Перші сто років християнства на Русі / Анджей Поппе // Варшавські українознавчі записки. – Варшава, 1989. – Зош. 1. – С. 25–39.
48. Рожко М. Археологічно-архітектурні дослідження Лаврівського монастиря / Михайло Рожко // Лавра. – 1999. – № 9. – С. 37–43.
49. Сарабьянов В. Д. Реликвии и образы святых в сакральном пространстве Софии Киевской / В. Д. Сарабьянов // Протранственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. – Москва, 2011. – С. 364–392.
50. Сахаров В. А. Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияния их на народные духовные стихи / В. Сахаров. – Тула : Тип-я Н. И. Соколова, 1879. – 249, [1] с.
51. Эсхатологические ожидания в Киевской Руси в конце XI – начале XII в. // Карпов А. Ю. Исследования по истории домонгольской Руси / А. Ю. Карпов. – Москва, 2014. – С. 252–276.
52. Constantinides E. Byzantine Traditions and the Churches of Georgia in the Caucasus and the Lowlands: Iconography, Style and Liturgical Influences / Efthalia Constantinides (Athens) // Византийский мир : искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999). – Москва, 2005. – Р. 245–276.
53. Kaster G. Onuphrius (Eunuphrius, Honufrius) der Große Asket / G. Kaster // Lexikon der christlichen Ikonographie. – Rom ; Freiburg ; Basel ; Wien, 1976. – Band 8 : Ikonographie der Heiligen. Meletius bis zweiundvierzig Martyrer. Register. – Sp. 84–88. – [Abb.].
54. Poppe A. Gród Wołyń. Z zagadnień osadnictwa wczesnośredniowiecznego na pograniczu polsko-ruskim / Andrzej Poppe // Studia Wczesnośredniowieczne. – Wrocław ; Warszawa, 1958. – T. IV. – S. 227–300.
55. Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu / Anna Różycka-Bryzek // Studia do dziejów Wawelu. – Kraków, 1968. – T. III. – S. 175–293.
56. Teteriatnikova N. B. Relics in the walls, pillars, and columns of byzantine churches / Natalia B. Teteriatnikova // Восточнохристианские реликвии. – Москва, 2003. – Р. 77–92.

References

1. Vanenkova A. (2014). *Evolutsiya eshatologicheskikh idey v russkoy literature XI – pervoy trety XVIII veka* [Evolution of Eschatological Ideas in Russian Literature of the 11th to First Third of the 18th Centuries] (Ph.D. thesis). Moscow: FGBOU VO, A. Gorkiy Literary Institute.
2. Pravoslavnyy sobesednik (1860). *Drevniya russkiya pashalii na osmyu tysiachu let ot sotvoreniya mira* [Ancient Russian Paschal Table for the Eight Chiland since the creation of the world]. Kazan: Pravoslavnyy sobesednik, no. 3, pp. 331–366.
3. *Izbornik 1076 goda* [1076 Miscellany]. Moscow: Nauka, 1965, 1092 pp., ill.
4. Yurova T. (ed.) (1978). *Kyevskaya Psaltir 1397 goda iz Gosudarstvennoy Publichnoy biblioteki imeni M. Ye. Saltykova-Shchedrina v Leningrade* (OLDP F6) [1397 Kiev Psalter of the State Public Library named after M. Saltykov-Shchedrin in Leningrad (OLDP F6)]. Moscow: Iskusstvo, 1978, 234 pp., ill.
5. Dimitri Tuptalo (1705). *Kniga zhitiy s(via)tyh v slavu S(via)tyya Zhivotvoriashchya Tr(o)itsy B(o)ga hvalimago v s(via)tyh svoih na tri m(iesia)tsy chetverti iyun, iyul, avgust...* [The Book of Saints Lives to the Glory of the Holy Life-Giving Trinity God Praised in His Saints for Three Months, June, July, and August...]. Kiev: Kiev Holy Miracle-Working Lauva of the Caves, 2, [1], 790 pp.
6. Makhnovets L. (transl.) (1989). *Litopys ruskyy za Ipatskym spyskom* [Ruthenian Chronicle by the Hypatian Codex]. Kyiv: Dnipro, XVI, 591, (1) pp., ill.
7. Lev Diakon (1988). *Istoriya* [History]. Moscow: Nauka, 240, (2) pp., ill.
8. Zhylenko I. (transl.), Kolpakova V. (ed.-in-chief) (2001). *Paterik Kyievo-Pecherskyy* [Paterikon of the Kyiv Monastery of the Caves]. Kyiv: [no publisher], 348 pp.
9. Yaremenko V. (transl.) (1990). *Povist vremyanykh lit. Litopys (za Ipatskym spyskom)* [The Tale of Bygone Years. A Chronicle (After the Hypatian Codex)]. Kyiv: Radianskyi pysmennyk, 558, (2) pp., ill.
10. YARK (2000). *Novgorodskaya pervaya letopis starshego i mladshego izvodov* [Novgorod First Chronicle of the Elder and Younger Varieties]. *Complete Collection of Russian Chronicles*. Moscow, vol. III, 720 pp.
11. Savvaitov P. (preface, annot.) (1872). *Puteshestviye novgorodskogo arhiyepiskopa Antoniia v Tsargrad v kontse 12-go stoletiya* [The Journey of the Novgorod Archbishop Anthony to Constantinople in the late 12th Century]. Saint Petersburg: Imperial Academy of Sciences, 188 columns.
12. Thietmar of Merseburg. (2009) *Khronika. V 8 knigakh* [Thietmari Chronicon. In Eight Books] (trans. by I. Diakonova). Moscow: Russkaya panorama, 256 pp.

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ПОЧАТОК І ЧИННИКИ ПОШИРЕННЯ КУЛЬТУ ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

13. Drukarnia narodowa W. Manieckiego (1876; 1878). *Acta grodzkie i ziemskie z czasów Rzeczypospolitej Polskiej z archiwum tak zwanego bernardyńskiego we Lwowie w skutek fundacyi śp. Aleksandra hr. Stadnickiego*, wydane staraniem Galicyjskiego Wydziału Krajowego [Municipal and Rural Deeds from the Times of the Polish Commonwealth from the So-Called Bernardine Archives in Lviv as a Result of the Foundation of śp. Aleksandr hr. Stadnicki Issued by the Efforts of the Halychyna National Department]. Lviv: Drukarnia narodowa W. Manieckiego, vol. VI (VI, [2], 302 pp.), vol. VII (VI, [2], 325, [1] pp.)

14. Wyciąnięto krotkami Józefa Schnaydera (1835). *Historia miasta Lwowa, królestw Galicyi i Lodomerii stolicy; z opisaniem dokładnem okolic i potrójnego oblężenia. Przez Bartolomeja Zimorowicza konsula niegdyś tegoż miasta od najdawniejszych czasów aż do roku 1672, po łacinie napisana i bez wszelkiego użytku przez 162 lat rękopisem zakątnym ukryta...* [The History of the City of Lviv, the Capital of the Kingdom of Galicia and Lodomeria; with the Description of Surrounding Areas and Its Huge Siege. A Hidden Manuscript Covering the Period from the Earliest Times until 1672 and Written in Latin by Bartolomej Zimorowicz, the Consul of the Same City, and Unused for 162 Years...]. Lviv: Wyciąnięto krotkami Józefa Schnaydera, XIV, 508 pp., ill.

15. Manuscript Department of the Lviv National Scientific Library (no date). *Historia monasteru Ławroshiego J: L. S: B: W: prowincyi Koronney... 1771–1899 rr.* [The History of the Lavra-Monastery J: L. S: B: of the Crownland's Province... 1771–1899]. Manuscript Department of the Lviv National Scientific Library, fund 3: MV, inventory 306, 51 sheets.

16. Monastyr święty y czudotworney Ławry Pieczárskiej Kijowskiej (1644) ΛΙΘΟΣ *abo Kamień z procy prawdy Cerkwie Świętej Prawosławney Ruskiej... Przez pokornego oycá Euzebia Pimina...* [ΛΙΘΟΣ or Stone from the Sling of Truth of the Holy Rus Orthodox Church... Through the Humble Father Eusebius Pimin ...]. Kyiv: Monastyr święty y czudotworney Ławry Pieczárskiej Kijowskiej, [13], 424 pp.

17. Drukarnia J. K. M. XX. Bazylianow (1771). *Menologium bazylińskie, to iest, Żywoty świętych pańskich oboihey płci z Zakonu Ś. Bazylego W. Na miesiące rozłożone, zebrane i napisane przez s. p. J. X. Ignacego Kulczyńskiego. Z. Ś. Bazylego W. Opata Grodzińskiego, i na dwie części podzielone* [The Basilian Menologium, i.e., the Lives of Saints of Both Sexes from the Order of Saint Basil the Great...]. Wilno: Drukarnia J. K. M. XX. Bazylianow, part 1, [19] k., 492 pp., [3] k.

18. Budge E. A. W. (transl) (1914) *The Life of Apa Onnophrios the Anchorite* (Brit. Mus. MS. Oriental, N 7072) // *Coptic Martyrdoms etc. in the Dialect of Upper Egypt*. London, pp. 205–224 (Coptic Text), pp. 455–473 (translation).

19. Drukarnia Soc: IESV R. P. (1686). *Żywot przedziwny świętego ojca naszego Onufryusza wielkiego krolewica perskiego pustelnika napisany po grecku od S. Pafnucyusza mnicha a teraz z różnych exemplarzów łacińskich, y jednego dawnego słowińskiego, z greckiego języka przetłumaczonych, a naybarżey z Woskiego iako nayobszerniejszego, w jedno zebrany, y polskim językiem z przydatkiem godnych wiadomości po każdym niemal rozdziale notacji do druku podany...* [A Strange Life of Our Holy Father Onuphrius the Great, the Persian King and the Hermit, Written in Greek by the Monk St. Paphnutius, and Nowadays from Various Latin Copies, and an Ancient Slavonic One, Translated from Greek Language, and Most of All from Italian...]. Wilno: Drukarnia Soc: IESV R. P., [42] k.

20. Alekseyev A. (2006). *Eshatologicheskiye perezzhivaniya v Zapadnoy Yevrope i na Rusi v IX–XV vv. (Sinhronno protekavshiye protsessy ili tipologicheskoye shodstvo?)* [Eschatological Experiences in Western Europe and in Russia in the 11th to 15th Centuries. (Concurrent Processes or Typological Similarities?)]. *Issledovaniya po russkoy istorii i kulture. Sbornik statey k 70-letiyu professora I. Ya. Froyanova* [Studies on the Russian History and Culture. Article Collection Dedicated to the 70th Birthday Anniversary of I. Froyanov]. Moscow, pp. 237–263.

21. Bessonov I. (2014). *Russkaya národnaya eshatologiya: istoriya i sovremennost* [Russian Folk Eschatology: History and Modernity]. Moscow: Gnosis, 336, [4] pp., ill.

22. Voytenko A. (2012). *Grecheskiye originaly kratkih slavianskih redaktsiy Zhitiya sv. Onufriya: predvaritelnyye zamechaniya* [Greek Originals of Short Slavonic Versions of the Life of St. Onuphrius: Preliminaries]. *Vizantiyskiy vremenik* [The Byzantine Chronicle]. Moscow, vol. 71 (96), pp. 92–101.

23. Vysotskiy S. (1966). *Drevnerusskiye nadpisi Sofii Kiyevskoy* [Old Russian Inscriptions of Saint Sophia's Cathedral of Kiev]. Kyiv: Naukova dumka, issue 1: XIth–XIVth cc., 239, (1) pp., ill.

24. Vysotskiy S. (1976). *Srednevekovyye nadpisi Sofii Kiyevskoy. (Po materialam graffiti XI–XVII vv.)* [Medieval Inscriptions of St. Sophia's Cathedral of Kiev. (Based on Materials of 11th–17th-Century Graffiti)]. Kyiv: Naukova dumka, 455, (1) pp., ill.

25. Holubets M. (1927). *Lavriv. (istoryk-arkheolohichna studiia)* [Lavriv. (A Historical-Archeological Research)]. *Zapysky Chynu svyatoho Vasyliya Velykoho* [Proceedings of the Order of Saint Basil the Great]. *The Year III: 1926*. Zhovkva, vol. II, pp. 30–69, 317.

26. Golubinskiy Ye. (1903). *Istoriya kanonizatsii sviatykh v russkoy tserkvi* [The History of the Canonization of Saints in the Russian Church]. Moscow: Universitetskaya tipografiya, [2], 600 pp.

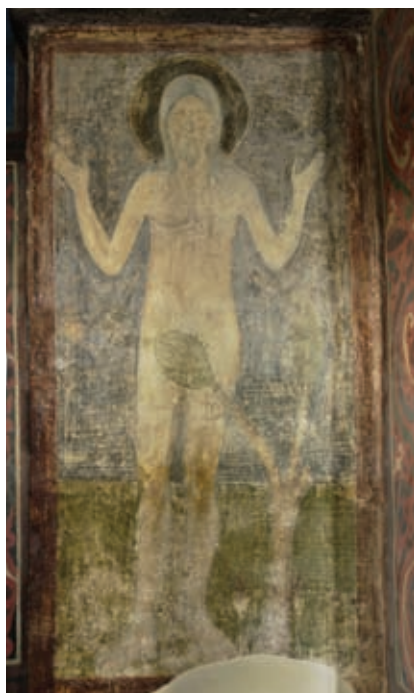
27. Gurevich A. (2003). *Strashnyy Sud* [The Last Judgment]. *Slovar srednevekovoy kultury* [The Dictionary of Medieval Culture]. Moscow, pp. 505–508.

28. Danilevskiy I. (2004). *Povest vremennykh let: germenevticheskiye osnovy izucheniya letopisnykh tekstov* [The Tale of Bygone Years: Hermeneutical Foundations for Studying Annalistic Texts]. Moscow: Aspekt-Press, 370 pp.

29. Trubachiova M. (comp. and ed.-in-chief) (2005). *Ikona «Onufriy Velikiy, s zhitiyem v 14-ti kleymakh» – pamiatnik russkoy severnoy zhivopisi Petrovskoy epohi* [The Icon «Onuphrius the Great, with His Hagiography, in 14 Marginal Scenes» as a Monument of the Peter the Great-Era Russian Northern Painting]. Moscow: SkanRus, 184 pp., ill.

ICTOPIA

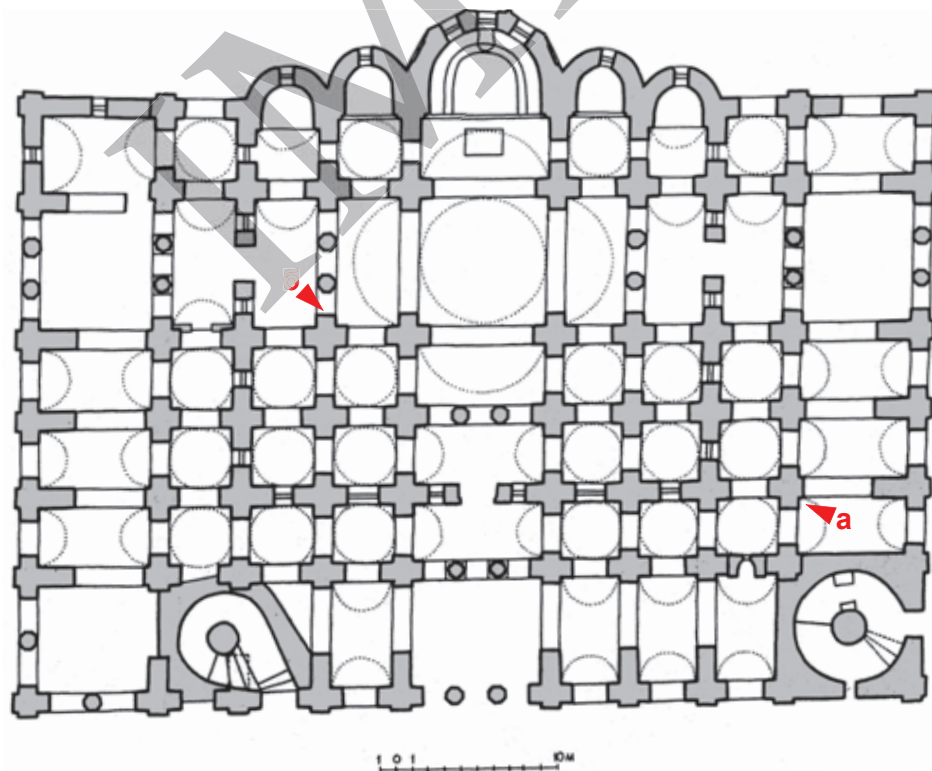
30. Klymov V. (2008). *Ukrayinski pravoslavni monastyri ta chernetstvo: pozytsiya v natsionalniy istoriyi* [Ukrainian Orthodox Monasteries and Monasticism: A Position in National History]. Kyiv: Institute of Philosophy of the NAS of Ukraine, 883 pp. (in Ukrainian).
31. Kupchynskyi O. (2004). *Akty ta dokumenty Halychsko-Volynskoho kniazivstva XIII – pershoi polovyny XIV stolit. Doslidzhennia. Teksty* [Deeds and Documents of the Halychyna-Volyn Principality in the 13th to the First Half of the 14th Centuries. Studies. Texts]. Lviv: SSS in Lviv, 1282, [46] pp., ill.
32. Lihachiova V. (1976). *Iskusstvo knigi. Konstantinopol. XI vek* [The Art of Books. Constantinople. The XIth Century]. Moscow: Nauka, [8], 184 pp., ill.
33. Mayorov A. (2010). Pereneseniye moshchey i kult sv. Onufriya Velikogo v Galitsko-Volynskoy Rusi i Zapadnoy Yevrope [The Translation of the Relics and the Worship of St. Onuphrius the Great in Galicia-Volyn Rus and Western Europe]. *Rusin* [Ruthenian]. Chişinău, no. 3 (21), pp. 50–57.
34. Meyendorf I. (2000). *Istoriya Tserkvi i vostochno-hristianskoy mistiki* [The History of the Church and Eastern Christian Mysticism]. Moscow: Institut DI-DIK, 576 pp., ill.
35. Mytsko I. (1998). Do problemy stanovlennia populiarnykh khrystyianskykh kultiv v Ukrayini [To the Issue of the Establishment of Popular Christian Worships in Ukraine]. *Mediaevalia Ucrainica: Mental'nist' ta istoriya idey* [Mediaevalia Ucrainica: Mentality and Idea History]. Kyiv, vol. V, pp. 26–43.
36. Mytsko I. (1999). Pro pochatky Sviatoonufriyivskoho monastyria u Lavrovi [On the Beginnings of the Holy Monastery in Lavriv]. *Lavra*, no. 6, pp. 27–35.
37. Mytsko I. Chudotvorna zhydachivska ikona «Voplochennia» 1406 roku [The Zhydachiv Miraculous Icon «Incarnation» of 1406], pp. 1–35 (electronic resource). Available at: <http://zbruc.eu/node/43242> (accessed 10 March 2018).
38. Mohytych I. (1997). Storinky arkhitektury Halychyny i Volyni XII–XIV st. [Pages on the Architecture of Halychyna and Volyn of the XIIth to XIVth Centuries]. *Visnyk Instytutu «Ukrzakhidproektrestavratsiya»*, No. 8, pp. 3–20.
39. Nikitenko N. (2005). Obraz sv. anahoreta Onufriya Velikogo v ikonograficheskoy programme Sofii Kiyevskoy [An Image of St. Anachorite Onuphrius the Great in the Iconographic Programme of St. Sophia's Cathedral of Kiev]. *Sugdeyskiy sbornik* [The Sougdaean Collection]. Kyiv, issue II, pp. 278–281.
40. Nikitenko N., Korniyenko V. (2012). *Drevneyshiye graffiti Sofii Kiyevskoy i vremia yeyo sozdaniya* [The Oldest Graffiti of St. Sophia's Cathedral of Kiev and the Time of Its Creation]. Kyiv: [no publisher], 231, (1) pp., ill. (in Ukrainian).
41. Nikitenko N., Korniyenko V. (2009). Eskhatologichni daty v hraffiti na freskakh Sofiyi Kyivskoyi [Eschatological Dates in Graffiti on Frescoes of St. Sophia's Cathedral of Kyiv]. *Arkhivy Ukrayiny* [Archives of Ukraine], no. 6 (266), pp. 43–63.
42. Averintsev S., Meshkov A., Popov Yu. (eds.) (1995) Onufriy Pecherskiy Molchalivyy [Silent Onuphrius of the Caves]. *Hristianstvo. Entsiklopedicheskiy slovar* [Christianity. An Encyclopaedia]. Moscow, vol. 3, p. 660.
43. Pslavskiy I. (1984). *Z istoriyi rozvytku filosofskykh idey na Ukrayini v kintsi XVI – pershiy tretyni XVII st.* [From the History of Development of Philosophical Ideas in Ukraine in the Late 16th to the first Third of the 17th Centuries]. Kyiv: Naukova dumka, 128 pp.
44. Pekarskaya L., Putsko V. (1991). Vizantiyskaya melkaya plastika iz arheologicheskikh nahodok na Ukraine [Byzantine Small Plastic Works from Archaeological Findings in Ukraine]. *Southern Rus and the Byzantine Empire: A Collection of Scientific Papers (On the Occasion of the XVIIIth Congress of Byzantinists)*. Kyiv, pp. 131–138.
45. Peleshenko Yu. (2004). *Ukrayinska literatura piznoho Seredniovichchia (druha polovyna XIII – XV st.): Dzhherela. Systema zhanriv. Dukhovni intentsiyi* [The Late Medieval Ukrainian Literature (Second Half of the 13th to 15th Centuries): Sources. Genre System. Spiritual Intentions]. Kyiv: PTs Foliant, 424 pp.
46. Pentkovskiy A. (2001). *Tipikon patriarha Aleksiya Studita v Vizantii i na Rusi* [The Patriarch Alexius Studites' Typicon in Byzantium and Rus]. Moscow: Moscow Patriarchy, 432 pp.
47. Poppe A. (1989). Pershi sto rokiv khrystyianstva na Rusi [Earliest Hundred Years of Christianity in Rus]. *Varshavski ukrayinoznavchi zapysky* [The Warsaw Ukrainian-Study Records]. Warsaw, part 1, pp. 25–39.
48. Rozhko M. (1999). Arkheolohichno-arkhitekturni doslidzhennia Lavrivskoho monastyria [Archaeological and architectural Studies of the Lavriv Monastery]. *Lavra*, no. 9, pp. 37–43.
49. Sarabyanov V. (2011). Relikvii i obrazy svyatykh v sakralnom prostranstve Sofii Kiyevskoy [Holy Relics and Iconic Images within the Sacred Space of St. Sophia's Cathedral of Kiev]. *Protranstvennyye ikony. Performativnoye v Vizantii i Drevney Rusi* [Dimensional icons. The Performative in Byzantium and Rus]. Moscow, pp. 364–392.
50. Saharov V. (1879). *Eshatologicheskiye sochineniya i skazaniya v drevnerusskoy pismennosti i vliyaniya ih na narodnyye duhovnyye stihi* [Eschatological Writings and Legends in the Old Russian Script, and their Influence on Folk Spiritual Poetry]. Tula: N. I. Sokolov, 249, [1] pp.
51. Karpov A. (2014). Eshatologicheskiye ozhidaniya v Kiyevskoy Rusi v kontse XI – nachale XII v. [Eschatological Expectations in Kievan Rus in the Late 11th – Early 12th Centuries]. *Issledovaniya po istorii domongolskoy Rusi* [Studies on the History of Pre-Mongol Rus]. Moscow, pp. 252–276.
52. Constantinides E. (2005). Byzantine Traditions and the Churches of Georgia in the Caucasus and the Lowlands: Iconography, Style and Liturgical Influences. *Vizantiyskiy mir: iskusstvo Konstantinopolya i natsionalnyye traditsii. K 2000-letiyu khristianstva. Pamyati Olgi Ilyinichny Podobedovoy (1912–1999)* [The Byzantine Universe: Constantinople's Art and National Traditions. On the Occasion of the Second Thousandth Anniversary of Christianity. In Commemoration



Іл. 1. Образ Онуфрія Великого (Єгипетського). Перша половина / середина 40-х років XI ст. Зовнішня південна галерея Софії Київської

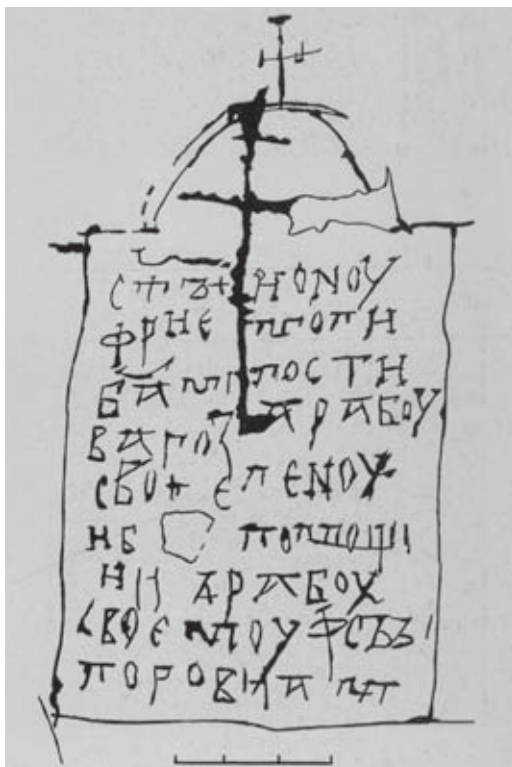


Іл. 2. Образ невідомого пустельника (Онуфрія Великого ?). Перша половина / середина 40-х років XI ст. Північний рукав трансепта Софії Київської



Іл. 3. План першого поверху Софії Київської:
а) місце розташування фрески Онуфрія Великого; б) місце розташування зображення невідомого пустельника (Онуфрія Великого / Макарія Великого?)

ІСТОРІЯ



Іл. 4. Графіті. XII / початок XIII ст. Софія Київська. (За: *Высоцкий, 1966*)



Іл. 5. Образ пустельника (Онуфрія Великого?). Початок XIII ст. Фрагмент двобічної нагрудної іконки. Візантія



Іл. 7. План першого поверху мурованого храму Онуфріївського монастиря. Друга половина / кінець XIII – початок XIV ст. с. Лаврів на Львівщині. (За: *Рожко, 1999; Сулик, 1999*)

Іл. 6. Образ Онуфрія Великого-пустельника. 1397 р. Київський Псалтир (арк. 130)

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ПОЧАТОК І ЧИННИКИ ПОШИРЕННЯ КУЛЬТУ ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

of Olga Ilyinichna Podobedova (1912–1999)]. Moscow, pp. 245–276.

53. Kaster G. (1976). Onuphrius (Eunuphrius, Honufrius) der Große Asket [Onuphrius (Eunuphrius, Honufrius) the Great Ascetic]. *Lexikon der christlichen Ikonographie* [The Dictionary of Christian Iconography]. Rom; Freiburg; Basel; Wien, vol. 8: Ikonographie der Heiligen. Meletius bis zweiundvierzig Martyrer [Iconography of Saint Meletius to the 42 Martyrs]. Register, columns 84–88.

54. Poppe A. (1958). Gród Wołyń. Z zagadnień osadnictwa wczesnośredniowiecznego na pograniczu polsko-ruskim [The Volyn Castle. From the Problems

of Early Medieval Settlement on the Polish-Russian Border]. *Studia Wczesnośredniowieczne* [Early Medieval Studies]. Wrocław; Warszawa, vol. IV, pp. 227–300.

55. Różycka-Bryzek A. (1968). Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu [Byzantine-Russian Murals in the Holy Cross Chapel of the Wawel Cathedral]. *Studia do dziejów Wawelu* [Studies on the History of the Wawel Cathedral]. Kraków, vol. III, pp. 175–293.

56. Teteriatnikova N. (2003). Relics in the Walls, Pillars, and Columns of Byzantine churches. *Vostochnohristianskiye relikvii* [Eastern Christian Relics]. Moscow, pp. 77–92.

SUMMARY

Among numerous multitude of venerable ascetic eremites, Onuphrius the Great – a IVth-century devotee of Christian faith from Byzantine Egypt – has become thought worthy of a particular reverence of Rus-Ukraine's laymen and clergymen. As an irrefutable evidence of the fact acts a fair quantity of churches, chapels, side-chapels, parietal altars and whole monasterial complexes devoted to the saint, as well as figurative reproductions of the latter's image various in ways of their treatment. According to accesible historical facts (intact fresco portrayals of the anachorite from Kyiv's St. Sofia Cathedral), the start of worshipping him on domestic lands dates from as late as the second quarter of the XIth century. There are no, hitherto at least, concrete documentary witnesses of the worship under study in previous times. It is only hypothetically possible to say about the probability of the reverend's image presence within the system of Kyiv church paintings mentioned in the Primary Chronicle, i.e. St. Nicholas (late IXth / Xth), St. Elijah in Podil (945), and the Mother of God (Church of the Tithe) (991–996).

Two circumstances are deemed to be the principal reasons of appearance and expansion of the Onuphrius the Great cult in Rus-Ukraine. Firstly, it is a certain spiritual atmosphere that formed within the late Xth – early XIth-century Christian world and whose specificity was determined by the tension of apocalyptic expectation of the end of the world and the Day of Judgement's coming. Secondly, it is the fact of appearance of the saint's relics on the terrains of medieval Rus-Ukraine. The first portions of the hermit's mortal remains were used as cult-objects, most likely, in the first quarter / third of the XIth century in Kyiv, in St. Sofia Cathedral Church. Another instance of the relics' introduction is related to Halychyna (more precisely – to the princely town of Sambir / nowadays – Staryi Sambir, some more accurately – to the cloister at the village of Lavriv near to Sambir) and dated roughly by the late XIIth / early XIIIth century. These centres of worshipping the reverend anchorite on ancient Rus' lands were not directly interrelated by any theological and liturgical tradition. However, chronology-wise, they were in some way mutually complementary because the more ancient Kyiv centre that had operated since as late as the the second quarter of the XIth century vastly (if not completely) dilapidated for a long time upon the Mongolian devastation and conquests of the early 1240s. However, the subsequent (western, at the Sambir monastery) centre never became extinct after its XIIIth-century formation and changed to an effective factor of spreading various (particularly, public, so to say, official) forms of revering the saint on the terrains of Halychyna and Volyn at first and later on other lands of former Ancient Rus. And it was the centre that has directly or indirectly stimulated the rise of most (if not all) monastic nuclei and churches in honour of Onuphrius the Great both during the following periods of the Middle Ages, and in the early Modern epoch.

Keywords: Onuphrius the Great, eschatological expectations, worship, relics, Rus-Ukraine.

УДК 741.5(44)“1773/1793”:069.5(477.54-25)

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ КАТЕРИНИ II У ФРАНЦУЗЬКІЙ КАРИКАТУРІ 1773–1793 РОКІВ (за матеріалами колекції Харківського художнього музею)

Марина Філатова

Статтю присвячено трансформації образу Катерини II у французьких карикатурах 1773–1793 років, що зберігаються в Харківському художньому музеї. Подано стислий огляд публікацій про дослідження французької сатиричної графіки на межі XVIII–XIX ст. Розглянуто історичні та соціокультурні чинники, що зумовили значний розвиток карикатури в країні в цей період. Акцентовано прямий зв'язок сюжетів гравюр з політичною ситуацією епохи.

Ключові слова: французьке мистецтво, сатирична графіка, карикатури на іноземців, Російська імперія, Катерина II.

The article is dedicated to the transformation of Catherine II image in French caricatures of 1773–1793, which are kept at Kharkiv Artistic Museum. A brief review of the published works on the investigation of French satirical graphic arts at the turn of the XVIII–XIX centuries is presented. Historical, social and cultural factors, which have caused a considerable development of a caricature in the country during this period are considered in the article. Direct connection between the plots of engravings and a political situation of an epoch is emphasized.

Keywords: French art, satirical graphic arts, caricatures of foreigners, the Russian Empire, Catherine II.

На Заході карикатура середини XVIII – початку XIX ст. сприймається як невід’ємна й повноправна частина художнього процесу, яскраве та самобутнє явище європейського мистецтва, яке утворювало своєрідну паралельну з так званим високим мистецтвом течію. Карикатури не тільки втілювали віяння часу, але й впливали на розвиток мистецтва: наприклад, відомо, що англійська карикатура певною мірою позначилася на творчості Гойї, Давида, Дом’є, Венеціанова, Федотова. Художні «знахідки» карикатуристів часом випереджали свій час, передбачаючи відкриття модернізму: прагнення до нового і схильність до схематичної умовної форми. Крім того, карикатурні образи активно використовувалися у творах ужиткового мистецтва (ширми, кераміка, віяла, медалі тощо), відіграючи важливу роль у візуальній культурі епохи. Нарешті, у карикатурі в яскравій образній формі відображалися найрізноманітніші політичні й культурні явища – війни, революції, театр, балет, література, мода, що робить сатиричні гравюри найважливішими документами свого часу.

На превеликий жаль, в Україні європейська карикатура XVIII–XIX ст. досі перебуває на периферії дослідницького інтересу. Щобільше, донині феномен карикатури, особливості її художньої мови, типоло-

гія, функції, основні прийоми образотворення комічної інтенції інформації вітчизняним науковим співтовариством комплексно та ґрунтовно не проаналізовано. Тобто на сьогодні ще не визначені сповна ні засади теорії вивчення феномену карикатури як художнього явища, ні належні методологічні механізми її дослідження, хоча певні спроби осмислення жанрової специфіки карикатури здійснено деякими науковцями [2; 3; 5].

Причина такого стану криється в існуванні парадоксального протиріччя між значимістю самого явища та його оцінкою. При цьому карикатура має неабияке значення для мистецтва. Вона сприяла розвитку графічної техніки, охопила аспекти, яких раніше не торкалися художники академічного напрямку. Перебільшуючи, висміюючи спосіб життя, характер, звички, поведінку й багато чого іншого, художники-карикатуристи заганяють увагу на проблемах, що хвилюють сучасне їм суспільство. Сьогодення диктує велике розмаїття тем для сатири. У цьому сенсі аналіз творів французьких карикатуристів кінця XVIII ст., роботи яких зберігаються в Харківському художньому музеї, може сприяти започаткуванню нових, важливих для українського мистецтва тенденцій.

Починаючи із середини XVIII ст., політичні й побутові карикатури, що найчасті-

ше виконувалися в офорті і здебільшого яскраво розфарбовувалися, продавалися в магазинах естампів, на ятках вуличних торговців, виставлялися у вітринах видавничих магазинів. «Під час Французької революції парижанин міг бути в руслі подій, блукаючи магазинами естампів або прогулюючись садом Королівського палацу, де продавалися карикатури. Ці політичні карикатури XVIII ст. часто створювалися наспіх анонімними художниками, а іноді й такими художниками першого рангу, як Жак-Луї Давид» [10, р. 11]. Строкаті, кумедні, сповнені злободенних натяків естампи мали багато поціновувачів і покупців. Із середини XIX ст. карикатурою почали цікавитися колекціонери, з'явилася і література, присвячена сатиричній графіці. Перші дослідження європейської карикатури середини XVIII – початку XIX ст. почали виходити друком у середині XIX ст., і протягом другої половини XIX – початку XXI ст. таких праць з'являлося дедалі більше. Публікації із цієї теми можна поділити на декілька груп. Це загальні дослідження з історії карикатури, до яких включено розділи про французьку політичну сатиру кінця XVIII ст., праці, у яких вивчається творчість окремих майстрів, каталоги різних музейних колекцій та виставок, довідкові видання. Уже 1838 року світ побачило видання «Музей карикатури» Е. Жема [13] – своєрідний альбом репродукцій сатиричних творів, опублікованих у Франції із XIV ст. до 1838 року, які супроводжуються текстом з описом і роз'ясненням сюжетів. «Підручник шанувальника гравюр XIX і XX ст.» Луї Дільтейля містить розділи, присвячені карикатурі [11]. Автор приділяє увагу переважно художникам і граверам, дає коротку характеристику поодиноким творам та найвідомішим серіям. У монографії Георга Пілца розглянуто загальні тенденції розвитку французької карикатури часів Революції, Імперії та Реставрації [14]. На початку XX ст. у Німеччині з'явилася фундаментальна праця з історії карикатури Е. Фукса [12], яка, як справедливо зазначив її автор, не тільки не мала попередників у німецькій літературі, але й узагалі була «першим систематичним науковим дослідженням у цій галузі» [12, S. 8]. Зібравши

й узагальнивши величезний матеріал, що охоплює історію карикатури з найдавніших часів до початку XX ст., Е. Фукс представив читачам «начерк історії розвитку образотворчої сатири. <...> Свого роду історію в епіграмах, написану за оригінальними сучасними документами» [12, S. 11].

Окремий підрозділ публікацій з окресленої теми становлять каталоги різноманітних виставок карикатур, що організовувалися в Західній Європі впродовж останніх десятиліть за матеріалами зібрань одного чи декількох музеїв. Вони слугують надійним джерелом відомостей про «карикатурний» доробок як окремих художників, так і цілих груп митців. За приклад візьмемо каталог Джеймса Куно до виставки «Політика та полеміка: французька карикатура і французька революція, 1789–1799» [10]. У ньому докладно розглянуто карикатури, представлені на виставці: від падіння Бастилії до приходу до влади Наполеона. «Карикатури підживлювали революційну боротьбу, формували французьку громадську думку. <...> Карикатура революційної епохи міцно затвердила у Франції художню традицію, яка процвітала протягом наступних кількох десятиліть» [10, р. 21]. Звернення до карикатури, як наголошує автор, почалося у Франції не після падіння Бастилії, але саме революція й ослаблення цензурних обмежень дозволили розквітнути політичній карикатурі як виду мистецтва, що був поширений, головним чином, серед буржуазії [10, р. 38]. Багато уваги карикатурі Франції у своїй книзі «Мистецтво та історія карикатури» приділив французький мистецтвознавець Лоран Барідон [9]. Автор не обмежив дослідження тимчасовими, географічними або естетичними рамками; карикатуру розглянуто в контексті політичних і культурних подій, змін напрямів у мистецтві, а також у контексті науково-технічного прогресу. Автор визначив кілька періодів в історії карикатури, кожному з них присвячена окрема глава книги. Слід наголосити, що, оскільки лідером у сфері карикатури традиційно вважалася Англія, дослідники приділяли набагато більше уваги вивченню сатиричних малюнків цієї країни, ніж французьких. Праця Л. Барідона не тільки дозволяє простежити історію

ІСТОРИЯ

французької карикатури як такої, але й містить детальну інформацію про французькі сатиричні видання кінця XVIII – XIX ст.

Бібліографічний список карикатурознавчої літератури Росії вкрай малий. Його традиційно очолює дослідження А. Швинова, опубліковане на початку XX ст. майже одночасно зі згаданою працею Е. Фукса [8]. Цей петербурзький автор подав свідчення про карикатуру від часів Давнього Єгипту до сучасної йому сатиричної графіки й декілька розділів присвятив французькій карикатурі кінця XVIII – початку XIX ст. Окремо в книжці розглянуто сатиричну графіку періоду, що передував Великій французькій революції, висвітлено її взаємозв'язок з політичними подіями та загальним соціально-економічним становищем Франції того часу. Далі матеріал викладено за хронологічним принципом, відповідно до розвитку подій революції й післяреволюційного періоду аж до Реставрації. При цьому виокремлено низку тем, яких торкалася карикатура. Найбільш значні з них, такі як карикатура на Наполеона I й суспільна карикатура, винесені в окремі розділи. Однак праця має узагальнюючий характер, і автор зрідка детально зупиняється на певному творі, навіть видатним майстрам приділяє мінімум уваги, лише визначаючи основні напрями, теми та прийоми карикатури того періоду, що, утім, не зменшує значення книги для вивчення сатиричної графіки. Карикатура, як стверджує автор, була своєрідною «газетою» для тих, хто не вмів читати, і задовольняла смаки нижчих класів [8, с. 101].

Невеликий розділ про сатиричну графіку Франції кінця XVIII ст. – 30-х років XIX ст. міститься в монографії Н. Калітіної [4]. Здебільшого приділено увагу політичній карикатурі 1830–1835 років, причому акцентовано на ідеологічному аспекті й порушено питання про художню якість цих творів.

З огляду на те що на розвиток французької карикатури до 30-х років XIX ст. неабиякий вплив мала англійська сатирична графіка, корисними є дослідження вчених із Санкт-Петербурга В. Успенського, А. Россомахіна та Д. Хрустальова, присвячені англійській карикатурі середини XVIII – початку XIX ст. [6; 7].

Підсумовуючи огляд літератури, треба відзначити, що французька карикатура кінця XVIII ст. досліджена недостатньо, її вивчення може бути вельми результативним. При цьому слід констатувати, що всі попередні дослідники сходяться на думці, що у Франції сатирична графіка поширилася в епоху Великої французької революції. Слугуючи своєрідною «газетою для неписьменних», вона відображала всі революційні події, і за цими малюнками безпомилково можна визначити, яким було ставлення народу до тих чи інших подій або особистостей.

Мета статті полягає в дослідженні історичних та соціокультурних чинників бурхливого розвитку карикатури у Франції кінця XVIII ст. на прикладі сатиричних зображень Катерини II, що зберігаються в Харківському художньому музеї. У центрі уваги – процес трансформації образу російської імператриці у французькій карикатурі протягом двадцяти років: 1773–1793 роки.

Колекція французьких карикатур кінця XVIII – початку XIX ст. з фондів Харківського художнього музею раніше не була досліджена належним чином. Історія збирання європейської карикатури цього періоду приховує безліч загадок. Справа в тому, що значна частина музейної документації знищена під час Другої світової війни. Сьогодні ми можемо лише припустити, що ця колекція була придбана в другій половині XIX ст. на одному із зарубіжних аукціонів відомим європейським колекціонером, випускником Харківського університету Аркадієм Миколайовичем Алфьоровим (1814–1872). Понад двісті років у фондах Харківського художнього музею зберігаються твори політичної карикатури, які ніколи не експонувалися для широкого загалу. Причина зрозуміла: політична карикатура на теренах Російської імперії і за радянських часів завжди насторожувала владу та переслідувалася. У 2014 році в Харківському художньому музеї відкрилася перша в Харкові масштабна виставка робіт англійських художників кінця XVIII – початку XIX ст., які заклали основи жанру карикатури. У 2016 році відбулася презентація виставки французької антинаполеонівської карикатури початку

XIX ст. Виставки європейської карикатури з фондів Харківського художнього музею, яку вперше так повно було представлено широкій публіці, стали справжнім відкриттям для шанувальників мистецтва, розкривши нову сторінку високохудожніх скарбів музейної збірки. Сьогодні кожен може побачити і зрозуміти, яким має бути справжнє мистецтво карикатури і що нині відбувається з жанром, здатним не тільки розсмішити, але й зробити переворот у суспільній свідомості. Розквіт політичної карикатури на межі XVIII–XIX ст. був пов'язаний з бурхливою епохою соціальних потрясінь, революцій та військових конфліктів.

Протягом XVIII ст. відносини між Російською імперією та Францією були досить напруженими. У 1762 році внаслідок заклоту на трон зійшла Катерина II. Франція прагнула тримати Російську імперію подалі від європейської політики, тому що французький уряд вважав, що Катерина II надовго не затримається на престолі. При цьому російське дворянство схилилося перед усім французьким: численні подорожі до Франції, орієнтація на французьку систему виховання та освіти, наслідування французької моди, інтерес до французької літератури та мови. За часів Катерини II Франція стала для Російської імперії джерелом натхнення: ідеї Вольтера, Руссо, Дідро, Монтеск'є надихали освічених представників усіх соціальних верств Російської імперії. Однак усе змінилося з початком Великої французької революції (1789–1799). Усі ті, хто раніше намагався не пропустити жодної модної новинки та прагнув у всьому наслідувати звичаї й церемонії французьких аристократичних родин і французького двору, тепер спостерігали за подіями в країні очима, сповненими презирства, іронії, а нерідко й жаху. Дізнавшись про страту французького короля Людовика XVI (1793), російська імператриця перервала із Францією всі економічні, політичні та культурні зв'язки.

«Минуле найкраще вивчається за його пристрастями, особливо якщо про ці пристрасті оповідається сучасною мовою. А ніхто так не говорить мовою сучасності, як карикатура. Вона говорить мовою різних

партій, зрозумілою для всіх мовою вулиці» [8, с. 5]. Події Великої французької революції, яка зруйнувала феодальні засади й покінчила з абсолютизмом, знайшли найяскравіше і безпосереднє втілення в сатиричній гравюрі. Ніколи раніше за такий порівняно короткий термін у Франції не було створено стільки карикатур, нерозривно пов'язаних із соціально-політичним життям країни. Чим більше активізувався революційний рух наприкінці XVIII ст., тим більшої сили набирала карикатура. Незважаючи на свій ігровий характер, деяку простоту й композиційну лаконічність (нічого зайвого, що могло б відвернути глядача від предмета зображення), карикатура все-таки – справа серйозна. Насамперед мовиться про технологію її виробництва, критичну спрямованість і масову поширеність. У період Великої французької революції змінилися не тільки характер, зміст, техніка виконання сатиричної картинки, але й її цілі, завдання, а отже, і значення. Якщо раніше виготовленням сатиричних гравюр займалися переважно художники-професіонали, то тепер до них приєднуються також любителі. Цим пояснюється значне зниження художнього рівня революційних карикатур: вони втрачають колишню витонченість, часто розфарбовуються нашвидкуруч. Проте вже в перші роки революції подібні аркуші набули величезної популярності, а простота виготовлення зробила їх дешевшими й доступнішими. Більшість карикатур були анонімними, митці не відважувалися підписувати свої роботи, сумніваючись у міцності революційних завоювань.

З початком революції Францію майже відразу оточили вороги. Ніхто, крім тих держав, що були штучно створені французьким урядом унаслідок завоювань, не підтримував революційну Францію. Одна за одною виникали антифранцузькі коаліції. Карикатури на іноземців (що майже завжди означало ворогів) набули неабиякого поширення. Найбільше діставалось Англії, що очолила Першу антифранцузьку коаліцію, та Російській імперії, яка активно виступала проти революційної Франції. Карикатуристи отримували також державні замовлення. Навіть Наполеон, який так

ІСТОРИЯ

заповзято боровся із сатирою, сам «був схильний скористатися послугами карикатури» і зазначав, що «не слід втрачати нагоди принизити росіян та англійців» [1, с. 124]. Слід відзначити, що в Європі популярнішою була англійська карикатура, легальна від самого початку. В Англії XVIII–XIX ст. карикатура не тільки дозволялася, але певною мірою навіть заохочувалася. Вважалося, що вона слугувала засобом вираження громадської думки і сприяла своєрідній співпраці держави із суспільством. Стосовно Франції, то там карикатура зародилася й розвивалася в умовах опозиції до державного режиму. Якщо англійські карикатуристи могли собі дозволити працювати не тільки над змістом, але й над формою і способом подачі, різноманітністю тем, жанровими особливостями і т. п., то французи такої можливості не мали. Англійська карикатура – це своєрідна гра із суспільно-політичним підтекстом, свіжий погляд на актуальні теми, приправлений гострим гумором. Французька карикатура – це викривальна зла сатира, мета якої – показати суспільству не просто недосконалість, а гідоту і брехливість поведінки влади в будь-якій суспільно-політичній ситуації. Саме тому французька карикатура радикальна й опозиційна, у ній зміст завжди переважає над формою.

«Початок розквіту британської сатири хронологічно збігся зі сходженням на трон Катерини II – саме їй судилося стати першим російським персонажем, що регулярно з'являвся в англійських карикатурах. Більш того, у 1778–1796 роках Катерина II зображувалася на цих карикатурах частіше, ніж усі інші іноземці, за винятком лише Людовика XVI» [15, р. 194]. В англійській карикатурі образ Катерини II вперше з'явився в 1772 році, а 1773 року вийшла у світ англо-французька гравюра «Пиріг королів» (іл. 1). Цей аркуш ще складно назвати карикатурою в сучасному розумінні – це скоріше іронічна алегорія поточних подій, присвячена першому поділу Речі Посполитої (1772). Чотирьох європейських монархів зображено біля розкладеної на столі великої мапи Польщі. Ліворуч – Катерина II, рухи рук якої свідчать про її загарбницькі

бажання привласнити частину Польської держави. Російську імператрицю зображено на троні (з комічними ніжками й підлокітниками у вигляді двоголового орла), до її ніг недбало кинуті лаврові вінки, що ледь помітні через щільне штрихування; вони додають комізму гравюрі. Лавровий вінок повсякчас був атрибутом переможців і символом слави, у цьому випадку це демонстрація примарності, пустопорожності слави імператриці, безчесності політики російської корони стосовно сусідньої держави – Речі Посполитої. Польський король Станіслав II намагається втримати корону, що сповзає з його голови. Навпроти Катерини II – прусський король Фрідріх II та англійський монарх Георг III, який сором'язливо відводить погляд від мапи. Угорі, високо в небі, зображено алегоричну фігуру, що уособлює Францію, яка сурмить у дві труби та прагне полетіти подалі від європейської монархічної еліти. Ноель ле Мір віртуозно виконав цей аркуш у техніці різцевої гравюри за оригіналом Жана Мішеля Моро Молодшого. Роботі властиві витонченість штриха, пластична активність образів, наповнених глибоким комічно-драматичним сенсом. Гравюра породила безліч копій і наслідувань, незважаючи на заборону в багатьох країнах, зокрема у Франції.

Композиція аркуша «О піддані, безмежно щасливі! – вона вас любить, як цих дітей» (1782) (іл. 3) розгортається по горизонталі й нагадує театральну сцену. Гравюра надзвичайно проста, лаконічна, немає зайвих подробиць, але цікаво, що художник прагне показати реальне місце дії. Є натяк на пейзаж із кораблями; злегка вимальовуються контури міста, виразно зображено пам'ятник Петру I, продовжувачкою політики якого вважала себе Катерина II. По центру, у кріслах, – імператриця Катерина II і велика княгиня Марія Федорівна; великий князь Олександр Павлович подає Катерині ракетку (для гри у «волан»); великий князь Костянтин Павлович обіймає свою матір. За кріслами жінок стоять російські можновладці, серед яких упізнаємо: майбутнього імператора Павла Петровича; графа Паніна, який спирається на ціпок; князів Рєпніна, Ланського, Нарішкіна,

крайній праворуч – Остерман. На протилежному боці гравюри – князь Безбородько із князем Потьомкіним Таврійським. На першому плані карикатури тільки дві фігури (Остермана й Потьомкіна Таврійського, які зображені один навпроти одного) виконані більш щільним штрихуванням, щоб підкреслити їх смислову вагомість у цьому аркуші. Князь Г. Потьомкін Таврійський у питаннях зовнішньої політики поділяв ідеї графа А. Остермана, який у 1730-х роках розробив велику зовнішньополітичну програму Російської імперії на південному напрямку, був противником так званої Північної системи спілок, що створювалася з початку 1760-х років Н. Панінім. У 1780-х роках відбулася різка зміна в російській політиці. «Північна система» графа Паніна, що мала об'єднати Росію, Пруссію, Англію, Данію, Швецію та Польщу проти австро-французького союзу й південних держав, зазнала поразки. Графа Паніна заступив віце-канцлер граф Остерман, але фактичним керівником зовнішньої політики Російської імперії став князь Потьомкін, а потім – граф Безбородько. У 1782 році Париж відвідав спадкоємець російського престолу Павло Петрович із дружиною під ім'ям графа Північного. Це було перше відвідування французької столиці членом російської імператорської родини після Петра I. Графа та графиню Північних прийняли в Парижі дуже люб'язно, але політичних наслідків цей візит не мав. Усі згадані російські можновладці є героями цієї сатиричної картинки. Слід наголосити, що зовнішня політика імператриці була наступальною, це сильно нервувало європейські держави, зокрема Францію. Тому на першому плані гравюри, на підлозі, зображено військові приладдя: трубу, якір, ядра, барабан тощо. З першої появи образу Катерини II в карикатурі минуло майже десять років, але поки що її карикатурне амплуа – мудра імператриця з військовими амбіціями.

Наступні розглянуті нами аркуші належать уже до періоду революційних потрясінь. У Франції в революційні роки художники активно висміювали політику монархів Європи. Російська імператриця не стала винятком. Наслідуючи англійських карика-

туристів, головними рисами образу Катерини II у французькій сатиричній графіці стали невгамовна жадоба влади й настільки ж нестримна розпуста.

Карикатура невідомого французького художника «Імперський крок» (1792) (іл. 4) є своєрідною реплікою (у дзеркальному відображенні) англійського аркуша 1791 року, виконаного Фредеріком Джорджем Байроном. Приводом для появи цієї карикатури стала перемога Російської імперії в другій війні з турками. У ході Російсько-турецької війни (1768–1774) російські війська захопили Кримський півострів. У 1783 році Крим було приєднано до Російської імперії. Після Російсько-турецької війни 1787–1791 років російська належність Криму була вдруге зафіксована Ясським мирним договором, який закріпив за Російською імперією все Північне Причорномор'я. У 1787 році Катерина II разом зі своєю свитою, імператором Австрії та іноземними посланцями відвідала Крим, у ході цього церемоніального візиту вона проїхала в Херсонесі під аркою з грецьким написом «Шлях до Константинополя». За часів правління Катерини II Російська імперія завоювала Північне Причорномор'я, анексувала Кримське Ханство й почала впевнено рухатися до заповітної мети – Константинополя. «Східне питання» з кінця 1760-х років стало поступово виходити на перший план у зовнішній політиці Імперії. Катерина II мріяла втілити в життя свій амбітний «Грецький проект»: відродження Візантійської імперії зі столицею в Константинополі. Однак ні Франція, ні Велика Британія, ні Пруссія не хотіли поступатися Російській імперії – не підтримували такого кардинального вирішення «Східного питання». На гравюрі російську імператрицю зображено з оголеними грудьми та розхристаним волоссям (на відміну від англійського оригіналу), зі скіпетром та державою, у стрімкому русі на схід. Однією ногою вона відштовхується від скелі з написом «Росія», а другою – спирається на півмісяць константинопольського мінарету. Європейські володарі, зібравшись під спідницею Катерини, обговорюють не так політику, як дивовижне видовище, що відкрилося їхнім поглядам. Їхні репліки дуже

ІСТОРИЯ

непристойні. Турок: «Я також посприяв її піднесенню». Швед: «Що стосується мене, я ні в чому не можу собі дорікнути». Прусак: «Тисяча чортів! Це аж ніяк не пропозиція миру!». Англійський король Георг III здивовано: «Під цим щось є...». Король Іспанії збуджений: «О, диво!». Людовик XVI, вихваляючись: «Ми теж зробили один гарненький крок!». Імператор Австрії Леопольд II: «Дідька лисого! Їй більше нічого зі мною робити. Тут пройде вся турецька армія!». Папа римський стривожений: «Бережіться, возлюблені мої діти у Христі! Ось безодня, що готова поглинути вас...». Під прицілом художника-карикуриста агресивна зовнішня політика Російської імперії: Катерина II крокує до наміченої мети буквально по головах європейських монархів. Ця дуже виразна карикатура об'єднала в собі європейські уявлення про розбещеність Катерини і її жадобу до завоювань. Зображення завойовника, який широко крокує до своєї заповітної мети, з тих пір неодноразово використовували карикатуристи, із часом воно стало одним з поширених кліше. У колекції Харківського художнього музею є англійська карикатура зі схожою композицією «Крок божевільного» (1801), що присвячена вже сину Катерини II. Павло I крокує з Петербурга в Бедлам (Божевільню).

Карикатуру «Імперський крок» (1792) покладено в основу іншої гравюри з колекції музею – «Так функціонує світ» (1792) (іл. 5), що була опублікована відомим видавцем Мішелем Вебертом. У написі на аркуші виголошено: «Присвячено усім принцам та князям, які залишились у Європі». Перші французькі аристократи почали виїжджати з країни вже в липні 1789 року, але масова еміграція почалася влітку 1791 року, після невдалої спроби втечі з Парижа короля Людовика XVI, але його було заарештовано та страчено (1793). Усіх, хто покинув Францію в цей час, заносили в еміграційні списки, і повернення в країну для них було неможливе. За різними відомостями, у цей період із Франції виїхало від 100 до 150 тисяч осіб. Російська імперія посіла друге місце за кількістю прийнятих французьких емігрантів. Саме такі історичні події відображено

на цьому аркуші, де в персоніфікованому вигляді зображено європейську «родину» монарших емігрантів. У відкритій кареті сидять сім монархів Європи; тягне карету австрійський імператор; Марія-Антуанетта притримує його за допомогою зашморгу на шиї; Людовик XVI встромляє в колесо палицю; кучером є шведський король; на даху карети (у традиційному вже для Катерини II амплуа – «Імперський (гігантський) крок») з довгою пліткою в руці зображено російську імператрицю; карету підштовхують позаду чотири французькі принци. Папа Пій VI, якого Велика французька революція позбавила влади, щойно вийшов зі своїм синклітом із собору Святого Петра і благословляє цю процесію. Англійський прем'єр-міністр Вільям Пітт, який з 1792 року став головним натхненником і організатором антифранцузької коаліції, дивиться на них з вершини скелі в підзорну трубу й бажає «щасливої дороги». Головна дія зосереджена на першому плані, зображення тут виконане чіткими, часом жорсткими лініями, тоді як другий план, якому надано меншого значення, окреслений більш легкими, розмитими лініями. Сильний на той час вплив класицизму виявляється в логічному змісті сюжету, ясній та грамотній композиції, досконалому відображенні об'єму.

Той самий іконографічний образ Катерини II («Імперський крок») ми можемо побачити ще на одному аркуші з музейної збірки «Ах! Погані справи» (1792) (іл. 2). Карикатура представляє пригоди членів французького парламенту. Горизонтально аркуш поділено на дві нерівні частини. У верхній частині гравюри зображено депутатів французького парламенту. У нижній – палахкотить багаття, яке розпалюють монархи Європи. Праворуч – імператор Австрійський, королі Шведський та Пруський і на чолі їх – Катерина II, а ліворуч – граф Артуа і принц Конде. Підлога розжарюється від багаття, депутати не можуть встояти на місці й розбігаються, скорчившись від болю. Вони навіть не звертають увагу на дзвінок голови, що закликає їх до порядку. Цікавою є передісторія появи цього сатиричного аркуша. Тоді в Парижі якийсь *Nicolet* представляв балет за участю інди-

чок. Птиці були замкнені у великій клітці з металевою підлогою, яка розжарювалася знизу; спершу індічки мирно підстрибували під музику на злегка нагрітій підлозі; потім підлога нагрівалася дедалі більше, музика прискорювалася, і багатостраждальні індічки з криком кидалися з боку в бік, роблячи відчайдушні стрибки і приводячи в захват паризьку публіку. Дотепний карикатурист перетворив сценку з повсякденного паризького життя в політичну інтригу на злобу дня.

Видавцю М. Веберту належить честь друку ще одного відомого аркуша з колекції Харківського художнього музею, це – «Ігри іммігрантів, або 3 першого удару» (1792) (іл. 6). На цій контрреволюційній сатирі зображено російську імператрицю; імператорів Пруссії, Австрії та Священної Римської імперії; графа Артуа та Короля Швеції. Вони захоплені грою в боулінг. Ліворуч зображено м'яч з написом «Бендер». Він призначений для збивання кеглів, які названі іменами французьких революціонерів. На цій гравюрі відображено події першої коаліційної війни (1792–1797). Офіційно Російська імперія не входила до складу Першої антифранцузької коаліції. Можливо, тому образ Катерини II позначений надмірною скромністю. Хоча напис на м'ячі нагадує про участь російських військ (під командуванням графа Паніна) у взятті Бендерської фортеці. Гравюра виконана в техніці офорта з акватинтою, їй притаманні м'які півтони, що нагадують акварельний малюнок.

Франко-російському протистоянню межі XVIII–XIX ст. присвячено понад тисячу карикатур. Переважна кількість естампів створювалася на злобу дня і пов'язувалася з певною подією: битвою, прийняттям законодавчого акту або його обговоренням, політичною заявою тощо. Карикатура в той час отримала офіційні замовлення від уряду. Так, 12 вересня 1793 року Комітет суспільного порятунку прийняв постанову, якою він «уповноважує депутата Давида використовувати таланти й засоби, що перебувають у його віданні, для того, щоб збільшити кількість гравюр і карикатур, які зможуть пробудити громадський розум і дати відчутти, наскільки жорстокі й смішні во-

роги свободи та республіки» [4, с. 12]. За дорученням Комітету суспільного порятунку багато художників виконували карикатури, спрямовані проти контрреволюційних сил, як зовнішніх, так і внутрішніх.

Одна з виконаних на замовлення Комітету суспільного порятунку карикатур є також у музейній збірці. Це «Конгрес об'єднання королів, або Тирані без корон» (1793) (іл. 7), що була опублікована відомим французьким гравером і видавцем Барнабі Августином де Мейлі. Прямокутний стіл із трьох боків оточують правителі Європи. Усі вони пронумеровані, під зображенням є пояснення про персонажів карикатури. На столі лежить географічна мапа з написом «Французька республіка єдина та неподільна. Тулон», у центрі якої розміщено «ковпак свободи» Французької республіки. Його сьйво дратує всіх зображених тиранів. Півень – анімалістичний символ Франції – сидить на підвіконні та за допомогою блискавок позбавляє корон правителів Європи. У центрі композиції зображено австрійського імператора, який намагається дотягнутися до фрігійського ковпака, утім, його геральдичний орел був вражений блискавкою та, зачепивши корону, відпустив на волю «змія-бажання». Пруський імператор каже, що він підтримує австрійського тирана, незважаючи на неприязнь до нього. Стара й товста жінка «гігантський крок» – Катерина II – намагається залізти на стіл, але її атакує блискавка, тому вона не може наблизитися до свого щастя (мапи Європи). Поряд із троном російської імператриці зображено полум'я – це палають її загарбницькі мрії. Ще одна цікава деталь: трон під російською імператрицею хитається, поряд з ним підірваний корабель. «Семіраміда Півночі», як-то кажуть, сходять просто з корабля на бал. Король Польщі Станіслав II у понівеченій короні, шукаючи порятунку, ховається в пишному драпіруванні за трон Катерини II. Короля Сардинії зображено з гротескно довгим носом. Його корона «відпливає» разом із хмарою, подібно до сподівань двох його зятів – Людовика XVIII та Карла X (Савоя й Ніцца були захоплені французами 1792 р.). Король Іспанії, піднявши руку до обличчя, хоче впевнитися в неповторності чарівної шапки. Лівов-

ІСТОРИЯ

руч – англійський король Георг III в обіймах «адського» Пітта (прем'єр-міністра Англії). Пітт, немов змії-спокусник, обіймає Георга та підбурює його дотягнутися до шапки й не шкодувати грошей на підкуп. Праворуч зображений Папа, тиран християн, відомий як Святий Батько, який тримає в руках потрійний хрест і документ з написом «Пустушка», що вимагає від нього «бути байдужим від кінчиків волосся до ніг», а хмарина закриває сяйво його тіари. Біля ніг Папи – мертвий голуб (Святий Дух). З-під скатертини, визирає Неаполітанська мавпа (Фердинанд IV), яка розташувалася на пошкодженому геральдичному щиті із символікою будинку Бурбонів. Поруч із нею – іграшковий кінь на колесах і корона з рогами оленя. Неаполітанська мавпа, яка тривалий час була поза грою, заявляє, що її коаліція з іграшковою конячкою не гірша за інших, тому вона має честь відрекомендувати її Папі. Щоб зрозуміти цей натяк, слід згадати про скасування папської «аккенеї» (щорічної данини короля Неаполя в сім тисяч золотих еку в знак васальної залежності від Святого престолу), що відбулося 1776 року. Як і більшість тогочасних карикатур, ця виконана в техніці офорта й розфарбована яскравими насиченими барвами. Це переважно доволі великі локальні кольорові плями. Форма моделюється здебільшого штрихом, а не кольором, однак не дуже розроблена – паралельними штрихами по формі лише позначені загальні об'єми; у затемнених місцях лінія потовщується, використана перехресна штриховка. Усі ці ознаки з деякими варіаціями властиві майже всім французьким карикатурам того часу. Зображенню притаманний динамізм та стрімкість розвитку дії. Ця сатира спрямована проти «ворогів Франції» – держав Першої антифранцузької коаліції. У доступній формі, за допомогою характерних іконографічних образів та відомих алегоричних символів показано загарбницькі плани європейських монархів, їхній страх перед обличчям французької революційної свободи.

Проаналізувавши карикатури із зображенням Катерини II, можна дійти висновку,

що ставлення карикатуристів до російської імператриці напряму залежало від відносин між двома державами. Досить цікавим є те, що образ Катерини II у французькій карикатурі дуже швидко трансформувався: від більш-менш нейтрального до агресивно-розбещеного. Основними рисами карикатурного образу Катерини II вважалися тиранія, жорстокість, невгамовна жага влади й нестримна розпуста. Аналіз карикатур засвідчив, що доцільно виокремити два основні періоди в зміні трактування образу Катерини II у французькій сатиричній графіці 1773–1793 років: перший – це 1772–1789 роки – з моменту появи Катерини II в європейській карикатурі й до початку революційних подій у Франції. У той час російська імператриця схилялася до політики «освіченого абсолютизму», створювала собі репутацію мудрої правительки: ухвалювала передові закони, колекціонувала європейський живопис, листувалася з французькими філософами. Це було необхідно для того, щоб у країні не відбулася революція. У музейній колекції представлено лише два аркуші цього періоду.

Однак усе змінилося після 1789 року, коли Катерина II відчула загрозу, що виходила з вільнодумної Франції. Більшість політичних карикатур, які викривали загарбницькі плани й нестримну розпусту Катерини II, належать до 1791–1793 років. Цей етап хронологічно відповідає періоду революційних потрясінь у Франції.

Образ Катерини II, створений французькими художниками-карикатуристами, розбурхував уяву французів та інших європейців. Незважаючи на те що із часу появи образу російської володарки у французькій сатиричній графіці минуло понад два століття, як не парадоксально, деякі карикатури не втрачають своєї актуальності. Безумовно, колекція французьких карикатур на Катерину II, що зберігається в Харківському художньому музеї, цікава не лише з мистецтвознавчого погляду, але і як джерело для вивчення соціокультурних та історичних процесів у європейському суспільстві XVIII ст.



Іл. 1. Ноель Ле Мір. «Пиріг королів». 1773 р.



Іл. 2. «Ах! Погані справи». 1792 р.



Іл. 3. «О піддані, безмежно щасливі! – вона вас любить, як цих дітей». 1782 р.



Іл. 4. «Імперський крок». 1792 р.



Іл. 5. «Так функціонує світ». 1792 р.

МАРИНА ФІЛАТОВА. ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ КАТЕРИНИ II...



Іл. 6. «Ігри іммігрантів, або 3 першого удару». 1792 р.



Іл. 7. «Конгрес об'єднання королів, або Тирани без корон». 1793 р.

ІСТОРИЯ

Джерела та література

1. Бенуа Ф. Искусство Франции эпохи Революции и Первой Империи. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1940. – 340 с.
2. Жолтовський П. Початок українського шаржу і карикатури // Жовтень. – 1970. – № 3. – С. 120–121.
3. Іжевський А. Сатирична графіка Галичини другої половини XIX – початку XX ст. очима сучасників // Мистецтвознавство. – 2007. – № 1. – С. 77–84.
4. Калитина Н. П. Политическая карикатура Франции 30-х годов 19 ст. – Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1955. – 140 с.
5. Козак Е. Дещо про карикатуру // Назустріч. – 1934. – № 14. – С. 12.
6. Успенский В. М. Имперский шаг Екатерины: Россия в английской карикатуре XVIII века / В. М. Успенский, А. А. Россомехин, Д. Г. Хрусталёв. – Санкт-Петербург : Арка, 2016. – 288 с.
7. Успенский В. М. Медведи, Казаки и Русский Мороз: Россия в английской карикатуре до и после 1812 года / В. М. Успенский, А. А. Россомехин, Д. Г. Хрусталёв. – Санкт-Петербург : Арка, 2014. – 252 с.
8. Швыров А. В. История карикатуры с древнейших времен до наших дней. – Санкт-Петербург : Типография П. Пантелеева, 1903. – 404 с.
9. Baridon L. L'art et l'histoire de la caricature. – Paris : Citadelles & Mazenod, 2009. – 303 p.
10. Cuno J. «Introduction» in French Caricature and the French Revolution, 1789–1799. – Los Angeles : Grunwald Center for the Graphic Arts, 1988. – 285 p.
11. Delteil L. Manuel de l'amateur d'estampes du XIX et du XX siècle : en 3 t. – Paris : Librairie Dorbon-Ainé, 1910. – T. 1. – 304 p.
12. Fuchs E. Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit. – Berlin : A. Hoffman, 1902. – 718 S.
13. Jaime E. Musee de la caricature ou Recueil des caricatures les plus remarquables : en 2 t. – Paris : Chez Delloye, 1838.
14. Piltz G. Geschichte der europäischen Karikatur. – Berlin : VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1976. – 329 S.
15. Robinson N. K. Edmund Burke. A Life in Caricature. – New Haven : Yale University Press, 1996. – 226 p.

References

1. Benoist F. (1940) *Iskusstvo Frantsii epohi Revolutsii i Pervoy Imperii* [The French Art in the Revolution Era and the First Empire Period]. Moscow, Leningrad: Iskusstvo, 340 pp.
2. Zholtovskyi P. (1970) Pochatok ukrayinskoho sharzhu i karykatyry [The Beginnings of Ukrainian Cartoon and Caricature]. *Zhovten* [October], No. 3, pp. 120–121.
3. Izhevskiy A. (2007) Satorychna hrifika Halychyny druhoi polovyny XIX – pochatku XX st. ochyma suchasnykiv [The Halychyna Satirical Graphical Works of the Second Half of the XIXth to Early XXth Centuries Viewed by Contemporaries]. *Mistectvoznavstvo* [The Art Studies], No. 1, pp. 77–84.
4. Kalitina N. (1955) *Politicheskaya karikatura Frantsii 30-kh godov 19 st.* [French Political Caricature in the 1830s]. Leningrad: Leningrad University, 140 pp.
5. Kozak E. (1934) Deshcho pro karykatyru [A Little about Caricature]. *Nazustrich* [Towards], No. 14, p. 12.
6. Uspenskiy V. (2016) *Imperskiy shag Yekateriny: Rossiya v angliyskoy karikature XVIII veka* [An Imperial Move of Catherine: Russia in the XVIIIth-Century English Caricature]. St. Petersburg: Arka, 288 pp.
7. Uspenskiy V. (2014) *Medvedi, Kazaki i Russkiy Moroz: Rossiya v angliyskoy karikature do i posle 1812 goda* [Bears, Cossacks and the Russian Frost: Russia in the pre- and post-1812 English Caricature]. St. Petersburg: Arka, 252 pp.
8. Shvyrov A. (1903) *Istoriya karikatury s drevneyshih vremyon do nashyh dneiy* [The History of Caricature from Ancient Times to Our Days]. St. Petersburg: P. Panteleev, 404 pp.
9. Baridon L. (2009) *L'art et l'histoire de la caricature* [The Art and History of Caricature]. Paris: Citadelles & Mazenod, 303 pp.
10. Cuno J. (1988) «Introduction» in *French Caricature and the French Revolution, 1789–1799*. Los Angeles: Grunwald Center for the Graphic Arts, 285 pp.
11. Delteil L. (1910) *Manuel de l'amateur d'estampes du XIX et du XX siucle: en 3 t.* [A Handbook of the Printmaker of the XIXth and XXth Centuries: in Three Volumes]. Paris: Librairie Dorbon-Ainé, Vol. 1, 304 pp.
12. Fuchs E. (1902) *Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit* [The Caricature of European Peoples from Antiquity to Modern Times]. Berlin: A. Hoffman, 718 pp.
13. Jaime E. (1838) *Musee de la caricature ou Recueil des caricatures les plus remarquables: en 2 t.* [The Museum of Caricature or the Collection of the Most Remarkable Caricatures: in Two Volumes]. Paris: Chez Delloye.
14. Piltz G. (1976) *Geschichte der europäischen Karikatur* [The History of the European Caricature]. Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 329 pp.
15. Robinson N. K. (1996) *Edmund Burke. A Life in Caricature*. New Haven: Yale University Press, 226 pp.

SUMMARY

The subject of the investigation is concerning to the sheets of the French caricaturists of 1773 – 1793 with Catherine II image from the collection of Kharkiv Artistic Museum.

The scientific novelty of the work consists in the expansion of a research range of French caricature of the late XVIIIth century, that can become a studying subject in various branches of science, like Art Studies, History, Sociology, Philology, etc. An attempt to investigate the transformation of Catherine II image in French caricature of the late XVIIIth century from a collection of Kharkiv Artistic Museum is made for the first time in Ukrainian Art Studies. The caricatures content is analysed. The iconography of engravings characters is determined. The matter of signs and inscriptions is considered. It should be mentioned that the substantial research on French political caricature of the late XVIIIth century has not been conducted. Therefore many issues have not been studied till the present day.

The literature review has shown that the French caricature of the late XVIIIth century is investigated insufficiently and its research may be a very successful one. At the same time it should be stated that all previous researchers agree, that in France satirical graphic arts have become extended widely during the epoch of the Great French Revolution. All revolutionary events have been reflected. The people attitude to certain facts or persons can be determined correctly after these drawings. It is fixed that a considerable part of French satirical graphic arts of the late XVIIIth – early XIXth centuries is formed with the caricatures of foreigners and the cartoons of the Russian emperors are among them. It is established that the caricaturists attitude to Catherine II has been dependent on the Russian Empire foreign policy. Tyranny, cruelty, irrepressible thirst of the power and uncontrollable profligacy are considered to be the main traits of caricature role of the Russian autocratrix. Catherine II image in French satirical graphic arts of the late XVIIIth century has been transformed quite swiftly from rather neutral to aggressively perverted one. Two main periods in the change of Catherine II image interpretation in French satirical engraving of 1773 – 1793 should be distinguished. The first of them has been lasted till 1789 (until the French Bourgeois Revolution beginning). The second one is after 1789. Some artistic peculiarities of French caricature of this period are defined: most of the sheets are executed in the etching technique and they are painted brightly, mainly with large local colour spots; logical matter of a plot and a simple composition; the form is modelled with a stroke mainly, but not with a color. The collection of the French caricatures of Catherine II, which is kept in Kharkiv Artistic Museum, is interesting one not only from Art Studies point of view, but also for the studying of social, cultural and historical processes in the European society of the XVIIIth century.

Unfortunately, the European caricature of the XVIII–XIX centuries is still on the periphery of research interest in Ukraine. Moreover, a caricature phenomenon, the peculiarities of its artistic language, typology, functions, the main ways to create the images and forms of comic intension of information has not been still analyzed comprehensively and thoroughly by Ukrainian scientific community. The present time dictates a great variety of subjects for satire. The analysis of works of French masters of the late XVIIIth century from a collection of Kharkiv Artistic Museum can favour the beginning of new tendencies, important for Ukrainian art. The conducted research enables to show the essence of interesting and poorly studied genre of European art more deeply, to supplement actual resources of educational courses for profile artistic and historical institutions.

Keywords: French art, satirical graphic arts, caricatures of foreigners, the Russian Empire, Catherine II.

УДК 745.52(4)“18/19”

ТКАНИЙ ХУДОЖНІЙ ТЕКСТИЛЬ У КОНТЕКСТІ «РУХУ МИСТЕЦТВА І РЕМЕСЕЛ»

Ольга Ямборко

«Рух мистецтва і ремесел» зародився у Великобританії в другій половині XIX ст. як мистецька реакція на індустріалізацію промисловості й поширився в Європі, а також Північній Америці. Крім творчих пошуків, популярність «Руху...» була зумовлена різноаспектним соціокультурним розвитком тогочасного суспільства, яке в багатьох регіонах переживало період національного відродження. Стаття присвячена відображенню цієї проблематики на прикладі розвитку художнього текстилю.

Ключові слова: «Рух мистецтва і ремесел», гобелен, шпалера, килим, декоративне мистецтво, соціокультурний аспект.

The *Arts and Crafts movement* has been arisen in Great Britain in the second half of the XIX century as an artistic response on the industrialization. It has been extended in Europe and North America. The *Arts and Crafts movement* popularity has been determined with the creative search and diverse social and cultural development of that time society, which has endured the national revival period in many regions. The article is dedicated to the consideration of such problems by way of example of the artistic textiles development.

Keywords: *Arts and Crafts Movement*, tapestry, carpet, Applied arts, social and cultural aspects.

На сучасному етапі українське мистецтвознавство інтегрує у світовий контекст, що спонукає до ширшого вивчення вітчизняних практик, порівняно із синхронними процесами в інших національно-культурних середовищах. У зв'язку з дослідженнями мистецької освіти, художньо-промислової інфраструктури в Україні кінця XIX – початку XX ст. вивчається теоретико-методичний і практичний досвід засновників «Руху мистецтва і ремесел», а також його ключових представників. Ця стаття висвітлює обставини й напрями розвитку галузі тканого художнього текстилю в доробку фундатора «Руху мистецтва і ремесел» В. Морріса та в різних національних школах кінця XIX – початку XX ст. Такий огляд нині вважається необхідною передумовою для об'єктивного й усестороннього осмислення процесів і явищ в українському текстилі, з'ясування в ньому набутих та оригінальних ознак.

Тематика «Руху мистецтва і ремесел» у вітчизняному мистецтвознавстві досі була вивчена й осмислена лише фрагментарно. Цілісний огляд діяльності окремих персоналій чи шкіл зарубіжжя донині є мало-висвітленим, у науковий обіг введено незначну кількість біографій, практик, явищ, артефактів, як наслідок, не сформована достатня порівняльна база для апробації ширшого мистецтвознавчого дослідження власне українських «текстів». Зазначені

проблеми порушені в дисертаціях Р. Силко про розвиток методики прикладного мистецтва Готфріда Земпера в художньо-промислових школах Західної Європи [2] та Н. Мартиненко – про життя і творчий доробок представника «Руху мистецтва і ремесел» британця Генрі Дірля [1]. У своїй праці Н. Мартиненко детально розглянула тему рослинної орнаментики фірми «Морріс і К^о», зокрема в килимарстві, чим доповнила в українському мистецтвознавстві інформативний обсяг матеріалів щодо історіографії питання. У дослідженні Н. Мартиненко загалом дотримано вже сформованої традиції опису діяльності представників британського «Руху мистецтва і ремесел», яка дешифрує їх художньо-образну мову, покликаючись на поезію, естетику прерафаелітів і пов'язаний із цим корпус художньої літератури, теоретичні праці.

Декоративне мистецтво стало предметом наукових зацікавлень і професійної художньої діяльності в другій половині XIX ст. в рамках так званого Руху мистецтва та ремесел, що зародився у вікторіанській Англії й поширився в Європі та Північній Америці. Популярність «Руху...», з якої розвинувся модерн, ар-деко, Баухауз, практики другої половини XX ст., крім власне мистецьких пошуків, зумовлена різноаспектним соціокультурним розвитком тогочасного суспільства, у якому поширювалися ідеї неоро-

мантизму на тлі нових економічних і політичних умов. У Великобританії підґрунтям для виникнення «Руху...» стала полеміка естетського середовища із прихильниками стрімкої індустріалізації та її наслідків – появою категорії предметів ширвжитку, що загрожувало зникненням культури ремісництва, а на думку ідеологів й теоретиків «Руху...», – деградацією морального стану суспільства. Натомість у Скандинавії та Центральній Європі злгоденність «Руху...» більшою мірою була пов'язана із хвилею національного відродження. Таким чином, спільність завдань у формуванні означеного явища мала водночас різний результат та вплив на історію національних мистецьких шкіл.

«Рух...» постав з діяльності фірми В. Морріса «Морріс, Маршал, Фолкнер і К^о», заснованої 1861 року для виготовлення інтер'єрних тканин, gobеленів, меблів та вітражів. Ентузіазм Морріса поділяло широке коло архітекторів, художників, письменників, ремісників, які об'єднувалися в ремісничі гільдії та спілки. У 1888 році одна з таких гільдій провела в Лондоні «Виставку спілки мистецтва та ремесел», що й дала назву всьому рухові. Натомість дискурс, який передував появі «моррісонівських» гуртків, розвинувся в Англії ще в 1850-х роках поміж художниками-прерафаелітами, з теоретичними обґрунтуваннями Дж. Раскіна, Г. Земпера, О. П'юджина. Крім того, передумовою постановки «Руху...» виявилася Всесвітня промислова виставка в Лондоні 1851 року, експозиційні площі якої дали якісно нову візію проблеми предметного середовища, сприяли формуванню нових методик у художньо-промисловій освіті, музейництві, загалом змінили підходи до рукотворного предмета. Так, представники «Руху мистецтва і ремесел» обстоювали ідеї соціалізму, зокрема християнського, і застосовували їх щодо предметного середовища людини, де побутова річ виступала носієм краси / стилю, доцільності та рукотворності. Передусім це мало на меті плекання моральних якостей особистості. Отож, предметам побуту надавали естетично-виховного значення. Прагнення апелювати через предмет мало масовий

ефект, водночас було зручним для сприйняття різними соціальними середовищами. Намір зробити естетизований приватний простір доступним для всіх і підтримка ремісників у протистоянні з індустріальною промисловістю були опорними пунктами соціалістичної програми «Руху...». Утім, реалізація таких завдань насправді виявилася утопією, позаяк виробу ручної роботи, виконані згідно з індивідуальним художнім проектом, за їх собівартістю були недосяжними для пролетаріату й середнього класу. Як наслідок, надбаннями творців «Руху...» користувалися їхні опоненти – буржуа, промисловці.

У програмі «Руху мистецтва і ремесел» художній текстиль не залишився поза увагою, актуального звучання йому надав натхненник руху В. Морріс, який пов'язав цю тему із проблемою відродження мануфактур та залучив текстиль для оздобу інтер'єрів.

У типовій для британського «Руху мистецтва і ремесел» композиції інтер'єрного оформлення переважала декоративна поліфонія – архітектурне і предметне наповнення вирішувались однаково виразно (іл. 1). При цьому «виразність» розуміли не тільки як декор, але і як тактильний потенціал поверхні, її здатність «розповісти казку чи викликати спогади» [7, р. 23]. У своїх поетичних творах, поглядах на мистецтво та в художньо-дизайнерській діяльності В. Морріс стверджував, що історія може бути доступною не тільки через читання, споглядання, але й через дотик [7]. Водночас декорування інтер'єру у візії представників «Руху...» часто мало тематичний ухил. За основу брали літературно-міфологічні сюжети (будинки Морріса в Келмскотті, помістя Стенмор Хол, Будинок Астора тощо), популярними також були тематичні середовища, інспіровані різними епохами чи країнами (замок Пелеш у Румунії та ін.). Перекладені «художньою мовою», ці, переважно ідилічні, сюжети рівномірно розподілялися в просторі, візуально позбавляючи інтер'єр центральної домінанти.

У таких умовах художній текстиль належав до неодмінних атрибутів інтер'єру. Йдеться про шпалери для оббивки стін

ІСТОРИЯ

і меблів, шторні тканини, ширми та завіси (ткані або з вибіркою), а також килими й настінні панно. До останніх здебільшого належать гобелени, «тематичні килими», вишиті панно.

Джерело стильових пошуків до кожної з груп художнього текстилю визначається по-різному, при цьому спільними є неоромантичний лейтмотив та графічно-лінійний підхід, заснований на орнаментальних арабесках. Так, для моррісонівських вибірок і тканих шпалер властиві репліки на тему ренесансної орнаменталістики тюдорівського періоду, гобелени демонструють відчутний вплив середньовічних аррасів, орнаментальні килими є відбитком інтерпретації східноперсидських, неоготичних та ренесансних мотивів. На початку XX ст. стилістика й самі підходи до трактування образотворчої структури текстильного панно значно розвинулися, не залишившись осторонь художнього процесу загалом. Це був новаторський досвід, спрямований на інтеграцію різних видів мистецтва з урахуванням їх специфіки. Така тенденція була визначальною впродовж XX ст.

Оскільки досягнення «Руху мистецтва і ремесел» мали ідейне підґрунтя й скоординувалися згідно з теоретичними поглядами художників-практиків на предмет декоративного мистецтва, кожному виду творчості був властивий свій наратив. В. Морріс, зокрема, вважав гобелен ідеальним утіленням ідей та естетики започаткованого ним руху, «найбагатішим видом ткацтва», що не підлягає механічному виконанню, вимагає не так технічної, як мистецької компетенції [14, р. 23]. Оволодіння навичками ткацьких переплетень упевнило В. Морріса в тому, що ткацтво гобеленів є «благословенною працею», здатною продукувати твори високих мистецьких стандартів чи «краси» [11, р. 13]. Натомість оцінка В. Моррісом роботи гобеленових майстерень у Великобританії (Королівської Вінздорської мануфактури) та Франції (мануфактур Гобеленів, Обюссона) виявила кризовий стан галузі. Починаючи із XVII ст., провідні мануфактури, на думку В. Морріса, «торгували потенціалом мистецтва, як повії» [11, р. 9], а фактично – ігнорували

видову специфіку гобелена, копіювали образотворче мистецтво аж до захопленого відтворення малярських технік. За словами В. Морріса, гобелен перетворився з високого мистецтва на «меблярську іграшку» [11, р. 9]. Посутньо, це означало втрату статусу гобелена в предметному середовищі та мистецькій ієрархії, порівняно з традицією середньовіччя. Модернізація ткацтва гобеленів, здійснена В. Моррісом у низці пунктів, стала програмною для споріднених практик у середовищі різних національних шкіл на далеку перспективу.

Намір відродити шпалерне ткацтво В. Морріс реалізовував системно. «Діагностування» галузі змусило переглянути принципи роботи над гобеленами, що було додатковим аргументом конкретизувати саме поняття «художник-прикладник», яке до цього часу радше мало передумови, аніж реально існувало. Відтак В. Морріс розпочав власноруч ткати шпалери за своїми ескізами. Спершу він ініціював творчий експеримент для освоєння майстерності, який щоденно займав до трьох-чотирьох, іноді десяти годин занять за верстатом [11, р. 10]. Паралельно вивчав технологію фарбування пряжі для ткацтва природними барвниками (цій темі присвячене есе «Про фарбування як мистецтво», 1889 р.).

Наступним кроком стала організація власної гобеленової майстерні, яка в 1882 році переїхала з Келмскотту в Хаммерсміт до Мертонського абатства, де на базі місцевої текстильної фабрики розвинулася як окрема структура моррісонівської фірми-мануфактури «Морріс і К°». Над картонами шпалер і гобеленів тут, разом з В. Моррісом, працювали художники Ф. Вебб, Е. Берн-Джонс, Дж.-Г. Дірль, причому кожен відповідав за окрему складову образотворчої композиції. На ткацьких верстатах їх проекти втілювали В. Найт, Дж. Мартін і В. Слітт. Високі критерії В. Морріса до ткачів гобеленових майстерень мали специфічний соціальний відбиток, позаяк він наполягав, що такий майстер повинен бути одночасно художником, добрим колористом, креслярем, і вважав цю справу чоловічим покликанням, довіряючи жінкам «озеленення» шпалери [5, р. 170].

Водночас будучи прихильником поглядів Дж. Раскіна про ремісництво як шляхетну справу, здатну облагородити людину на протигагу механізації, В. Морріс заохочував до роботи у своїх майстернях будь-кого з бажанням працювати й без належних навиків. Насправді, така соціальна доктрина мала своєрідне вирішення, оскільки безпосередньо над найвідомішою серією шпалер мертонської майстерні «Знайдення святого Грааля» під керівництвом художників трудилося троє хлопців-підлітків, які, на думку В. Морріса, до завершення завдання фактично мали стати самодостатніми митцями [3].

За образно-тематичною манерою гобелени фірми «Морріс і К^о» якомога краще відображали тези прерафаелітів, їх можна вважати апофеозом утілення ідеалів самого Морріса та британського «Руху мистецтва і ремесел», для яких ідеальний твір був поєднанням краси й істини, наслідком незаперечного наслідування природи. Як правило, гобелени відображали міфологічні й релігійні сюжети чи анімалістичні сценки, зразком обрали формально-стильовий канон середньовічної шпалери у варіанті художників-прерафаелітів (пластика фігур, їх пропорції, «ідеал краси», ускладнене графічно-просторове трактування форми завдяки деталізації зображення). Перевага надавалася фігуративним композиціям, що потопали в сув'язі різноманітної флори, оздобленої написами, виконаними неоготичною каліграфією. Взоруючись на середньовіччя, В. Морріс намагався уникати картинного формату гобеленів, інтерпретуючи їх як архітектурний елемент – «живу» стіну або «кочівну фреску», що тотально заповнювала призначену їй площину, зокрема над дверима та вікнами.

Вершиною ткацтва моррісонівської мануфактури історіографія називає цикл гобеленів, присвячених епосу про короля Артура – «Знайдення святого Грааля» (1890–1895). Ці шість тканих фресок створені в унісон із класичними практиками гобелена, оскільки об'єднані в серію та розроблені адресно, з урахуванням особливостей інтер'єру (їдальні в Стенмор-Холі), на замовлення В. Нокса Д'Арсі (іл. 2). Динаміку

оповіді тут передають незамкнені бордюрами фігуративні фризіві композиції (крім сюжету «Корабель»). Насичений колорит шпалер вирішений на контрастах глибокого «нічного» тла й висвітленої центральної сюжетної лінії. При цьому дотриманий принцип середньовічної шпалери в застосуванні обмеженої кількості відтінків, відтак збережена площинна цілісність живописної композиції. Позем полотна заповнюють рослинні зображення, детально виткані, з дотриманням «анатомії» першоджерела.

«Знайдення святого Грааля» майстерні «Морріс і К^о» за всіма стилістичними ознаками є зразком неоготики, у якому прочитується тяжіння до ідеалізованої епохи разом з новочасними змінами трактування форми, при цьому акцентовано увагу до засобів виразності самого матеріалу й техніки. Разом із цією серією у Великобританії в один період з'явилися щонайменше два інші цикли шпалер аналогічної тематики. Один з них – «Ідилії короля», створений на Королівській Вінздорській ткацькій мануфактурі за картонами Г. Бона в 1870–1880-х роках, – презентує типово вікторіанський варіант мистецтва шпалери. Вінздорська мануфактура, заснована 1876 року, наслідувала паризьку майстерню Гобеленів тяжінням до живописної точності, ілюзорного зображення з об'ємно-просторовим опрацюванням форми [8, р. 2]. Автор «Ідилій короля» Г. Бон шукав натхнення у фламандських шпалерах XVII ст. [8, р. 33]. Усі сім частин цієї серії мають складну багатопланову композицію, що передає тривимірність перспективи, художник використовує світлотіньове моделювання об'ємів, зокрема драперій, вторуючи академічними засобами пастораліям фламандських шпалер. Цей шлях, як показала історія, не виправдав себе в конкуренції з моррісонівськими arrasami, тож мануфактура занепала до 1890 року.

Окрім гобеленів, фірма «Морріс і К^о» спеціалізувалася на килимарстві. Вплив на стилістику цієї категорії виробів мала східна килимарська традиція в поєднанні з ренесансними інспіраціями. Їх наслідування поступово переросло в самостійні художні вирішення. На іранські килими як джерело

ІСТОРИЯ

вказував В. Морріс [15, р. 178]. На основі цього він розробив програму розвитку килимарства, яку перейняли й інші тогочасні мануфактури. Суть полягала в тому, щоб це особливе мистецтво Сходу втілити на Заході у власних виробництвах, зокрема копіюючи зразки так точно, як дозволяє матеріал і вміння ткачів: «...імітувати їх дизайн, але в результаті показати цим сучасні західні ідеї, керуючись принципами, що їх покладено в основу всього архітектурного мистецтва загалом» [15, р. 178]. Таким чином, персидські квіти граната й інші східні мотиви на килимах «Морріс і К^о» (іл. 3) передували появі власних орнаментів із «британською» флористикою, але й ті komponувалися за східними зразками, щоправда, тепер дещо збільшився формат узорів. Художники фірми, зокрема Дж.-Г. Дірль – автор більшості килимових рисунків «Морріс і К^о», використовували рапортні схеми або складніші композиції з переплетеннями суцвіть, звивистого листя, медальйонів і готичних мотивів в обрамленні кайми контрастного кольору. Крім композиційно-орнаментальних запозичень, від персидських килимів англійці взяли ворсову техніку ткання й незабаром застосували її до модерних європейських художніх форм.

На килимарство Сходу взорувалися інші мануфактури. Ірландська фірма «Килими Донеґала» попервах використовувала моду на орієнталізм у своїй маркетинговій стратегії [6, р. 46]. Цю фірму заснував шотландський підприємець ірландського походження А. Мортон 1898 року. Першим значним успіхом «Килимів Донеґала» можна вважати їх лондонську виставку 1903 року, після чого фірма поступово розширила географію замовників від континентальної Європи, Ісландії, Канади, США до Африки. Авторами килимових композицій були В. Крейн, Дж. Н'юберрі, Мк. Бейлі Скотт і Ч. Войсі. Завдяки їм «Килими Донеґала» стали маркою тогочасного стилю. Поступово східну тематику змінили інтерпретації ренесансної та особливо скандинавської орнаментики, зокрема адаптації «Книги Кельтів». Тут варто зауважити, що на противагу західноєвропейським мануфактурам тогочасне промислове килимарство

в Україні розвивалося на основі місцевих традицій – від вивчення та повторення народних зразків (майстерня В. Федоровича у с. Вікно) до авторських стилізацій художників (спілка М. Куриленка «Гуцульське мистецтво», фабрика М. Хамули в Глинянах).

У руслі тенденцій свого часу, де ідеологія «Руху мистецтва і ремесел» відіграла відчутну роль, підприємницька діяльність, наукова, мистецька у сфері художніх промислів займали соціально активну нішу в громадському житті. Фірма А. Мортон «Килими Донеґала» також виконувала соціальну місію. Йшлося про підтримку ірландського населення, яке переживало економічну кризу, шляхом розвитку й популяризації місцевих ремісників. Із цією метою донеґалівські килимарі використовували для ткання, як правило, ірландську вовну. Дотримуючись заклику «Руху мистецтва і ремесел», прищеплювали суспільству смак до того мистецтва, яке «народжене свого дня, у власній країні» [див.: 6, р. 6], «Килими Донеґала» стали виразником так званого Кельтського відродження, що охопило Шотландію та Ірландію на порубіжжі XIX–XX ст. і завдяки виробам фірми Мортон поширювалося далі, зокрема через Атлантику. Суттєвого значення цьому надавало зростання попиту на продукцію фірми в представників середнього класу. Як зазначалося, такий підхід став універсальним для підприємницьких практик на межі XIX–XX ст., на подібних засадах в Україні розвивала діяльність косівська спілка «Гуцульське мистецтво» в 1920-х роках.

У США ірландські килими, завдяки бостонській галереї Г. Стіклі та магазинам у Нью-Йорку, привернули увагу і змусили тамтешні мистецькі та промислові кола зацікавитися власним килимарством, що було питомою складовою народного мистецтва корінного населення Америки. Цей аспект також вважався сприятливим для налагодження суспільного діалогу між нащадками колонізаторів та носіями індіанської культури, підтримуючи громадську ініціативу, яка виникла ще наприкінці 1870-х років. Відтак традиційне мистецтво індіанців у тій ситуації виявилось актуальним чинником культурної дипломатії. На хвилі

захоплення європейським «Рухом мистецтва і ремесел» у США виникла мережа відповідних підприємств, галерей, а також спеціалізованих видань, присвячених інтер'єру та ремеслу. Усі вони пропагували індіанське мистецтво, особливо килимарство й кераміку племені Навахо, для домашнього інтер'єру. Як елемент соціальної політики, ця тема набула масового характеру в газетах і журналах, плекаючи інтерес середнього класу до американських індіанців. При цьому дискурс часто базувався на твердженнях про «примітивну природність» такого мистецтва [див.: 10].

Серед виробів племені Навахо значну частину складали геометричні килими-покривала, виконані гладким тканням рахунковими техніками в лаконічній колірній гамі вишневих, вохристих, сірої та чорної барв. Чимало фахівців відзначали погіршення їх колориту на початку 1900-х років у зв'язку з появою у вжитку анілінових барвників. Повернути килимам природний колорит намагалися деякі ентузіасти. Г. Стіклі, ключова фігура американського «Руху мистецтва і ремесел», у 1910 році представив колекцію килимків за мотивами Навахо, акцентуючи на природних барвниках. Його композиції являли нескладні графічні зображення з одного-трьох кольорів, де сучасні мотиви були наближені до стилістики народного ткацтва. Ця серія мала ознаки актуального «стилю месії» як американської версії модерну. Власне, проблема кольору та барвників була однією з ключових у промисловому килимарстві й авторському художньому ткацтві на початку XX ст. і відтоді суттєво видозмінила живописну композицію народного текстилю в універсальних масштабах.

Іншим джерелом живлення американського «Руху мистецтва і ремесел» стали шведські емігранти, які, починаючи з 1890-х років, активно розвивали ткацькі школи й майстерні у США, пропагуючи традиційний для своєї країни вид ремесла, щоб «допомогти американцям відновити втрачену спадщину та навчити творців так званого колоніального інтер'єру ручного ткання» [13, р. 163]. Піонером у цій сфері була А. Емберг, яка викладала у Вчитель-

ському колумбійському коледжі та Інституті Пратта. У результаті цього шведські емігранти додали прогресивного досвіду американському художньому текстилю – допомогли широкому загалу опанувати всі супутні процеси ткацтва, урізноманітнили технічну складову своїми конструкціями верстатів та знаннями ткацьких переплетень. Нерідко з метою покращення майстерності чимало американців продовжували свої студії безпосередньо у Швеції.

Тим часом у самій Скандинавії, регіони якої впродовж другої половини XIX ст. – на початку XX ст. переживали період національного відродження, «Рух мистецтва і ремесел» виявився речником соціально-культурних та політичних змін, ідентифікуючи в мистецькій формі самотність кожного з представлених тут національних середовищ. У скандинавській програмі «Руху мистецтва і ремесел» текстиль як надбання тамтешньої традиційної культури займав одну з провідних позицій. Переконливим аргументом, що спонукав скандинавських митців розвивати цю галузь на початку XX ст., стала низка знакових історичних знахідок: Бальдішольського килима (датований XII ст.) у 1876 році в Норвегії, у Швеції – Оверхогдальського в 1909 році (датований VIII–XI ст.), Скоґського в 1912 році (датований XIV ст.) та Грьодінгерського в 1910 році (датований XV ст.).

Провідна роль тут належала фінській школі художнього промислу, перші значні здобутки якої пов'язані з об'єднанням «Друзів фінського ремесла» (від 1879 р.). Е. Саарінен та А. Галлен-Каллела здобули міжнародне визнання об'єднання на Всесвітній виставці в Парижі в 1900 році, отримавши золоту медаль за оформлення Фінського павільйону. Журі виставки відзначило нетипову експозицію килима «Полум'я», що суцільним полотном «перетікав» зі стіни через софу на підлогу (іл. 4). Ця композиція стала зразком скандинавського дизайну в історичній перспективі. А килим-руйю як різновид народного мистецтва суомі виявився неофіційним символом фінського «Руху мистецтва і ремесел» [4, р. 357]. Досвід фінської школи сформував стилістику ар-деко в Європі та завдяки архітектурно-

ІСТОРИЯ

дизайнерській діяльності Е. Саарінена – в США, визначив характер розвитку килимарства, будучи основою для інших авторських розробок, вплинув на творчість дизайнерки текстилю американки М. Дорн.

Особливу увагу «Друзів фінського ремесла» викликала міфопоетична тема, занотована в національних сагах «Калевали». У художньому текстилі фіни створили чимало її інтерпретацій – від абстрактно-символічних до сюжетно-тематичних тканих новел, що відображають твори А. Галлен-Каллели, Т. Сарпанева, А. Вайно Блумштедта та Е. Саарінена. У контексті українських практик, інспірованих «Рухом мистецтва і ремесел», варто відзначити, що скандинавський досвід тут був сприйнятий та творчо переосмислений. Вплив фінської школи відобразився на становленні авторської манери О. Кульчицької, яка у своїх ранніх проектах інтер'єрів покликала на досвід дизайнерсько-архітектурної фірми Е. Саарінена, А. Ліндгрена та Г. Гезелліуса, що був хрестоматійно й ансамблево втілений на віллі «Віттреск» (1901–1903). Художниця залишалася прихильницею скандинавської концепції дизайну і авторкою популярного в Галичині жіночого часопису «Нова Хата» (1920–1930-ті рр.), розвиваючи та популяризуючи ці принципи в руслі української образотворчої стилістики. У свою чергу «Нову Хату» було засновано «Союзом українок» на зразок скандинавських жіночих часописів, зокрема фінського видання «Будинок і суспільство» (*Koti ja Yhteiskunta*, 1889–1911).

Разом з фінською школою на близьких ідейних засадах, але з іншою стилістичною манерою розвивався текстиль у Норвегії, до самотніх явищ якого належить творчість Г. Мунта та Ф. Хансен. Доробок художників був відзначений золотою медаллю на Всесвітній виставці в Парижі 1900 року. Обоє працювали над тематичними тканими панно, присвятивши їх скандинавській міфології та фольклору. Мунта називали норвезьким Моррісом через його спорідненість в ідейно-естетичних поглядах на мистецтво з батьком «Руху мистецтва і ремесел». Герхард Мунт також обрав ідеалом середньовічне мистецтво – норвезьке.

Його композиціям властива висока ткацька культура, що надає міфічним образам зі скандинавських саг та казок витонченого опоетизованого звучання. Це, як правило, складні фігуративні композиції, вирішені лапідарно – в одній площині, поєднанням декоративних плям та орнаментальної графіки з характерною геометрією ламаних контурів (іл. 5). Відтак Г. Мунт продовжив стилістику норвезького тканого панно XII–XIX ст.

Художню манеру Ф. Хансен відрізняє акцент на готичних мотивах і монументальність, що прочитується в лаконічних фігуративних ситуаціях, небагатослівних орнаментальних формах і контрастному колориті. Варіативність стилістичних форм та загалом експериментальний характер творчості зробили Ф. Хансен першою норвезькою художницею текстилю з міжнародним визнанням. З її пошуків веде родовід сучасний норвезький художній текстиль.

Не менш зауваженим був текстиль в угорському варіанті «Руху мистецтва і ремесел», що його презентувала спільнота «Годолло», організована А. Коросфоем у 1901 році. Маючи на меті виявляти своїм мистецтвом національну ідентичність, угорці перебували під впливом соціалістичної та мистецької ідеологій британців Дж. Раскіна й В. Морріса та російського класика Л. Толстого [9, с. 161–162]. Серед мистецького доробку спільноти «Годолло» ткани тематичні панно від 1904 року займали чи не основну позицію. Багато проектів належало А. Коросфоею та Ш. Нагі. Це були композиції сецесійної стилістики, із сюжетами з угорського епосу, фольклору, християнської традиції тощо. Шандор Нагі у своїй серії gobelenів 1909 року відштовхувався від стилізації шпалерного ткацтва і звернувся до героїчного минулого, картинно й у деталях змалювавши історії про Атїллу. Натомість А. Коросфой більше заглибився в пошук художньо-виражальних засобів ткання, тому його композиції позначені гармонією сюжетно-зображального начала й матеріалу, а також тематично-жанровим різноманіттям, де трапляються сцени з життя і побуту сучасників. Такі методики можна вважати поступальним кроком на шляху модерніза-

ції художнього текстилю загалом, адже подібного результату в першій половині ХХ ст. багатьом національним школам не вдалося відразу досягти, навіть якщо йшлося про традиційно розвинені школи, такі як французька. В українському текстилі органічно пов'язати актуальний та різножанровий сюжет, сучасну художньо-стильову форму з пластичною мовою ткацтва змогли тільки в середині 1960-х років. До того сюжетне ткацтво було експериментальною практикою, яку програмно почали освоювати в 1925–1930 роках на базі Київського художнього інституту в майстерні С. Колоса. Системне впровадження сюжетної композиції картинного типу в українському килимарстві відбувалося впродовж 1930–1950-х років унаслідок директивного втручання держави в мистецькі практики шляхом насаджування методу соцреалізму.

Опанування сюжетно-тематичного ткання на початку ХХ ст. виявилось малорезультативним і в Німеччині. Ткацький профіль тут презентувала школа «Шерребек» біля Гамбурга, що діяла в 1896–1903 роках і з якою активно співпрацювали художники Г. ван де Вельде та О. Екман, розвиваючи стилістику югендстилю в текстильному панно. Відмінність німецьких тематичних композицій полягала в захопленні японськими мотивами, що відобразилося в графіці, силуеті декоративних форм та виборі сюжетів, де домінувала ідилія стилізованого пейзажу. Іншим напрямом роботи школи було відродження місцевих традицій ручного ткацтва. Учениць мали навчати різних технік переплетень, зокрема їх регіональних різновидів, і прививати знання народної орнаментально-декоративної культури [5, р. 170]. Ці кроки не дали бажаного ефекту і залишились експериментом в межах югендстилю. Такий досвід був переосмислений наприкінці 1920-х років у ткацькій майстерні «Баухаузу» під орудою Г. Штольцл, що ознаменувало наступний етап розвитку художнього текстилю загалом, його розшарування на власне мистецьку та дизайнерську складові й виявило нові образотворчо-структурні можливості в цій царині, що набули універсального характеру в 1960-х роках.

Подібно змінювався французький художній текстиль, де основною залишалася шпалера, незважаючи на вторинність її функцій у мистецьких практиках XVII–XIX ст. Успішність моррісонівських ініціатив дала підстави деяким французьким художникам звернутися до ткання. Так, А. Майоль започаткував для цього в 1893 році майстерню, де ткав гобелени винятково з пряжі, власноруч фарбованої рослинними барвниками. Проте очікуваних результатів йому досягти не вдалося. Наступна хвиля новаторства у сфері тканого текстилю сколихнула Францію в 1920-х роках і до середини 1930-х років охопила широке коло художників, архітекторів, ентузіастів. Початок формально-стильової видозміни килимарства та виготовлення гобеленів у Франції пов'язаний із захопленням художників тематикою африканського мистецтва, звідки було запозичено, а потім апробовано новаторські абстрактні конструкції. У 1917, 1919 та 1923 роках у Парижі відбулася низка виставок марокканського мистецтва, що надихнули І. да Сільву Брунса створити серію килимів, подаючи північноафриканські мотиви в стилістиці конструктивізму. Композиції таких килимів позбавлені традиційної структури – симетрії, кайми, центричного, стрічкового чи рапортного орнаменту. Відтак килим уже не мислиться як замкнута строга структурована побудова, а отже, узвичаєні художні методики втрачають тут свою доцільність. Килими І. да Сільви Брунса виявилися концептуально новою спробою модернізувати практику, долаючи межу між прикладним, декоративним та образотворчим мистецтвами.

Методики абстрактної візуалізації в килимарстві покладено в основу діяльності ткацького ательє М. Куттолі, заснованого 1930 року, що співпрацювало з провідними художниками свого часу – Браком, ле Корбузье, Леже, Міро, Матіссом, Пікассо та ін. Проте, на відміну від килимів І. да Сільви Брунса, що були розроблені з урахуванням пластичних властивостей матеріалу, асортимент ательє М. Куттолі не відрізнявся творчою оригінальністю, здебільшого копіював малярські роботи згаданих художників. Одним з небагатьох ентузіастів, які

ІСТОРИЯ

прагнули надати ткацтву нового мистецького статусу, відокремивши його від живопису, виявився Ж. Люрса. У 1916 році він як живописець зацікавився можливостями тканих матеріалів. Експериментуючи з техніками, Ж. Люрса використовував різноманітні образні вирішення і продовжував свої дослідження кілька десятиліть поспіль до 1937 року, поки йому вдалося побачити автентичну серію шпалер «Анжерського Апокаліпсису» [12, р. 143]. Це надихнуло художника переосмислити канон середньовічної шпалери й відтворити його на новій стильовій основі. Сприяючи ідеям Ж. Люрса, у 1939 році уряд Франції уповноважив його, спільно з М. Громером та П. Дюбрюльї, очолити програму реорганізації роботи однієї з найстаріших шпалерних мануфактур Франції в Оббюсоні. Звідси розпочався новий виток розвитку історії художнього текстилю в мистецтві XX ст., тяглість якого продовжується і у XXI ст.

Отже, «Рух мистецтва і ремесел» з його інтеграцією в різні культурні середовища на межі XIX–XX ст. сформував розлогий обшир практик художнього текстилю, що відображали різні прагнення й ідеали епохи – від соціалістичного неоромантизму за моррісонівською версією до презентації ідей національного відродження в значній частині європейських спільнот. У програмі «Руху мистецтва і ремесел» килимарський

промисел набув важливого соціального значення, відіграючи суттєву роль у політиці інкультурації індіанських племен в американське суспільство та в підтримці економічно занепалих регіонів Європи.

Як складова предметного середовища, тканий художній текстиль, згідно з актуальною стилістикою, еволюціонував у промисловому виробництві та авторських розробках. Килимарство змінювалося від базових традиційних орієнтальних чи народних типів до новаторських форм, суголосних модерну, ар-деко тощо. Килими стали предметом творчості художників, це розширило підходи до трактування їх образотворчої структури та змінило статус килима в дизайнерській і мистецькій практиках. Основний пошук у тканому панно був зосереджений навколо формування сюжету, згідно з формально-стильовими засадами часу й вимогами техніки та матеріалу. Цей процес, окреслений В. Моррісом наприкінці XIX ст., був результативним тільки в окремих національних школах і загалом виявився довготривалим, торуючи шлях для модернізації «м'яуральномада»¹ вже в другій половині XX ст.

Примітка

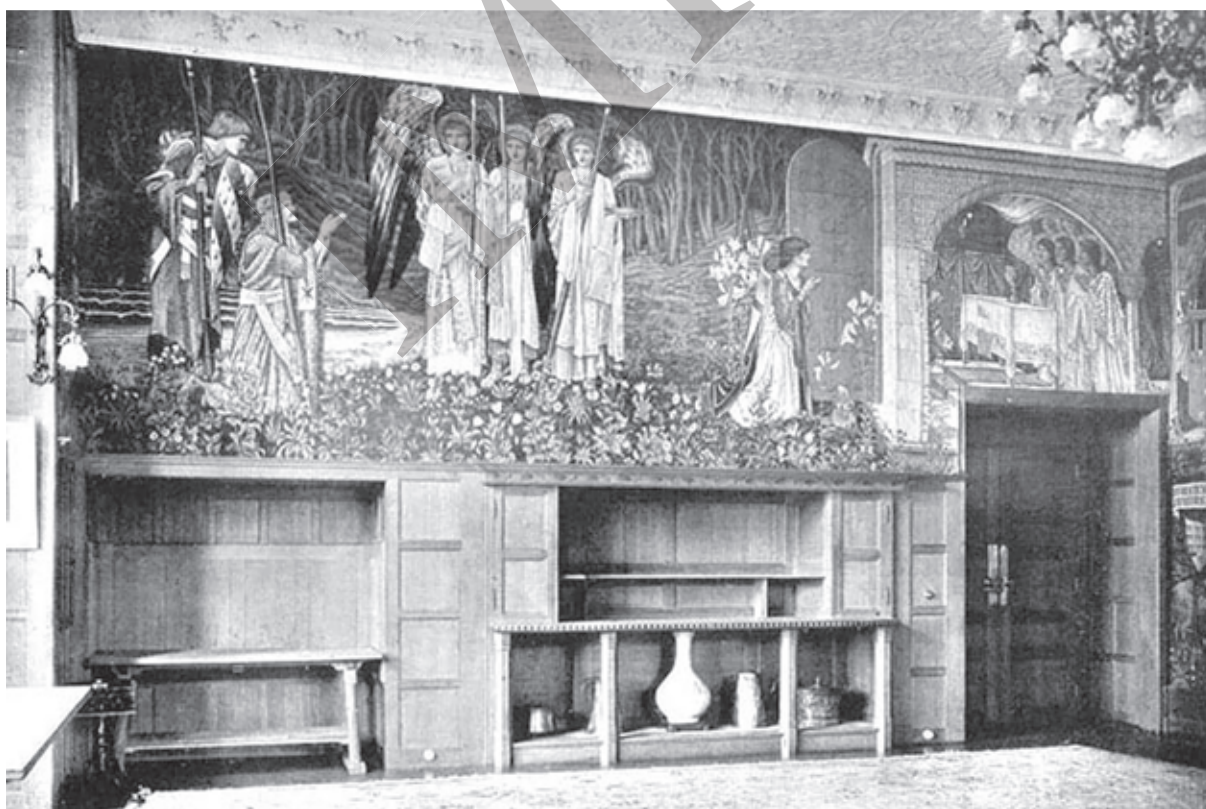
¹ «Кочівна фреска». Термін запропонований ле Корбузье.

Джерела та література

1. Мартиненко Н. Життєвий шлях і творча діяльність Джона Генрі Дерла в контексті руху «Мистецтва і ремесла»: друга половина XIX – перша третина XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Н. Мартиненко. – Київ : НАОМА, 2016. – 16 с.
2. Силко Р. Розвиток методики прикладного мистецтва Готфрідом Земпером у художньо-промислових школах Західної Європи: друга половина XIX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика трудового навчання» / Р. Силко. – Чернівці, 2010. – 21 с.
3. Art, Craft, and Life: A Chat with Mr. William Morris [Digital source] // The Daily Chronicle. – 1893. – 9 Oct. – P. 2–5. – Mode of access : <http://www.morrisociety.org/JWMS/11.2Spring>.
4. Ashby Ch. National Building and Design: Finnish Textiles and the Work of the Friends of Finnish Handicrafts / Charlotte Ashby // Journal of Design History. – 2010. – Vol. 23. – No 4. – P. 351–365.
5. Carlano M. German jugendstil tapestries: the daily life of the people who made them / Marianne Carlano // Textile Society of America Proceedings. – 1992. – P. 169–178.
6. Cheasley E. Handcrafting national industry: The production and patronage of Alexander Morton & Company's Donegal Carpets / Elaine Cheasley // A Thesis in the Department of Art History. Presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. – Montreal, Canada : Concordia University, 1999.
7. Dr. Whittaker E. The Writing on the Wall / Dr. Esme Whittaker // William Morris: Story, Memory, Myth : Catalog. – London : Two Temple Place, WC2R 3BD, 2011. – P. 23–24.



Іл. 1. Інтер'єр у помісті Вайтвік з використанням художніх тканин фірми В. Морріса. 1880-ті рр. (3а: <https://www.nationaltrust.org.uk/wightwick-manor-and-gardens/discover-more-at-wightwick-manor>)



Іл. 2. Фрагмент із серії шпалер «Знайдення святого Грааля» в інтер'єрі помістя Стенмор-Хол. Мануфактура «Morris & Co» 1890-ті рр. (3а: <http://preraphaelitesisterhood.com/the-holy-grail-tapestries/>)

ІСТОРІЯ



Іл. 3. В. Морріс, Дж-Г. Дірль.
«Буллерсвудський килим». 1889 р.
(3а: <https://www.vam.ac.uk/articles/willam-morris-textiles>)



Іл. 4. Е. Саарінен, А. Галлен-Каллела.
Килим-руйю в інтер'єрі вілли «Віттреск».
1880-ті рр.
(3а: <http://communedesign.tumblr.com/>)



Іл. 5. Г. Мунт. Ткане панно «Північна принцеса». Близько 1900 р.
(3а: <https://alchetron.com/Gerhard-Munthe>)

ОЛЬГА ЯМБОРКО. ТКАНІЙ ХУДОЖНІЙ ТЕКСТИЛЬ У КОНТЕКСТІ «РУХУ МИСТЕЦТВА І РЕМЕСЕЛ»

8. Gale A. E. Herbert Bone and the Design of the Idylls of the King at the Royal Windsor Tapestry Manufactory / Amy Elizabeth Gale // Submitted in partial fulfillment of the Requirements of the degree Master of Arts in the History of the Decorative Arts. – Cooper Hewitt, National Design Museum and Parsons School of Design, 2004.
9. Geller K. Hungarian Art Nouveau and its English Sources / Geller K. // Hungarian Studies. – 1990. – N 6/2. – P. 155–165.
10. Hopkins W.-M. Native Décor: American Indian in The House Beautiful, 1896–1906 / Whitney Marlow Hopkins // Submitted in partial fulfillment of the Requirements of the degree Master of Arts in the History of the Decorative Arts. – The Smithsonian Associates and Corcoran College of Art + Design, 2009.
11. Kirk V. Scottish tapestry tradition, technique, narrative and innovation: its influence on Australian woven tapestry 1976–1996 / Valerie Kirk // A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the award of the degree Master of Arts (Honours). – University of Wollongong, 1999.
12. Lieberman W. S. Modern French Tapestries [Digital source] / William S. Lieberman // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. – P. 142–148. – Mode of access : <https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3257341.pdf>. bannered.pdf.
13. Marzolf M. T. The Swedish presence in 20-th Century American Weaving / M. T. Marzolf // Textile Society of America Symposium Proceedings / University of Nebraska-Lincoln. – 2006. – Paper 314.
14. Morris W. Textiles / W. Morris // Arts and crafts essays by members of the arts and crafts society. – London : Rivington, Percival, & Co, 1893. – P. 22–38.
15. Sweetman J. The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1900–1920 / J. Sweetman. – Cambridge, UK : Cambridge University Press, 1988. – 327 p.

References

1. Martynenko N. (2016) *Zhyttievyi shliakh i tvorcha diyalnist Dzhona Henri Derla v konteksti rukhu «Mystetstva i remesla»: druha polovyna XIX – persha tretyna XX st.* [The Course of Life and Creative Activities of John Henry Durlé in Context of the «Arts and Crafts Movement»: Second Part of the XIXth to the First Third of the XXth Centuries] (author's abstract of a thesis for obtaining an academic degree of Ph.D. in Art Criticism, speciality – 17.00.05 *Fine Arts*), Kyiv: NAOMA, 16 pp.
2. Sylko R. (2010) *Rozvytok metodyky prykladnoho mystetstva Hotfridom Zemperom u khudozhnio-promyslovykh shkolakh Zakhidnoyi Yevropy: druha polovyna XIX stolittia* [The Development of Applied Arts Methodology by Gottfried Semper at Arts and Industry Schools of Western Europe: Mid- to Late XIXth Century] (author's abstract of a thesis for obtaining an academic degree of Ph.D. in Pedagogics, speciality – 13.00.02 *Theory and Methodology of Education through Work*), Chernihiv, 21 pp.
3. Art, Craft, and Life: A Chat with Mr. William Morris. *The Daily Chronicle* (digital source), 9 Oct. 1893, pp. 2–5 (access mode: <http://www.morrisociety.org/JWMS/11.2Spring>).
4. Ashby Ch. (2010) National Building and Design: Finnish Textiles and the Work of the Friends of Finnish Handicrafts. *Journal of Design History*, Vol. 23, No 4, pp. 351–365.
5. Carlano M. (1992) German jugendstil tapestries: the daily life of the people who made them. *Textile Society of America Proceedings*, pp. 169–178.
6. Cheasley E. (1999) Handcrafting national industry: The production and patronage of Alexander Morton & Company's Donegal Carpets. *A Thesis in the Department of Art History. Presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts*. Montreal, Canada: Concordia University.
7. Dr. Whittaker E. (2011) The Writing on the Wall. *William Morris: Story, Memory, Myth: Catalog*. London: Two Temple Place, WC2R 3BD, pp. 23–24.
8. Gale A. E. (2004) *Herbert Bone and the Design of the Idylls of the King at the Royal Windsor Tapestry Manufactory* (submitted in partial fulfillment of the requirements of the degree Master of Arts in the History of the Decorative Arts). Cooper Hewitt, National Design Museum and Parsons School of Design.
9. Geller K. (1990) Hungarian Art Nouveau and its English Sources. *Hungarian Studies*, No 6/2, pp. 155–165.
10. Hopkins W.-M. (2009) *Native Décor: American Indian in The House Beautiful, 1896–1906* (submitted in partial fulfillment of the requirements of the degree Master of Arts in the History of the Decorative Arts). The Smithsonian Associates and Corcoran College of Art + Design.
11. Kirk V. (1999) *Scottish tapestry tradition, technique, narrative and innovation: its influence on Australian woven tapestry 1976–1996* (a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the award of the degree Master of Arts (Honours)). University of Wollongong.
12. Lieberman W. S. (no date) Modern French Tapestries. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (digital source), pp. 142–148 (access mode: <https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3257341.pdf>. bannered.pdf).
13. Marzolf M. T. (2006) The Swedish presence in 20-th Century American Weaving. *Textile Society of America Symposium Proceedings*. University of Nebraska-Lincoln, Paper 314.

ICTOPIA

14. Morris W. (1893) Textiles. *Arts and crafts essays by members of the arts and crafts society*. London: Rivington, Percival, & Co, pp. 22–38.
15. Sweetman J. (1988) *The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1900–1920*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 327 pp.

SUMMARY

The article is aimed to study the artistic textiles development in the context of *Arts and Crafts Movement* through its artistic, social and cultural significance.

The major practices (represented by *Arts and Crafts* societies in Great Britain, Ireland, Scandinavia, France, Hungary, North America) are reviewed. Mainly attention is paid to the artistic ideas and social motivation of the movement.

It is ascertained that tapestry and carpet production is closely connected with *Arts and Crafts movement*. Tapestry has been evolved into a wide range of art practices based on neo-medieval aesthetic ideas of W. Morris in Great Britain and national revival movement all over the Europe. Trying to recreate a Persian design at the very beginning, the carpets industry in Western Europe has become more diverse and independent in styles. Some carpets has been transformed into abstract art projects in the 1920s. Besides, the carpet production is considered as a part of wide social politics in the USA during the *promotion* of native Indian crafts among American society at the late XIXth century. The carpet industry in Ireland has played an important social role at the times of political and economic crisis, etc.

The article can be useful for Ukrainian researchers of comparative analysis of Ukrainian tapestry development in the Applied arts world context and artistic textiles in particular.

Keywords: *Arts and Crafts Movement*, tapestry, carpet, Applied arts, social and cultural aspects.

УДК 7.071.1(477)

РАННЯ ТВОРЧІСТЬ ПАВЛА МАКОВА

Оксана Ламонова

У статті проаналізовано ранні твори сучасного харківського графіка Павла Макова.

Ключові слова: Павло Маков, українська графіка 1980–1990-х років, станкова графіка, офорт, лінорит, пастель.

The article analyses early works of a modern Kharkiv graphic artist Pavlo Makov.

Keywords: Pavlo Makov, 1980s–1990s Ukrainian graphic arts, easel drawings, etching, linocut, crayon.

Самобутність Павла Макова в українському мистецтві, його несхожість на інших вітчизняних художників певною мірою пояснює «географічний» аспект біографії: народився він у Ленінграді, потім мешкав у Латвії, далі – Україні (Рівне, Київ, Сімферополь, Харків). Не менш широкою є і «географія» навчання: Кримське художнє училище ім. М. С. Самокиша в Сімферополі (1974–1979), Петербурзька академія мистецтв (1978–1979), Харківський художньо-промисловий інститут (1979–1984). Мистецьку діяльність графік П. Маков починав як живописець¹.

Спробу зрозуміти феномен харківського мистця логічно почати з розгляду його ранніх графічних аркушів, виконаних ще на початку 1980-х років. На персональному сайті П. Макова представлено сім його творів цього періоду. Техніка чотирьох з них визначена як «інталіо» (аналог глибокого друку) – «Ранок у місті» (1981), «Зима» (1982), «Кімната дівчат» і «Кімната хлопців» (обидва – 1983 р.). Ще три роботи («Свято» (1983), «Біля ліжка», «Нічний натюрморт» (обидві – 1984 р.) – лінорити.

Ранні інталіо П. Макова є досить типовими й виразними прикладами графіки 1970–1980-х років, у яких органічно переплітаються ліризм, гротеск, символи, метафори, натяки, а головне – гранична, на межі недосяжної для сторонніх таємниці, суб'єктивність. Саме таким є «Ранок у місті» – куточок реальності, перетворений на фантастичне видіння. Основа образної тканини – міський провулок, невеликі будинки з характерними горищами, дерева навколо, нарешті, люди-мешканці. Проте навіть поррахувати кількість поверхів видається нереальним, не кажучи про те, щоб уявити струк-

туру внутрішнього простору цих споруд; власне про їх наявність свідчать лише вікна різноманітних форм і розмірів, іноді освітлені, іноді ні. Безлисті (отже, час подій – імовірно, зима або рання весна) дерева, із височезними колоно- чи, швидше, трубоподібними стовбурами та гілками, що утворюють справжні хащі, є не стільки фантастичними, скільки парадоксальними, адже поєднують у собі щемку ліричну беззахисність і подібність до якихось технічних комунікацій. Найбільше дерево проростає крізь будинок і, можливо, саме тому гине, зрубане. У цієї події, що набуває масштабів усесвітньої катастрофи (а сталася, мабуть, потайки, вночі), було кілька свідків: схожа на білу тінь постать з простягнутою рукою (жест чи то наказу, чи то свідчення), ще одна біла тінь з піднятим догори обличчям – біля будинку, а також загадковий, значно більший від інших за розміром, персонаж у вікні, якого супроводжує маленька дитина (чи лялька?). Є ще й четвертий герой, також у вікні, але він (чи вона?) здається занадто зануреним у себе (можливо, саме таке граничне самозаглиблення стає приводом вважати цю постать вагітною жінкою). Таким чином, сюжет водночас і нібито прочитується, і дає цілковиту волю суб'єктивним емоціям глядача².

Проте якщо в інталіо «Ранок у місті» ще можна прочитати (або радше відчутти) певний сюжет, то наступні роботи відтворюють виключно емоційно-психологічний стан, настрій, атмосферу, хоча це здійснено нібито реалістичними методами. Можливо, має сенс говорити про своєрідний магічний реалізм ранньої графіки П. Макова, принаймні – про магічний реалізм його аркушів «Зима», «Кімната дівчат» і «Кімната хлопців». Зазна-

ІСТОРИЯ

чимо також, що разом із сюжетом зникають і персонажі: якщо у творі «Ранок у місті» вони ще грали певну роль чи хоча б «висловлювалися», то надалі їхня функція – виникати напівпрозорими тінями серед гротескних архітектурних фантазій мистця. Проте це станеться пізніше, у його славетних монументальних мегакомпозиціях. На цьому етапі творчості персонажі просто зникли.

Люди зникли, а залишилися споруди – екстер'єри, інтер'єри. Сувора й загадкова «Зима», якщо можна так висловитися, – дисгармонійний ансамбль із трьох споруд, не таких уже й високих (лише чотири поверхи!), але грандіозних, схожих водночас і на фортецю, і на в'язницю (на в'язницю значно більше). При цьому численні вікна візуально аж ніяк не «полегшують» стін (товщину яких, утім, визначити неможливо), а лише підсилюють загальну похмурість архітектурної фантазії, тим більше, що жодне з них не освітлене, навіть єдине віконце на торцевому фасаді лише відбиває небо, вечірнє або ранкове – незрозуміло та й неважливо. Проте найзагадковішими на аркуші «Зима» є три конуси чи то світла, чи то повітря, чи то диму, які підіймаються в небо. Що це – прожектори для пошуку ворожих літаків (і тоді йдеться про одну із зим років війни?), димові стовпи від далеких пожеж або якісь протиприродні торнадо, що піднялися над спорожнілою назавжди землею серед ядерної зими? Характерно, що думки про мирне опалення аж ніяк не виникає, а тяжка атмосфера навіть не граничної самотності, а повної есхатологічної спустошеності досягається мінімальними засобами.

Створені в наступному році інталію «Кімната дівчат» і «Кімната хлопців» є, безсумнівно, парними³. Навряд чи задум цих творів став продовженням аркуша «Зима», але диптих має з ним хоча й несподівані, але очевидні внутрішні зв'язки, причому не лише емоційні, але й сюжетні. Як наслідок, виникає такий собі «архітектурно-есхатологічний» триптих, надзвичайно виразний у своєму загадковому важкому мовчанні. Адже твори «Кімната дівчат» і «Кімната хлопців» сприймаються як інтер'єри, розрізи, навіть розтини (буквально) тих споруд, екстер'єри яких демонструє інталію

«Зима». Інтрига зберігається: піонерський табір, гуртожиток, казарма або в'язниця перед нами – незрозуміло, та, урешті-решт, не так уже й важливо. Відмінності мінімальні: дівоча кімната має вікно з фіранкою (єдина ознака затишку!), на підвіконні стоїть дрібний посуд, хлопчача ж вікна не має, але тут є електрична лампочка (яка до того ж продовжує моторошно сяяти й сяяти у беззвучній порожнечі), а стелю підпирають такі собі стовпи-колони (утім, є ще й своя щемка деталь – рушник на спинці одного ліжка). Щільні ряди більш-менш акуратно заправлених ліжок, з яких, однак, лише три-чотири з подушками, виглядають майже однаковими. Усе інше, так би мовити, – на розсуд глядача. Хоча покинутими в паніці обидві кімнати нібито й не виглядають, вони, безумовно, здаються залишеними назавжди – отже, ідеться про якусь страшну, непоправну, а можливо, й катастрофічну подію. У вікні дівочої кімнати нічого критичного начебто й не видно – верхня частина, імовірно, паркана і важкі хмари над ним. Певний натяк дається лише, так би мовити, з протилежного боку, адже обидва інтер'єри не просто умовно позбавлені четвертої стіни (відповідно до театральної термінології), а ця четверта стіна фактично вирвана з коренем, тому плити перекриття оголені й частково зруйновані. Будівля, де мешкали зниклі дівчата і хлопці, починає нагадувати смертельно пораненого з виваленими нутрощами⁴. Проте глядач не отримує жодного натяку, яка зла сила (тим більше, чому й навіщо) здійснила таке.

У тому ж 1983 році П. Маков виконав кольоровий лінорит «Свято», своєрідним продовженням якого стали два натюрморти-лінорити – «Біля ліжка» і «Нічний натюрморт». Ані триптихом, ані циклом ці аркуші не видаються, а радше йдеться про кілька векторів пошуку, що мають спільну вихідну точку.

Композиція всіх трьох натюрмортів майже ідентична – горизонтальна поверхня, яка здається абсолютно пласкою й «ширяючою» в повітрі. У аркушах «Свято» та «Нічний натюрморт» її визначає смугаста серветка-скатертинка (якщо це не візерунок власне самої поверхні!), у роботі «Біля ліжка» вона нічим не маскується. Мінімум речей:

два келехи, напівпорожній і порожній перевернутий («Свято»); чашка, зім'ята хустка і дві пляшечки ліків («Біля ліжка»); ложка та дві (здається, ті ж самі) пляшечки («Нічний натюрморт»). Джерело світла: жовто-червоне, що розбризкує краплі-іскри («Свято»); дещо містичне, хоча й схоже на електричну лампочку в круглому абажурі («Нічний натюрморт»). У лінориті «Біля ліжка» є лише яскраве мертве, моторошне світло, імовірно, від повного місяця, а також дві групи крихітних, ледве помітних світлих плям (зірок, вогників, відблисків?), що «ширяють» у цілковитій темряві за останньою межею простору більш-менш реальних речей.

Цікаво, що при всьому їхньому лаконізмі (щоб не сказати – мінімалізмі), натюрморти П. Макова не здаються просто математичними розрахунками, холодними й довершеними штудіями композиції та форми. Вони, якщо можна так висловитися, «провокують сюжет», натякають на якусь історію, зловісну, але інтригуючу. Особливо це стосується двох чорно-білих ліноритів, позаяк від споглядання аркуша «Свято» виникає враження окремого простору, замкненого та самодостатнього, який не потребує свідків (що, однак, не означає неможливості глядачів!) і максимально захищений від їхнього проникнення. Проте твори «Біля ліжка» і «Нічний натюрморт» з цього погляду більш відкриті. У них ідеться про щось гранично просте й важливе, але із загадковими чи, краще сказати, закодованими натяками: безсоння, хвороба, марення, сп'яніння, урешті-решт, смерть – усе це за бажання можна «прочитати» в натюрморті з кількох елементарних речей на горизонтальній поверхні, під природним чи штучним, але однаково жахаючим освітленням.

Крім розглянутих натюрмортів, на персональному сайті П. Макова не представлено творів, виконаних протягом наступних п'яти років. Утім, у фондах графіки Національного художнього музею України зберігаються два його офорти, створені саме в цей період: «Пейзаж з гірляндами» (1987) та «Перехрестя» (1988). Немає жодних підстав вважати їх невдалими, проте у творчості П. Макова ці аркуші – радше унікальна можливість зазирнути в лабораторію

мистця, зрозуміти, як трансформуються та переплавляються в ній враження цілком реальні, навіть такі, що їх можна розпізнати.

Імовірно, саме ця можливість розпізнавання й визначила для самого художника скромну подальшу долю цих двох майстерних офортів – у його власному, персональному часопросторі, формування якого розпочинається в графіці П. Макова саме в цей період, реальним «таврійським ведутам» місця не було. Особливо характерним є твір «Пейзаж з гірляндами», адже на ньому зображене не просто добре відоме, а майже знакове місце кримської столиці – кінотеатр «Сімферополь». Визначити «місце подій» офорта «Перехрестя» складніше, але, безсумнівно, тут простежується справжній і добре знайомий художнику архітектурний мотив. Досить виразною є також зміна внутрішніх настроїв. Після сюрреалістичного інталію «Ранок у місті», моторошно-есхатологічних аркушів «Зима», «Кімната дівчат» і «Кімната хлопців», бездонної темряви натюрмортів ці офорти сприймаються як утілення нарешті знайденої гармонії – стриманої, але світлої і по-особливому загадкової.

Орнаменти твору «Пейзаж з гірляндами» спочатку викликають спомин про бароккові гравюри, на зразок вітчизняних академічних тез, хоча насправді мається на увазі цілком реальний мотив – прикрашання міста ілюмінаціями до свята (імовірно, Жовтневої революції – при збільшенні фрагмента з гірляндами в їхньому розташуванні вгадуються обриси крейсера «Аврора»). Однак святковість «Пейзажу...» виявляється дещо умовною, адже як мінімум на одному з ліхтарів гірлянда, вочевидь, зламана, це надає аркушеві дещо несподіваного настрою руйнування та спустошеності. Навряд чи свято вже закінчилося – радше воно так і не розпочалося. Утім, немає сенсу шукати в офорті «Пейзаж з гірляндами» політичні натяки.

Композиція «Перехрестя» виявляється складнішою, її найважливіша образотематична складова – динамічний узвіз, який одночасно й руйнує, прориває площину графічного аркуша, й утворює умовний простір, сповнений глибини і таємниці. Попри цілковиту безлюдність, будинки офор-

ІСТОРИЯ

та «Перехрестя» не справляють враження мертвої порожнечі (як, наприклад, інталію «Зима»). Радше це «речі в собі», замкнені та самодостатні, але при цьому сповнені чогось захоплюючого, майже чарівного. Будинки твору «Зима», попри свою сувору монументальність, не викликають нічого, окрім відчуття пригніченості та моторошності. Натомість архітектура «Перехрестя» – поєднання затишку та дещо банальної й навіть кумедної, але симпатичної романтики (башточки, колонки, венеціанські вікна; вершиною ж, у всіх значеннях цього слова, стає балкончик, що «ширяє» в повітрі!). Після цього повернення до есхатології стає вже, так би мовити, психологічно неможливим.

Так чи інакше, але на персональному сайті художника наступним після вищепроаналізованих натюрмортів значиться «Сімферопольський пейзаж» (1988), який уже – «той самий», «справжній», «класичний» Маков. Саме цей великий (58,5 × 88 см) аркуш, виконаний під час седнівських семінарів Тіберія Сільваші, приніс харківському графіку перший значний успіх. Починаючи саме від офорта «Сімферопольський пейзаж», «де несподівано і водночас органічно переплелись біблійні та сучасні знаки-міфологеми» [6, с. 13], можна говорити не лише про ремісничу майстерність і художню досконалість, але й про своєрідну «магію» графіки П. Макова: «Графічний аркуш із зображенням фантастичних будівель, що нагадують чи то Вавилонську вежу, чи то печерне місто, своєю напруженою пульсацією світлого й темного, складно, “недбало” і ретельно проробленою поверхнею викликав асоціації й зі стародавніми гравюрами, і з відбитками знімків НЛО... Але головне – окреслював особливий образний світ художника, який і збережеться в його творчості назавжди. Тут у тісному, “спресованому” взаємозв’язку співіснують традиції старої гравюри й новітні образні конструкції, справжня культура ремесла й розкута, непередбачувана фантазія» [5, с. 211].

Уже сама назва «Сімферопольський пейзаж» є умовністю, щоб не сказати – фікцією, адже місцевість, де знаходиться столиця Автономної Республіки, є степовою і абсолютно пласкою. Менш конкретні, хоча й

більш логічні варіанти назви, як от «Кримський пейзаж» чи «Таврійський пейзаж», художником, однак, відкидаються. Нагадаємо, Сімферополь для П. Макова – одне з міст дитинства, а також там він починав здобувати мистецьку освіту. Інакше кажучи, якийсь його образ – позитивний або негативний, але достатньо яскравий – у майбутнього художника не міг не скластися. Більше того, за бажання у фантастичній забудові графічного аркуша дійсно можна побачити дещо сімферопольське (утім, і загальнокримське також), полегшений варіант «сталінського ампіру» із численними башточками, колонами, аркадами та альтанками.

Порівняння з вавилонською вежею а-ля Пітер Брейгель Старший чи печерним містом є цілком справедливими, але «Сімферопольський пейзаж» викликає також ще одну, можливо, цілком підсвідому (причому підсвідому як для глядача, так і для мистця!), проте стійку алюзію. Тому що величезна пірамідоподібна споруда в результаті дещо загадкового (імовірно, кількома джерелами чи навіть кількома «сонцями»?) освітлення відкидає одразу дві однаково насичені трикутні тіні. Усе разом утворює геометричну фігуру, надзвичайно подібну до горезвісної пентаграми – п’ятикутної зірки, а вже пентаграма тягне за собою безліч інших спогадів і думок, як історичних, так і містичних. Утім, це, звичайно, лише суб’єктивне припущення.

Так чи інакше, саме в офорті «Сімферопольський пейзаж» відбулася перша кристалізація своєрідної графічної мови П. Макова. Результат виявився цілком вдалим. Художник скористується схожою системою ще не раз. Образотворчим, логічним, а певною мірою навіть сюжетним продовженням стали триптих «Місто. Натовп» (1989), диптих «Башти на пагорбах» (1991), аркуш «Ранок» (1991). Усі ці роботи утворюють досить цілісний цикл, який, власне, і визначив як для мистецтвознавців, так і для глядачів поняття «графіка Павла Макова»⁵. Її найхарактерніші ознаки: великий формат, технічна досконалість, надзвичайно тонке, майже ювелірне опрацювання поверхні, складна, але при цьому завжди вдало вирішена композиція та «загадковий» сюжет,

який вимагає вже не просто розгадування символів і натяків, а майже медитативного проникнення у внутрішній, суто емоційний настрій твору. Зазначимо також, що у творчості харківського графіка превалювали образи, пов'язані з містом і архітектурою. Пізніше з'явиться ще один образ або, краще сказати, міф – сад, а радше парк, створений та існуючий за суворо архітектурними, майже математичними законами.

Триптих «Місто. Натовп» складається з аркушів «Ранок», «Вечір», «Ніч». Сама ідея зображення однакового пейзажу або архітектурного мотиву в різний час доби, при різному освітленні, веде свою історію як мінімум від «Руанського собору» Клода Моне. Звичайно, П. Маков пропонує своє, не живописно-колористичне, а графічно-тонове, надзвичайно елегантне, але при цьому й дещо іронічне рішення.

Безумовно, триптих має найтісніші генетичні зв'язки з офортом «Сімферопольський пейзаж», адже умовно-фантастична забудова зображеного на ньому міста демонструє всі ознаки того ж полегшеного, південного, кримського варіанта «сталінського ампіру» – колони з іонічними капітелями, аркади, арки тощо (при цьому ще один архітектурний елемент, також популярний у післявоєнній кримській забудові – напівкругле вікно, розділене на кілька секторів, надає композиції несподіваного динамізму, оскільки має вигляд ще й колеса!). Виникають, утім, й інші архітектурні алюзії – із реальною, історичною античністю (причому як давньогрецькою, так і давньоримською) і навіть з Атлантидою, якій зазвичай також надають у різного роду реконструкціях більш-менш античноподібного вигляду.

Хоча друга частина назви триптиха – «Натовп», власне натовпу, людей на вулицях та площах цього міста немає. «Натовп» утворює сама архітектура. Вона не просто існує, але й по-справжньому «живе», змінюється і хіба тільки не рухається у створеному художником фантастично-умовному та водночас надзвичайно переконливому часопросторі. При цьому в офорті «Сімферопольський пейзаж» це «життя» концентрується в загадковому пірамідоподібному архітектурному «мурашнику», а в триптиху «Місто.

Натовп» воно «розповзається» в набагато складнішому ритмі. Проте над архітектурною частиною є ще небо чи, краще сказати, щось незабудоване, хоча й заповнене своїм рухом і, як здається, своїм «життям».

Активна, щоб не сказати – агресивна, у своїй граничній концентрації псевдоархітектура творів «Сімферопольський пейзаж» та «Місто. Натовп» змінюється в диптиху «Башти на пагорбах»⁶ (романтична, навіть дещо «фентезійна» назва якого дещо несподівано асоціює також з відомою «педагогічною» повістю Антона Макаренка «Прапори на баштах»), якщо можна так висловитися, вільним диханням. Поряд з насиченою світлотіньовою розробкою та проробкою попередніх інталію диптих здається сповненим світла та повітря, нагадуючи рисунок пером, причому пером найтоншим. Враження легкості, прозорості, майже польоту підсилюється (а можливо, й визначається) самою композицією – панорамною перспективою величезного простору, що складається з невисоких пагорбів, обіцяних у назві, і затемнених ярів між ними. Забудова цього умовного степу – знов-таки ті самі сімферопольські башточки, альтанки, аркади та колонади, іноді – маленькі, іноді – у кілька ярусів, що скидаються водночас і на Пізанську башту, і на балагани мандрівного цирку. Зазначимо також, що небесного простору чи, краще сказати, простору неба, що грає таку помітну роль у триптиху «Місто. Натовп», у позитивному диптиху «Башти на пагорбах» майже зовсім немає. Воно нібито й вгадується десь на другому плані, але лінії горизонту фактично зливаються з лініями пагорбів і ярів. Схожу композицію має також аркуш «Ранок»⁷ – така ж грандіозна і при цьому безнебесна панорама, такі ж світло та повітря, такі ж складно й віртуозно згруповані ажурні та загадкові споруди: каркасні башти, схожі водночас і на будівничі ліси, і на середньовічні будови для облоги, щільні групи античних колон, навіть баня з хрестом (сам храм, імовірно, занурився в сипучі піски). Власне «Ранок» – цікавий, виразний, технічно досконалий графічний аркуш, але в загальному контексті доробку П. Макова він виглядає дещо вторинним. Можливо, саме тому художник завершив (хоча й не

ІСТОРИЯ

закрив остаточно!) ним тему фантастичної архітектури.

Крім інталію, до архітектурних капричіо належать також дві пастелі – «Пейзаж» і «Пейзаж з вулканом». Обидві вони виконані в 1989 році, тобто одночасно з офортом «Сімферопольський пейзаж» і триптихом «Місто. Натоп».

Пастель «Пейзаж» характеризується досить елегантним і вишуканим колоритом, побудованим на поєднанні вохристого та рожевого, з окремими вкрапленнями білого та синьо-чорного. Сам архітектурний мотив є традиційним для мистця – мережаний, а в цьому випадку ще й трохи нахилений будинок-башта з численними колонами, арками та аркадами, півкруглими у верхній частині вікнами та шпилем, що увінчує всю цю абсурдну, хоча й не позбавлену романтичності та навіть загадковості конструкцію. Проте подібність цієї падаючої башти до кримської радянсько-ампірної архітектури є безсумнівною, тим паче, що ця подібність маскується набагато менше, аніж у графіці. Твір «Пейзаж з вулканом» має схожий колорит (вохристо-теракотовий та синьо-чорний), але гарячіший, розпечений, що, звичайно, пояснюється самим сюжетом. Утім, головним колористичним – і навіть композиційним – прийомом цієї пастелі стає сліпучо-білий розрив, що перетинає по діагоналі небо, знаменуючи катастрофу майже всесвітнього масштабу. Біла блискавка цього розриву абсолютно затьмарює досить скромні архітектурні деталі – дві конструкції з колон та смугастих арок, які демонструють хіба що беззахисну тендітність. Есхатологічна тематика пастелі «Пейзаж з вулканом» дещо несподівано зближує її з інталію «Зима» – ті ж залишки цивілізації, причому їхня покинутість, причин якої ми не знаємо, сприймається як свідчення загибелі всього людства. Однак пастель справляє (завдяки красі колориту та ефектності розриву) все ж таки м'якше, якщо можна так висловитися, естетичніше враження. Невідоме місто, поглинене лавовими потоками, відсувається в часі на тисячі років назад, стаючи вже не покинутим або загиблим, а лише загубленим, тобто скоріше археологічним, аніж гостроакту-

альним психологічним феноменом. І якщо «Зима» лякала та хвилювала, «Пейзаж з вулканом» лише зацікавлює.

П. Маков досить рідко доповнює свої композиції персонажами (фактично вони є лише в інталію «Ранок у місті»). Проте в 1989 році художник тричі, у різних техніках, відтворює один і той самий мотив, який називає «люди за столом». Сюжет передбачає величезну змістову амплітуду – від звичайної побутової ситуації до «Таємної вечереї». Утім, варіант П. Макова здається певним компромісом – побутова, навіть нібито сімейна сцена, але підкреслено монументальна (у тому числі й суто за розмірами)⁸ та сповнена певної таємниці.

Сцени не повторюють одна одну – персонажі в кожній з композицій згруповані по-різному, більше того, їх різна кількість. Малюнок «Люди за столом. I» справляє враження легкого, невимушеного, навіть дещо грайливого начерку, хоча акценти золотою фарбою свідчать про продуманість і завершеність твору. За столом тут зібралось сім персонажів, ще двоє – поряд. Граничний лаконізм та умовність зображення не завадили появі «характерних деталей», якщо й не портретних, то конкретних і неповторних – зібране у вузол волосся жінки, яка, треба розуміти, головує на зібранні, кучерява шевелюра й борідка чоловіка, який сидить на протилежному кінці столу, пліщина чоловіка ліворуч він нього, пишна зачіска жінки праворуч, високий «шиньон» героїні, яка стоїть тощо. Дія відбувається у величезному приміщенні, справжній залі (якщо арокки праворуч – це дійсно двері). Що це – сімейний обід родичів, які прийшли в гості до улюбленої бабусі, розподіл спадщини або, наприклад, засідання інститутської кафедри? Проте жодних підказок художник не дає.

«Люди за столом. II» – такий собі спогад про Рембрандта (адже, згідно з дослідженнями, композиція його твору «Заколот батавів», від якого збереглася лише центральна частина, спочатку виглядала приблизно так само!). На відміну від оксамитових барв пастелі, олійні фарби створюють враження складного світлотіньового мерехтіння, причому загальний золотаво-брунатний (знов-

таки рембрандтівський!) тон не заважає яскравим вкрапленням інших кольорів – червоного, рожевого, зеленкуватого.

Замість дев'яти «гротескно-упізнаваних» персонажів рисунку «Люди за столом. I», на олійному варіанті зображено лише п'ятьох – жінок у довгих сукнях, які розмістилися в кріслах навколо столу під дещо фантастичною люстрою або лампою (виникає враження, що вона «вирастає» із середини столу!). Простір навколо них визначений досить чітко та конкретно – це досить велика і надзвичайно висока напівтемна кімната з дверима праворуч.

Персонажі малюнка «Люди за столом. I» жваво спілкувалися і навіть, як здається, сперечалися. У другому варіанті триває дещо неспокійна та загадкова тиша, яку можна трактувати по-різному, залежно від настроїв і смаків глядача, – як затишну, як напружену, як таку, що настає вслід за важливим повідомленням (яке, імовірно, зробила героїня в червоній сукні, що сидить на певній відстані від столу, але, безсумнівно, головує – подібно до «бабусі» в першому варіанті). У ледве помітних рухах героїнь можна добачити й певну реакцію. Проте сюжет (якщо він є) знов-таки залишається невідомим і неважливим.

Інталію «Люди за столом. III» стало підсумком цього своєрідного міні-циклу не лише тому, що художник втілює цікавий для себе мотив за допомогою своєї головної техніки. У новій композиції застольна тематика дещо парадоксально об'єдналася із архітектурною! Тобто аркуш «Люди за столом. III» виявляється генетично пов'язаним, можливо, не так з попередніми двома творами «Люди за столом», як з диптихом «Бапти на пагорбах» або аркушем «Ранок».

Простір у роботі «Люди за столом. III» – той самий традиційний для графіки П. Макова нескінченний таврійський степ, у якому знов-таки виникають таємничі (можливо, й напівзруйновані) псевдоантичні споруди з аркадами та колонадами. На їхньому тлі за столом зібралося п'ять персонажів; ще один (одна?), шостий (шоста?), чи то зі стравою, чи то з промовою стоїть поряд. Від гротескової портретності малюнка та різнокольорових шат олійної композиції не

залишилося майже нічого – напівприхованими є навіть стать і вік персонажів (особливо тих, що сидять), а тим більше їхня зовнішність. При цьому перенесена на природу подія втратила будь-яку буденну жанровість і перетворилася на значуще, майже ритуальне дійство, дуже просте, дуже важливе й дещо абсурдне. Однак кількість персонажів не дозволяє побачити в інталію «Люди за столом. III» варіацію на тему містичної трапези, аж до частування трьох загадкових мандрівників під дубом Мамврійським чи навіть «Таємної вечері».

У тому ж році, що і «Люди за столом. I» (а також, нагадаємо, «Місто. Натоп» і пастельні пейзажі, а якщо вірити персональному сайту П. Макова, то і «Сімферопольський пейзаж»), була створена ще одна пастель, теж «із персонажами», – «Зустріч». Досить велика за розміром (80 × 100 см), вишукано-красива за колоритом, сірувато-бузковим, з окремими вкрапленнями лимонно-жовтого та рожево-вохристого, вона розповідає нібито й зовсім іншу історію, але має численні та безсумнівні внутрішні зв'язки з попереднім «сюжетом», хоча зв'язки ці радше відчувуються, аніж вгадуються або демонструються. Так чи інакше, один з двох персонажів пастелі «Зустріч» – одягнута в довгу сукню, скажімо так, постать у кріслі, що надзвичайно подібна до жінки в червоному на картині «Люди за столом. II». Водночас другий персонаж – власне той, хто прийшов, – залишається абсолютною «річчю в собі». Навіть стать його можна визначити (за одягом) лише з численними припущеннями.

Проста, ясна й гармонійна композиція твору «Зустріч» приховує, однак, величезну внутрішню напругу. Безсумнівно, перед глядачем розгортається не просто подія, а справжня драма, надзвичайно важлива для обох її учасників. Подобиці сюжету залишаються, проте, невідомими: жінка в кріслі покликала другого персонажа, і він нарешті прийшов, або навпаки – візит був його ініціативою та став (чи не став?) несподіванкою для героїні, або вона уже не здатна зрозуміти, що сталося. Утім, як і в триптиху «Люди за столом», усі ці нескінченні варіанти можливих історій виявляються, урешті-решт, непотрібними. До ре-

ІСТОРИЯ

чі, на картині «Зустріч» зображено досить дивний простір, де співіснують дерево (маленька тополя за кріслом героїні) та архітектурні арочки на нібито стіні, що обмежує другий план. Можливо, ідеться про реальний внутрішній дворик, такий собі атриум-патіо, а можливо, – про мерехтливе, невідзначене потойбіччя – сон, видіння, інший світ (тоді все стає зрозуміло – Він, нарешті, прийшов туди, де на нього чекала Вона).

У 1991 році П. Маков уперше звернувся до авторських книг, а пізніше й до концептуальних проєктів-перформансів. Саме ці останні роботи можна вважати найважливішими в доробку митця, який отримав у 2018 році Національну премію України імені Тараса Шевченка. Проте творчість харківського художника – явище хоча і ємне, але надзвичайно цілісне, а теперішні проєкти є логічним продовженням його ранніх пастелей та інталію.

Примітки

¹ Сам Павло Маков, міркуючи про свій перехід від живопису до графіки, казав: «У живопису я маю або закінчити картину, або, якщо мене щось не влаштовує, почати з нуля, з білого полотна. А тут – як сліди на снігу. Можна озирнутися й роздивитись подоланий шлях, і це подолане залишається з тобою. А художник може зібрати у своїх роботах усі сліди того, що з ним відбулося» [5, с. 210].

² Згадується, наприклад, «Хоку, побачене уві сні» Дмитра Пена: «Во мне вырастает дерево. Ему тесно – мне больно, И кто-то из нас умрет». Зазначимо також, що нібито близький, але зовсім по-іншому розроблений сюжет мав цикл А. Чебикіна «Перехожі» (1987 р., диптих «Зрубали дерево»).

³ «Я почуваюся ніби у квартирі далекого родича, де все її начиння мені залишено у спадщину. І от я читаю старі листи, розбираю старі речі, складаю їх по ящиках і на кожен ліплю етикетку, щоб відвезти додому. Я навіть не знаю, чи воно мені коли справді знадобиться. Але для мене все це дуже важливо і необхідно» [5, с. 218]. Сказані набагато пізніше і з приводу зовсім інших творів – «авторських книг» – ці слова П. Макова, однак, пояснюють дещо й у цьому ранньому диптиху.

⁴ «Чи повірять, що бувають такі будинки? Ні, скажуть, я сплотивлю дійсність. Та цього разу це правда, нічого не випущено, нічого, звичайно ж, і не додано. Та й звідки мені було це взяти? Відомо, що я бідний. Відомо. Будинки? Але, якщо бути точним, то були будинки, яких уже не було. Будинки, дощенту знесені. Те, що було – інші будинки, що стояли поряд, високі сусідні будинки. Вочевидь, вони могли завалитися, відколи поряд усе позабирали. Бо між звалищем буди-

вельного сміття й оголеною стіною нашвидкуруч збили ціле ристування з довгих просмолених балок. Не знаю, чи я вже казав, що маю на увазі саме цю стіну. Та вона була, так би мовити, не першою стіною існуючих будинків (як треба було сподіватися), а останньою – колишніх. Видно було її внутрішній бік. На різних поверхах виднілися стіни кімнат, на яких ще висіли шпалери, там і сям залишки підлоги чи перекриття. Коло кімнатних стін на всю довжину муру ще залишалося якесь брудно-біле приміщення, і крізь нього невимовно огидними, по-хробачиному вкрадливими, мало не травними рухами повз відкритий, вкритий плямами іржі жолоб стічної труби. Від шляхів, якими проходив освітлювальний газ, на краях стелі позалишалися сірі, запорошені сліди, вони петляли то туди, то сюди, геть несподівано вбігали в кольорову стіну і якусь діру, вирвану чорно й безжально грубо. Утім, найнезабутнішими були все ж самі стіни. В'язке життя цих кімнат не дало себе розчавити. Воно ще було тут, воно чіплялося за вцілілі цвяхи, повисало на вузьких, заширшких з долоною, рештках підлоги, сповзалось на основних кутів, де ще залишалася дрібка внутрішнього приміщення. Його можна було розгледіти у фарбі, яку воно поволі, рік за роком змінювало: блакитне на плісняво-зелене, зелене на сіре, а жовте на старе, застоєне підгнило-біле. Але було воно і на свіжіших місцях – за дзеркалами, картинами та шафами; бо воно залишило їхні обриси й прибрало їх, і воно було також разом з павуками й порохами на цих прихованих місцях, що лежали тепер оголені. Воно було в кожній облізлій смужці, у вогких пухирях на нижньому краю шпалер, воно теліпалося в обдертих клаптях і потіло з гидотних застарілих плям. І з цих стін, що були колись голубими, зеленими та жовтими, обрамлених слідами від проломів у знесених переділках, виступало повітря цих життів, чіпке, в'язке, затхле повітря, яке жоден вітер не годен був розігнати. В ньому зависли обіди, і хвороби, і видихи, і багаторічний дим, і піт, що виділяється з-під пахв, обтяжуючи одяг, і гнилизна з ротів, і сопух зіпрілих ніг. У ньому стояли гострота сечі, і чад кіптяви, і сірі випари картоплі, і тяжкий, гладкий сморід зігрілого смальцю. Солодкий, тягучий запах занедбаних немовлят був там, і запах дитячого страху, коли діти йдуть до школи, і задушливість з ліжок хлопців у дозріванні. І багато ще всього додавалося знизу, з провалля завулку, зануреного в морок, а ще інше просочувалося згори разом із дощем, нечистим над містами. А ще щось занесли слабкі, приборкані домашні вітри, які завжди засідають в одній вулиці, і було там іще багато чого, невідомого походження. Я ж казав, що всі стіни, крім останньої, збурили? Отож, я весь час говорю про саме цю стіну. Хтось скаже, що я довго стояв перед нею; та я ладен заприсягтися, що кинувся бігти, тільки-но впізнав цю стіну. Бо жайття саме в тому, що я її впізнав. Я впізнав тут усе це, тимто воно так запросто входить у мене: в мені воно у себе вдома» [3, с. 59–61].

⁵ У 1990 р. П. Маков отримав Гран-прі на I Все-союзному бієнале графіки в Калінінграді (Росія), у 1994 р. – Гран-прі Міжнародної виставки графіки і плаката «4 блок» (Харків), у 1997 р. – Першу премію на Національному трієнале графіки (Київ). У присвя-

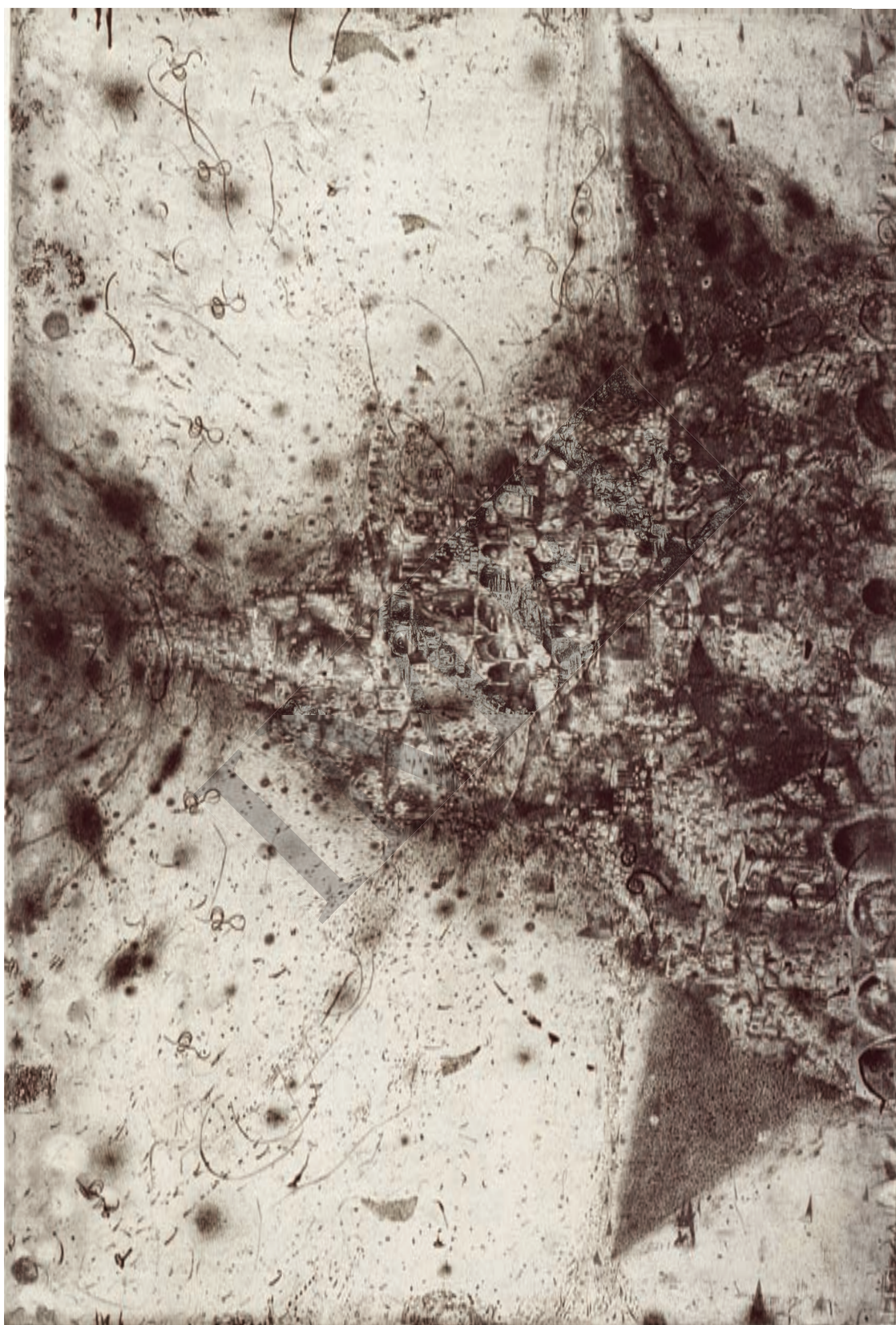
ОКСАНА ЛАМОНОВА. РАННЯ ТВОРЧІСТЬ ПАВЛА МАКОВА



Маков П. Пейзаж з гірляндами. 1987 р. Папір, офорт



Маков П. Перехрестя. 1988 р. Папір, офорт



Маков П. Сімферопольський пейзаж. 1988 р. Папір, офорт

ОКСАНА ЛАМОНОВА. РАННЯ ТВОРЧІСТЬ ПАВЛА МАКОВА

ченій трієнале статті в журналі «Образотворче мистецтво» І. Волощук писав: «Харківський художник Павло Маков, який отримав першу премію трієнале, – мистець зі своїм особливим почерком у мистецтві, творчість якого потребує серйозних роздумів і розмов. Чудове володіння офортною технікою допомагає йому відтворювати складний світ незвичайних композицій, що не є надуманими, а органічно втілює авторський досвід спілкування з дійсністю («Місце»)» [1, с. 25]. Роботи під назвою «Місце» у П. Макова немає, імовірно, йдеться про його триптих «Місто. Натоп». Цікаво, що в наступному Національному трієнале графіки художник участі не взяв, що дещо іронічно прокоментувала у своїй підсумковій статті куратор цього проекту О. Лагутенко: «Такий майстер

концептуальних персональних експозицій, як Павло Маков, взагалі не взяв участі в трієнале, ймовірно, цілком усвідомлено, оскільки він прораховує кожний свій крок, а на минулій графічній трієнале у нього була перша премія» [2, с. 47].

⁶ Аркуші диптиха «Башти на пагорбах» мають такі розміри: 55,5 × 90 см (I), 62 × 90 см (II).

⁷ Розміри аркуша «Ранок» на персональному сайті художника не вказані, але навряд чи вони менші за вищенаведені.

⁸ Композиція «Люди за столом. II» має розміри повноцінної картини – 61,5 × 107,5 см, інтальо «Люди за столом. III» – 63 × 83 см. Розміри малюнка «Люди за столом. I» на персональному сайті П. Макова не вказані.

Джерела та література

1. Волощук І. Всеукраїнське трієнале «Графіка–97» // Образотворче мистецтво. – 1997. – № 3–4. – С. 25–27.
2. Лагутенко О. Трієнале «Графіка–2000» // Образотворче мистецтво. – 2001. – № 1. – С. 47–49.
3. Райнер Марія Рільке. Нотатки Мальте Лявридса Бригге / Райнер Марія Рільке. – Київ : Грані-Т, 2010. – 296 с.
4. Сизоненко І. Графіка «нової хвилі» // Образотворче мистецтво. – 1991. – № 5. – С. 24–26.
5. Скляренко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників / Г. Скляренко. – Київ : ArtHuss, 2016. – 376 с.
6. Соловйов О. В якості лідера // Образотворче мистецтво. – 1989. – № 1. – С. 12–14.

References

1. Voloshchuk I. (1997) Vseukrayinske triyenale «Hrafika–97» [The All-Ukrainian Triennale «Graphic Works–97»]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine Arts], No. 3–4, pp. 25–27.
2. Lahutenko O. (2001) Triyenale «Hrafika–2000» [The Triennale «Graphic Works–2000»]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine Arts], No. 1, pp. 47–49.
3. Rilke, Rainer Maria (2010) *Notatky Malte Liavrydsa Brygge* [The Notebooks of Malte Laurids Brigge]. Kyiv: Hrani-T, 296 pp.
4. Syzonenko I. (1991) Hrafika «novoyi hvyli» [Graphic Works of the «New Wave»]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine Arts], No. 5, pp. 24–26.
5. Skliarenko H. (2016) *Suchasne mystetstvo Ukrayiny. Portrety khudozhnykiv* [The Ukrainian Modern Art. Portraits of Artists]. Kyiv: ArtHuss, 376 pp.
6. Solovyov O. (1989) V yakosti lidera [In the Capacity of Leader]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine Arts], No. 1, pp. 12–14.

SUMMARY

Pavlo Mykolayovych Makov is a leading modern Ukrainian graphic artist, a laureate of numerous artistic prizes (including the Taras Shevchenko National Prize of Ukraine (2018)), a corresponding member of the Academy of Arts of Ukraine, a Member of the Royal Society of Painters and Graphic Artists of Great Britain. In the early 1990s, the Kharkiv artist approached to creating *auctorial books*, with each of which being a realization of the author's conceptual plot. Pavlo Makov's exhibitions constitute all-in-one projects subjected to not only an artistic but also a philosophic idea.

ICTOPIЯ

Nevertheless, Pavlo Makov started his activities with the conventional graphic arts. The article analyses his early works: etchings, linocuts, and crayons. *Urban Morning* (1981) full of complicated metaphoric images features Surrealism. However, the artist soon got rid of exceeding and ostentatious complicity. With the help of minimal means, he reached to his maximum expressiveness, even a dramatic effect, in the sheets of paper *Winter* (1982), *A Lasses' Room*; *A Lads' Room* (both – in 1983), *Holiday*; *Beside a Bed* (both – in 1983), *Nocturnal Still Life* (1984), crayons *Meeting*; *Landscape*; *A Landscape with Volcano* (all – in 1989), three versions of the composition *People at Table* (1989–1990). In the 1980s, Pavlo Makov has definitively formed his race, with the following features: oversize, technique perfection, immensely delicate surface treatment, complicated yet invariably successfully extricated composition, and, after all, a topic based on architectural imagination and requiring for not only ordinarily unriddling of symbols and allusions but also almost meditative entry to a solely emotional sentiment of a text (*A Landscape with Garlands* (1987), *Crossroads*; *A Landscape in Simferopol* (both – in 1988), triptych *A City. A Crowd* (1989), diptych *Towers on Hills*; *Morning* (all – in 1991)).

Early graphic works allows having a look at the artist's laboratory, diligently studying his creative development, and above all – better and thoroughly comprehending themes and images of his actual projects.

Keywords: Pavlo Makov, 1980s–1990s Ukrainian graphic arts, easel drawings, etching, linocut, crayon.

УДК 7.071.1+82-94](477)“1910/1930”

ПОДРОБИЦІ З ІСТОРІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА КУЛЬТУРНО-ХОУДОЖНЬОГО ЖИТТЯ ХАРКОВА 1910–1930-х РОКІВ В АВТОБІОГРАФІЧНИХ СПОГАДАХ АНАТОЛІЯ БОНДАРОВИЧА

Оксана Сторчай

Статтю присвячено архівному матеріалу – автобіографічним спогадам художника А. Бондаровича щодо мистецької освіти й культурно-мистецького життя Харкова 1910–1930-х років.

Ключові слова: Анатолій Бондарович, автобіографічні спогади, мистецька освіта, М. Раєвська-Іванова, культурно-художнє життя, Харків 1910–1930-х років.

The article is dedicated to the archival material, consisting of the autobiographical memoirs of the artist Anatoliy Bondarovich with the evidences on artistic education, artistic and cultural life in Kharkiv in the 1910s – 1930s.

Keywords: Anatoliy Bondarovich, autobiographical memoirs, artistic education, M. Rayevska-Ivanova, cultural and artistic life, Kharkiv in the 1910s – 1930s.

Автобіографічні рукописні спогади талановитого графіка, ілюстратора, живописця, викладача Анатолія Мартиновича Бондаровича (1892–1975) містять, окрім відомостей щодо здобуття ним художньої освіти, важливий для науковців матеріал стосовно мистецького життя Харкова 1910–1930-х років. Загалом тему вітчизняного мистецтва 1910–1930-х років вивчали такі відомі науковці, як Н. Асєєва, В. Афанасьєв, Л. Амеліна, Дж. Боулт, Н. Войсунська, О. Голубець, Д. Горбачов, О. Ільницький, О. Кашуба-Вольвач, Л. Ковальська, О. Ковальчук, О. Лагутенко, Б. Лобановський, Т. Лупій, В. Маркаде, Ж.-К. Маркаде, У. Мельникова, М. Мудрак, А. Наков, В. Петрашик, А. Півненко, Т. Павлова, С. Папета, Н. Присталенко, М. Протас, А. Пучков, О. Ріпко, О. Роготченко, Г. Романенко, В. Рубан-Кравченко, Т. Руденко, Л. Савицька, Г. Склярєнко, Л. Соколюк, В. Сусак, Л. Толстова, О. Федорук, І. Ходак, В. Чечик, В. Шейко, М. Шкандрій та ін.

Як відомо, 1910–1930-ті роки поділяють на два періоди в історії вітчизняного мистецтва. Перший – мистецтво 1890–1910-х років – ґрунтовно охарактеризовано в монографії Л. Савицької «На пути обновле-

ния. Искусство Украины в 1890–1910-е годы» [14]. Другий період 1920-х – початку 1930-х років є одним з найяскравіших і найцікавіших у мистецтві радянської України, на його характеристиці варто зупинитися детальніше, тому що в спогадах А. Бондаровича йому приділено чимало уваги (в 1910-х рр. він навчався фаху). Саме ці роки стали часом потужного й широкого розвитку українського мистецтва, часом національної самоідентифікації як на політичному, так і на культурному рівнях. Це роки творчих пошуків у різних напрямках і течіях українських мистців, що проявилися в стильових новаціях, впливу й талановитого творчого засвоєння надбань європейського мистецтва і загалом світової культури (щоправда, ця тенденція була характерна для 1910-х рр. і продовжена в 1920-х – на початку 1930-х рр.). Цей період визначено науковцями як «українське національне відродження», він характеризується вагомими, цінними здобутками й напрацюваннями в усіх галузях мистецтва: створення самобутніх регіональних шкіл живопису, графіки, скульптури, мистецьких осередків та фахових навчальних закладів, розвиток наукової вітчизняної реставрації творів

образотворчого мистецтва, у літературі та культурно-художньому житті, його активізація (а саме – музейницька й виставкова діяльність, новий етап розвитку художньої критики, бібліотек, наукових закладів, конкурсів, популяризації мистецтва тощо). Основу тогочасного культурно-мистецького оновлення склали творчо переосмислені вітчизняними художниками, письменниками, мистецтвознавцями національні традиції та талановито асимільовані найкращі здобутки світової культурної спадщини попередніх епох. Показовим для того часу є одночасне співіснування як реалістичних, так і різноманітних модерністичних напрямів і течій, які, увиразнюючись на місцевому ґрунті, набували яскраво виражених національних ознак. Майстри радянської України, маючи творчі зв'язки з російським мистецтвом, відчували себе частиною європейського художнього процесу, до якого залучалися завдяки творчим відрядженням, хоча й поодиноким, участі в міжнародних виставках (зокрема Венеційських бієнале; результатом була позитивна оцінка їхньої творчості в зарубіжній пресі: *la Nerve, Gazzetta di Venezia, Il Giornale d'Italia, Il Popolo di Roma, La Tribuna di Roma, Il Giornale Genova* (у тому числі відомі статті С. Корбіо)), та різноманітних міжнародних конкурсах, здобуттю й обміну досвідом, ознайомленню, звісно вибірково, із творчістю тогочасних мистців, сучасними напрямами й течіями західноєвропейського мистецтва за допомогою статей у тогочасних журналах і газетах («Нова генерація», «Червоний шлях», «Критика», «Всесвіт», «Універсальний журнал», «Глобус», «Знання і побут», «Літературний ярмарок», «Гарт», «Нове мистецтво», «Авангард», «Шквал», «Червона преса», «Жизнь искусства»). (Не варто забувати, що тогочасні мистці працювали в дуже тяжких умовах – напівголодні, у холоді взимку, маючи всілякі побутові проблеми).

На цей час уже була створена ціла мережа закладів вітчизняної вищої мистецької освіти, де в системах викладання застосовувалися як традиційні – академічні, так і сучасні принципи й методи навчання, це, як правило, залежало від особистості самого педагога, його розуміння мистецтва та впо-

добань. Творчо-педагогічною практикою займалося чимало іменитих художників, які утворювали цілі мистецькі школи, зокрема, яскравим національним явищем стала школа монументального живопису М. Бойчука.

На початку 1930-х років було сформовано самобутнє мистецтво, яке представляли твори майстрів як старої формації, так і молоді генерачії, вихованців українських художніх закладів. Цей період характеризується утворенням різноманітних мистецьких угруповань АХЧУ, АРМУ, ОСМУ, «Ізо Гарт», «Жовтень», ОММУ, Товариство художників імені Кириака Костанді та інші з різними програмними засадами й теоретичними розробками, що реалізовано у творчості цілої плеяди талановитих майстрів, деякі з яких стали відомими поза межами України. Загалом поява цих творчих об'єднань у всіх галузях мистецтва й літератури є одним з найхарактерніших і найцікавіших мистецьких явищ, зокрема періоду 1920-х – початку 1930-х років, своєрідною візитівкою вітчизняної культури цих років [9; 13]. Варто також згадати виставкову діяльність, яка свідчила про певний культурно-мистецький рівень, слугувала вихованню естетичних смаків публіки, розумінню мистецтва, розвитку художньої критики, а головне, сприяла бажанню в юнацтва навчатися живопису, рисунку й скульптури, стати професійними художниками, а для цього були всі можливості – змога навчатися у вітчизняних фахових закладах.

У цей період майстри перебували, образно кажучи, у творчому «кипінні» – у пошуках нових художніх засобів, стилю, манери виконання для втілення притаманних тому часу ідей, почуттів, світовідчуття тощо у своїх творах. Влучну характеристику надає Я. Цимбал: «Українські 1920-ті інакше, як культурним вибухом, не назвеш. Це був неймовірний сплеск: у літературу та мистецтво прийшло одночасно стільки геніїв і талантів, які за це коротке десятиліття зробили стільки, скільки досі не подужали вся українська література й усе українське мистецтво. У нас було “все своє” – від високих до низьких жанрів: інтелектуальний роман і детективи, опера і оперетка, симфонії і мюзикли, експериментальна проза і любовні романи,

верлібр і віршована реклама, спроби переходу на латинку, новітня типографіка, кіно, репортажі, фантастика, функціональний дизайн, футуристи і бойчукісти, триумф Єрмілова в Кельні, «Людина з кіноапаратом», фотографії, «межигірський баугауз» [15].

Перебуваючи у вирі культурно-мистецьких подій Харкова 1910–1930-х років, А. Бондарович знав і працював з багатьма видатними майстрами – зірковою плеядою в різних галузях мистецтва, зокрема з такими художниками, як Л. Блох, В. Єрмілов, Б. Косарев, О. Довженко, М. Шаронов, Г. Цапок, М. Міщенко, С. Боровой, В. Бобрицький, Е. Штейнберг, Мане Кац, поетом Г. Шенгелі, письменниками Ю. Смоличем, В. Блакитним, балериною О. Вульф, композитором М. Дремцовим, режисерами П. Ільїним, Б. Глаголіним, М. Акімовим, артистом Д. Орловим та багатьма іншими.

На сьогодні нам невідомо, чи є розлогіші автобіографічні спогади А. Бондаровича, але й ті, що представлені до публікації (датовані 24 березня 1953 р.), інформують про художнє життя Харкова зазначених періодів та особливості розвитку тогочасного українського мистецтва – харківської художньої школи, фахових навчальних закладів. У спогадах цікаво відтворено також консолідацію мистецьких сил міста, зокрема в діяльності художніх об'єднань, театральне життя. Стосовно останнього прикладом можуть слугувати слова Б. Косарева: «...Харьков 1920-х годов – это бьющая через край театральная жизнь. Открывались новые театры. Спектакли сопровождалась бескомпромиссными дискуссиями. О премьерах писали не меньше, чем о пуске Харьковского тракторного. Строить завод приходили демобилизованные красноармейцы, крестьяне из глухих деревень – наш потенциальный зритель. Надо было и рассказать правду о действительности, и увлечь ярким зрелищем. Но вначале надо было добиться, чтобы зритель к нам пошел...» [4]. А. Бондарович працював також театральним художником, про що йдеться в його мемуарах.

У спогадах А. Бондаровича знаходимо важливі свідчення про його навчання в школі М. Раєвської-Іванової, студії «Художні цех», членство в мистецькому об'єднанні

«Ізо Гарт», роботу в Першому радянському драматичному театрі, редакціях тодішніх журналів та інші важливі автобіографічні дані. Наголосимо, що дотепер немає монографічної статті про творчий шлях мистця. На сьогодні є статті О. Ламонової [6; 7], Н. Шохіна [16], О. Ільченко [5], Ол. Подчекаєва [11], у довідниковій літературі, зокрема в ЕСУ [1], тому корисними стануть розділи з архівної енциклопедичної статті В. Ткаченко: «плакати», «участь у виставках» і «бібліографія та репродукції», що винесені до приміток ¹ [3]. Окрім того, є такі архівні матеріали, як особова справа члена Спілки художників України [2], «матеріали про творчість художника А. Бондаровича» [8].

Особова справа художника містить характеристику мистця як ілюстратора, яку свого часу подав відомий письменник Ю. Смолич: «Художника Бондаровича Анатолія Мартиновича знаю від початку двадцятих років, коли він після армійської роботи почав співробітничати у найперших українських радянських ілюстрованих журналах – “Всесвіт”, “Червоному перці”, “Червоних квітах”, “Октябрьских всходах”, “Жовтень” та ін. Коли в двадцять сьомому році організувався журнал “УЖ” (“Універсальний журнал”) – товстий місячний, багато ілюстрований, типу “Мегезин”, і я був призначений його редактором, я запросив Бондаровича А. М. на керівника-консультанта художньої частини журналу (посади художнього редактора тоді не було) – і він став основним художником-ілюстратором та оформлювачем журналу. Через його консультацію проходила вся ілюстративна частина місячника, і Анатолій Мартинович виховав багато молодих художників для специфічної роботи в поліграфії (поліграфічного ВУЗу тоді не було). В “УЖі” тов. Бондарович працював до його ліквідації в 1929 році. 24. VII. 72 р. Юрій Смолич» [2, арк. 49].

Мистецька спадщина А. Бондаровича досить велика й цікава. Вона потребує ретельного вивчення. Тому маємо надію, що автобіографічні спогади стануть певною мірою підґрунтям, сходинкою для подальшого вивчення творчого життєпису художника. Спогади подано зі збереженням авторської стилістики й орфографії з незначними редакторськими правками.

APXIB

Примітка

¹ Витяги з архівної енциклопедичної статті В. Ткаченко: «ПЛАКАТИ: 1. Нібелунги (кіноплакат). Літ. багатокол. (72×108). (М.) Мосполиграф (1923); 2. Непевний багаж (кіноплакат). Літ. багатокол. (72×107). М. ВУФКУ (1926); 3. Робін Гуд (кіноплакат). Літ. багатокол. (140×107). М. ВУФКУ (1927); 4. Одноосібники, неможливі, середняки. За прикладом колгоспів здавайте лишки хліба державі, своєчасно виконуйте умову контракти. Літ. багатокол. (74×52). Х. Книгоспілка (1930); 5. Селянко. Пролетарська держава закликає тебе до активної участі в хлібозаготівлі. Літ. багатокол. (74×54). Х. Книгоспілка (1930). УЧАСТЬ У ВИСТАВКАХ: 1927. Виставка "Графическое искусство в СССР". Москва: 1. Обложка книги "Веселая история" А. Копыленка. – 1936. Отчетная выставка произведений художников Узбекистана. Ташкент: 2. Старый Ташкент. Олія (60×80). – 1949. Ювілейна пушкінська виставка. Київ: 2. О. С. Пушкін під Києвом.

Гуаш (60×75). 1949. – 1951. Виставка изобразительного искусства Украинской ССР. Москва: 3. Вечер на Днепре. Олія (9×13). 1947; 4. Заднепровские дали. Олія (9×13). 1947. – 1952. XI виставка образотворческого искусства Украинской РСР. Київ: 5. Весняний пейзаж. Олія (8,5×12,5). 1952; 6. Ірпінський краєвид. Олія (8,5×12,5). 1952. – 1954. III обласна художня виставка, присвячена 300-річчю Возз'єднання України з Росією. Київ: 7. Біля Дніпра. Олія (9×13). 1952; 8. Зимовий пейзаж. Олія (9×13). 1952; 9. Кінець зими. Олія (9×13). 1953; 10. Осінь в лісі. Олія (9×13). 1953; 11. Осінь на дачі. Олія (61×50). 1954; 12. Осінній мотив. Олія (9×13). 1952; 13. Поїзд біля моста. Олія (9×13). 1953. БІБЛІОГРАФІЯ ТА РЕПРОДУКЦІЇ: "Художественно-техническое оформление книги". К. 1946, ст. 11; "Літературна газета". К. 1948, 7. X, № 41, ст. 4; газ. "Закарпатська правда". Ужгород. 1949, 31. V, № 105, ст. 3 (з репрод.); газ. "Вільна Україна". Львів. 1949, 4. VI, № 108, ст. 1; газ. "Радянська культура". К. 1955, 9. II, № 12, ст. 4, 8, 1 (sic), № 3, ст. 2» [3].

Джерела та література

1. Бондарович Анатолій Мартинович [Електронний ресурс] // Енциклопедія сучасної України. – Режим доступу : esu.com.ua/search_articles.php?id=36981.
2. Бондарович Анатолій Мартынович: Личное дело. 29 июня 1945 г. – 19 января 1975 г. – Центральный державный архив-музей литературы и искусства Украины (далі – ЦДАМЛМ України), ф. 581, оп. 2, спр. 350, 108 арк.
3. Бондарович Анатолій Мартинович (папка) / підготовчі матеріали до неопублікованого словника «Художники Радянської України» (автори: Б. Бутник-Сіверський, 3. Лашкул, В. Ткаченко, технічний секретар Т. Радзівська. Кінець 1940-х – 1950-ті рр.). – Архів відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.
4. Войскунская Н. Расстрелянное возрождение [Электронный ресурс] / Натэлла Войскунская // Третьяковская галерея. – 2013. – № 4 (41). – Режим доступа : www.tg-m.ru/articles/4.../rasstrelyanoe-vozhrozhdenie.
5. Ільченко О. Мініатюри Бондаровича / Олександр Ільченко // Літературна Україна. – 1969. – 4 лип. – № 53 (2647). – С. 2.
6. Ламонова О. Анатолій Бондарович – ілюстратор дитячої літератури / Оксана Ламонова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2011. – № 10. – С. 74–81.
7. Ламонова О. Анатолій Бондарович – ілюстратор дитячої літератури (за матеріалами архіву відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України) / Оксана Ламонова // Студії мистецтвознавчі. – Київ, 2015. – Чис. 4. – С. 94–99.
8. Матеріали про творчість Бондаровича А. М.: автобіографія та статті про художника. Рукопис, вирізки з журналів «Наука і культура», «Наша культура». 1967 р. – ЦДАМЛМ України, ф. 197, оп. 3, спр. 197, 13 арк.
9. Мельникова У. П. Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х – початку 1930-х років (теоретичні засади та творча практика) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства / Уляна Петрівна Мельникова. – Харків, 2007. – 24 с.
10. Пивненко А. С. Художественная жизнь города Харькова второй половины XIX – начала XX века (до 1917) : автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. искусствоведения [Электронный ресурс] / Алла Степановна Пивненко. – Москва, 1990. – Режим доступа : cheloveknauka.com/hudozhestvennaya-zhizn-goroda-harkova-vtoroy-pолоviny-xix-nachala-xx-veka-do-1917-g.
11. Подчекаев Ол. На привалі / Ол. Подчекаев // Культура і життя. – 1972. – 14 верес. – С. 3.
12. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм [Електронний ресурс] / Олексій Роготченко ; Ін-т проблем сучасного мистецтва, Національна академія мистецтв України. – Київ : Фенікс, 2007. – 608 с. : іл. – Режим доступу : elib.nplu.org/object.html?id=1978.
13. Романенко Г., Шейко В. Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір : монографія / Ганна Романенко, Василь Шейко. – Київ : Інститут культурології Академії мистецтв України, 2008. – 208 с.

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ПОДРОБИЦІ З ІСТОРІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ...

14. Савицкая Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы : монография. – 2-е изд., испр. и доп. / Лариса Леонидовна Савицкая. – Харьков : Эсклюзив, 2006. – 351 с.
15. Цимбал Я. Карати не можна помилювати / Ярина Цимбал // Український тиждень. – 2018. – 12 квіт. – № 14 (542) 6. – С. 39.
16. Шохин Н. Художник Анатолий Бондарович. К 125-летию со дня рождения [Электронный ресурс] / Н. Шохин. – Режим доступа : <https://mytashkent.uz/.../hudozhnik-anatolij-bondarovich-k-125-letiyu-so-dnya-rozhd>.

References

1. Bondarovych Anatoliy Martynovych. *Entsyklopediya Suchasnoyi Ukrayiny* [The Encyclopedia of Modern Ukraine] (electronic resource) (access mode: esu.com.ua/search_articles.php?id=36981).
2. Bondarovych Anatoliy Martynovych: Lichnoye delo. 29 iyunia 1945 g. – 19 yanvaria 1975 g. *The Central State Archives-Museum of Literature and Arts of Ukraine* (hereinafter – CSAMLAU of Ukraine), fund 581 (Artists Union of Ukraine), inventory 2, dossier 350, 108 sheets.
3. Bondarovych Anatoliy Martynovych (folder) (preliminary materials for the unpublished dictionary «Artists of Soviet Ukraine» (authors – B. Butnyk-Siverskyi, Z. Lashkul, V. Tkachenko, technical secretary – T. Radziyevska. The late 1940s – 1950s). – *The Archives of Fine Arts and Decorative and Applied Arts Department at the M. Rytskyi IASFE of the NAN of Ukraine* (sheet numbering is absent. Recollections are presented with retaining auctorial stylistics and spelling and insignificant editing).
4. Voyskunska N. (2013) Rasstreliannoye vozrozhdeniye. *Tretyakovskaya galereya* (The Tretyakov Gallery) (electronic resource), No. 4 (41), (access mode: www.tg-m.ru/articles/4.../rasstrelyan-noe-vozrozhdenie).
5. Ilchenko O. (1969) Miniatiury Bondarovycha [Miniatures of Bondarovych]. *Literaturna Ukrayina* [Literary Ukraine], Nov 4, No. 53 (2647), p. 2.
6. Lamonova O. (2011) Anatoliy Bondarovych – iliustrator dytiachoyi literatury [Anatoliy Bondarovych as an Infantile Literature Illustrator]. *Visnyk Kharkivskoyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts]. Kharkiv, No. 10, pp. 74–81.
7. Lamonova O. (2015) Anatoliy Bondarovych – iliustrator dytiachoyi literatury (za materialamy arkhivu viddilu obrazotvorchoho mystetstva IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrayiny) [Anatoliy Bondarovych as an Infantile Literature Illustrator (After the Materials of the Fine Arts Department Archives of the M. Rytskyi IASFE of the NAN of Ukraine)]. *Studiyi mystetstvoznavchi* [Researches of the Fine Arts]. Kyiv, No. 4, pp. 94–99.
8. Materialy pro tvorchist Bondarovycha A. M.: avtobiohrafiya ta statyi pro khudozhnyka. Rukopys, vyrizky z zhurnaliv «Nauka i kultura», «Nasha kultura». 1967 r. [Materials on the Bondarovych Works: An Autobiography and Articles on the Artist. A manuscript and press cuttings from the journals «Science and Culture», «Our Culture». 1967] (no date). CSAMLAU of Ukraine, fund 197 (fund of Ilchenko Oleksandr Yelyseyovych. 1909–1994. A Ukrainian Writer), inventory 3, dossier 197, 13 sheets.
9. Melnykova U. (2007) *Mystetski obyednannia v Ukrayini 1920kh – pochatku 1930kh rokiv (teoretychni zasady ta tvorcha praktyka)* [Artistic Associations in 1920s-to-Early-1930s Ukraine: Theoretic Principles and Creative Practice] (author's abstract of a thesis for obtaining the scientific degree Ph.D. in Art Criticism). Kharkiv, 24 pp.
10. Pivnenko A. (1990) *Khudozhestvennaya zhyzn goroda Kharkova vtoroy poloviny XIX – nachala XX veka (do 1917)* [Kharkiv Artistic Life in the Second Part of the XIXth to Early XXth Centuries (Up to 1917)] (author's abstract of a thesis for obtaining the scientific degree Ph. D. In Art Criticism) (electronic resource). Moscow (access mode: cheloveknauka.com/hudozhestvennaya-zhizn-goroda-harkova-vtoroy-poloviny-xix-nachala-xx-veka-do-1917-g).
11. Podchekayev OI. (1972) Na pryvali [On Halt]. *Kultura i zhyttia* [Culture and Life]. Sept. 14, p. 3.
12. Rohotchenko O. (2007) *Sotsialistychnyi realizm i totalitaryzm* [Socialistic Realism and Totalitarianism] (electronic resource). Institute of Modern Art Issues, National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: Feniks, 608 pp., ill. (access mode: elib.nplu.org/object.html?id=1978).
13. Romanenko H., Sheyko V. (2008) *Evoliutsiya khudozhnikh i literaturnykh obyednan Ukrayiny: istoriko-kulturolohichni vymir: monohrafiya* [Evolution of Artistic and Literary Associations of Ukraine: A Historical and Cultural Dimension: A Monograph]. Kyiv: Instytut kulturolohiyi Akademiyi mystetstv Ukrayiny, 208 pp.
14. Savitskaya L. (2006) *Na puti obnoveniya. Iskusstvo Ukrainy v 1890–1910ye gody: monografiya* [Undertaking a Renewal. The Ukrainian Art in the 1890s–1910s: A Monograph]. Kharkiv: Eskliuziv, 351 pp.
15. Tsybmal Ya. (2018) Karaty ne mozha pomyluvaty [Punish Can Not Pardon]. *Ukrayinskyi tyzhden* [The Ukrainian Weekly]. Apr. 12, No. 14 (542), p. 39.
16. Shohin N. (no date) *Khudozhnik Anatoliy Bondarovich. K 125-letiyu so dnia rozhdeniya* [The Artist Anatoliy Bondarovich. On the Occasion of His 125th Birthday Anniversary] (electronic resource) (access mode: <https://mytashkent.uz/.../hudozhnik-anatolij-bondarovich-k-125-letiyu-so-dnya-ozhd>).

SUMMARY

Autobiographical written memoirs of a talented graphic artist, illustrator, painter and professor Anatoliy Bondarovich (1892–1975) contain important and significant details of his studies at M. Raevska-Ivanova school, *Hudozhniy Tsekh (Artistic Workshop)* studio, his membership at the art group *Izo Hart*, work at the First Soviet Drama Theatre and the editorial offices of the then magazines and the other interesting autobiographical facts and important scientific material about artistic life in Kharkiv in the 1910s – 1930s.

The monographic article on the artist creative way has not been written till now. One can find only the articles by O. Lamonova, N. Shokhin, O. Ilchenko, O. Podchekayev in the reference literature, in the Encyclopaedia of Modern Ukraine in particular. Therefore, the parts from the archival encyclopedic article by V. Tkachenko *posters, participation in the exhibitions, bibliography and reproductions* that are included into the notes, will be very helpful ones. Besides, the personal file of A. Bondarovich as a member of the Union of Artists of Ukraine is available. It is kept in the Central State Archives – the Museum of Literature and Art of Ukraine. The material, presented for the publication, includes A. Bondarovich memoirs and it is kept at the archives of the Visual and Applied Arts Department of M. Rylsky Institute for Art Studies, Folkloristic and Ethnology, Ukrainian National Academy of Sciences. It is a preparatory material for the unpublished dictionary *The Soviet Ukraine Artists* of the end of the 1940s – 1950s under the authorship of B. Butnyk-Siverskyi, Z. Lashkul, V. Tkachenko, the technical secretary T. Radziyevska.

The artistic heritage of A. Bondarovich is quite important and interesting one. It requires a careful investigation. Therefore, we hope that autobiographical memoirs will become the basis for further study of the artist's creative biography to some extent.

Keywords: Anatoliy Bondarovich, autobiographical memoirs, artistic education, M. Rayevska-Ivanova, cultural and artistic life, Kharkiv in the 1910s – 1930s.

УДК 7.071.1+82-94](477)“1910/1930”

[СПОГАДИ]*Анатолій Бондарович*

Институт искусствознания
Академии наук УССР
Художника Бондаровича Анатолия Мартыновича

В ответ на Ваше письмо сообщаю некоторые сведения о моей биографии и творческой деятельности, а так-же и воспоминания из истории развития изобразительного искусства по дореволюционной и советской Украине.

Родился я 3 Июля 1892 года (стар. ст.) в селе Рогозном в 12 килом. от теперешнего областного города Сумы. Дед мой со стороны матери Алексей Лаврентьевич Полывяный был крепостным художником крупного украинского магната Князя Лопухина из Корсуня, ныне – Корсунь-Шевченковский. О жизни и работе моего деда художника я знал многое из рассказов и воспоминаний моей матери. Очевидно, эти рассказы еще в детстве зародили во мне интерес к изобразительному искусству. После окончания Харьковского Коммерческого училища я наконец получил возможность начать учебу любимому изобразительному искусству и поступил учеником в Харьковскую Школу Рисования и Живописи им. Раевской. Поступил в Школу в 1909 г. и окончил натурный класс в 1911 году. Школа помещалась на Университетской горке, в одном здании с Харьковским Художественным Музеем.

Общеобразовательные предметы в Школе не проходились, преподавались только специальные дисциплины: Рисование, Живопись, Пластическая Анатомия, Перспектива и Архитектурное Черчение. Шефом школы была известный в то время меценат Мария Дмитриевна Раевская, имени ее и была названа Школа. В годы моей учебы Мария Дмитриевна была уже старой и слепой, но на каждый экзамен обязательно являлась, ведомая своей компаньонкой. Внимательно прислушивалась слепая Ма-

рия Дмитриевна к высказываниям преподавателей об оценках выставленных экзаменационных работ. Обладая очень хорошей памятью, Мария Дмитриевна помнила не только фамилии всех учеников, но и оценки их работ на предыдущем экзамене; частенько подзывала она к себе какого-нибудь ученика, получившего плохую оценку, и спрашивала: почему у него была хорошая оценка, а теперь он получил плохую. Школа имела удобное помещение и была хорошо оборудована всеми необходимыми учебными пособиями. Учебной работой школы руководил Педагогический Совет, а обязанность директора исполнял художник Михаил Андреевич Беркос, известный тогда на Украине пейзажист, всегда экспонировавший свои работы на выставках Товарищества Харьковских Художников, а иногда на персональных выставках вместе с художником Сергеем Ивановичем Васильковским.

Рисунок в Школе преподавал художник Михаил Радионович Пестриков; ученики его побаивались за строгий вид, высокую фигуру, всегда затянутую в безукоризненный черный сюртук, и за строгую требовательность в рисунке, побаивались, но и любили за прекрасное умение научить рисовать. На младших курсах преподавал рисунок и живопись художник Константин Петрович Пынеев, жанрист, любимый ученик Владимира Маковского. Пынеев был несколько болезненным, раздраженным и замкнутым человеком, мало общавшимся с учениками. Наиболее яркой фигурой в Школе был преподаватель художник Митрофан Семенович Федоров, преподававший живопись в головном и натурном классах. Ученик Репина, товарищ по репинской мастерской

Малявина, Остроумовой-Лебедевой, Сомова и других выдающихся мастеров русской школы, Федоров часто вел с учениками интереснейшие увлекательные беседы, понимавшие и воодушевлявшие учеников на настойчивую учебу; зажигал энтузиазм и любовь к искусству. Митрофана Семеновича Федорова я считаю моим основным учителем в изобразительном искусстве и чту дорогую мне его память. Федоров скончался в Ленинграде во время немецко-фашистской блокады города. Ежегодно, осенью училище устраивало выставки летних работ учеников; на выставках было много хороших этюдов, были интересные портретные работы, особенно двух учеников Иосифа Владимировича и Григория Каменева, работы их стояли уже на уровне высокой профессиональности, необычайной для экспонентов, еще учеников училища. Выставки хорошо посещались харьковчанами, много этюдов покупалось любителями живописи. В те годы Харьков посетила выставка Мира Искусств, на которой был посмертный отдел работ художника Борисова-Мусатова. Творчество Борисова-Мусатова произвело на меня большое впечатление, и долго еще его влияние находило отражение в моих живописных работах в виде сильно высветленной живописной гаммы. Около 1911 года в Харькове, кроме Товарищества Харьковских Художников, организовалось еще одно объединение, носившее название «Кольцо»; оно объединило художников, близких к платформе Мира Искусства. Из художников объединения «Кольцо» наиболее ярко запомнились: Федоров с серией очень интересных портретов, особенно ростовой портрет Артистки Эллы Мамоновой, Саввин, с пленэрами на детскую тематику; Агафонов, работы которого носили несколько декоративистический характер. Около этого же 1911 года в Харькове появились три новых художника, вскоре открывших в содружестве студию. Это были художники: Эдуард Штейнберг и Михаил Загонов, приехавшие из Москвы после окончания Московского училища живописи. Штейнберг и Загонов были учениками Серова и К. Коровина. Третьим компаньоном по студии был художник Грот, незадолго перед тем

вернувшийся из Парижа, где он учился у художника Матисса. Грот экспонировал на выставке Кольцо прекрасный натюрморт «Синий чайный сервиз», производивший очень сильное впечатление. Михаил Загонов владел очень сильным рисунком. Студия Штейнберга, Загонова и Грота просуществовала 1912 год, когда я в ней и учился, а в 1913 году компаньоны разошлись, студия перешла в другое помещение и продолжала существовать уже под единоличным руководством художника Эдуарда Штейнберга; часть 1913 года я еще посещал эту студию. В те годы в Харькове существовала еще студия Художника Агафонова и студия под названием «Будяк» – объединение молодежи без руководителя. Некоторые из студийцев этих студий, несколько позже, вошли основным ядром в объединение «Семь плюс три»; это были: Бобрицкий, Цыбис, Куликов, Цапок, Мищенко, Косарев и Д'Яков. В 1918–19 годах в Харькове существовало весьма интересное общество «Художественный Цех». Организаторы этого общества мыслили Художественный Цех как комбинат, синтез искусств. Члены этой организации разделялись, по цеховому принципу, на Мастеров, Подмастеров и учеников; управлялась организация Советом Мастеров. Художественный Цех организовал следующие мастерские: Живописи и рисунка под руководством художников Эдуарда Штейнберга и Ильи Эренбурга [sic. – О. С.]. Илья Эренбург был двоюродным братом писателя Ильи Эренбурга; художник этот позже погиб на станции Запорожье, был зарублен шашкой белогвардейским офицером. Мастерская скульптуры под руководством скульптора Элеоноры Блох. Мастерская стихосложения под руководством поэта Георгия Шенгели. Мастерская Драмы под руководством Павла Ивановича Ильина – впоследствии режиссера Театра Красной Армии в Москве. Мастерская балета под руководством Елены Вульф и Мастерская Пения под руководством композитора Дремцова¹. Художественный Цех имел на Сумской ул. довольно хорошее помещение с небольшим зрительным залом и оборудованной сценой. Мастерская драмы устраивала публичные спектакли,

на сцене ставились спектакли, иллюстрировавшие историю развития театра: Трахиянки Софокла, Средневековая мистерия, Саламанская пещера Сервантеса, Старинные русские водевили. Декорации для этих спектаклей выполнялись учениками студии живописи и рисунка, в этой студии учился и я и имел звание подмастера. В студии Художественного Цеха начали учебу ныне московские художники сатиры Ю. Ганф и Борис Фридкин.

В 1919 году в Харькове на базе Синельниковского драматического театра организовался 1-й государственный драматический театр, в который я поступил художником-декоратором. Театром руководил известный режиссер Борис Сергеевич Глаголин. Декорации писали четыре художника: старший художник Михаил Андреевич Шаронов и художники Борис Косарев, Владимир Бобрицкий и Анатолий Бондарович. Театр ставил пьесы: «Пан» Ван Лерберга, «Евреи» Чирикова, «Собака садовника» Лопе де Вега, роль Дианы в этой пьесе исполняла известная артистка Валерская. Мне персонально была поручена работа над оформлением для одноактной оперы композитора Бориса Карловича Яновского² «Ведьма», написанная на либретто по одноименной повести Чехова. Эскизы, выполненные мною, остались не выполненными в декорациях, опера не пошла на сцене тогда, да и насколько мне известно, вообще не была поставлена никогда. Вскоре 1-й госуд. драматический театр прекратил свою работу по причине наступивших на Украине революционных событий, а я был призван в Красную Армию, где и пробыл 1920 и 1921 годы. После демобилизации из Красной Армии я вернулся в Харьков и стал работать в качестве мастера в Мастерской Художественного воспроизведения и агитации Главполитпросвета Наркомпроса. Эта мастерская вела большую работу по изо агитации, оформлению съездов, города в дни советских праздников, демонстраций. Помещалась мастерская в здании Художественного училища, что на Каплуновской ул. После ликвидации мастерской, в 1923 году, я начал выполнять первые мои работы по графике – это были сатирические рисунки

для в первый раз тогда выходившего журнала Червоний Перець, издававшегося еще Наркомпросом. Считаю необходимым поделиться воспоминанием еще об одной организации художников, возникшей в те годы в г. Харькове. Организация эта носила название «Изо Гарт». Это было первое пореволюционное объединение советских художников на Украине, существовавшее при литературной организации Гарт, руководимой тов. Блакитным. Инициатором организации явился художник Александр Довженко, в последующем известный кинорежиссер. В организацию входили художники: Довженко, Боровой, Косарев, Цапок, Мищенко, Бондарович и др. Организация ставила своей задачей коллективную производственную изо работу и студийную учебу для повышения квалификации членов организации.

В период моей деятельности в г. Харькове, начиная с 1923 по 1931 год, я посвящал свой труд почти исключительно графическим работам в издательствах Украины, работал почти во всех издательствах и изданиях журналов и газет, существовавших в период этих лет в г. Харькове. За этот период мною было выполнено такое большое количество работ, рисунков, иллюстраций, плакатов и т. д., что я не имею никакой возможности восстановить все это в моей памяти. Ограничусь только перечислением тех издательств и изданий, какие могу припомнить и какие печатали мои работы. ДВУ, а позже ДВОУ, Червоний Шлях, Книгоспілка, Нова Громада, Радсело, Пролетарий, Робітничка Газета Пролетар, Радянський Селянин, Рух и др. Журналы: Червоний Перець, Всесвіт, Декада, УЖ, Селянка; детские журналы: Червоні квіти, Октябрьские всходи, Піонерія, Весела бригада, Знання та Праця, Жовтень, Тук-Тук, – в последних двух журналах я работал и как художник-редактор. В период этих-же лет я много работал и над киноплакатом для издательства отдела проката ВУФКУ. Могу вспомнить только названия некоторых кино картин, к которым я делал плакаты: Тарас Шевченко, Робин Гуд, Потомки пиратов, Белая Моль, Нибелунги, Имя ее Женщина и др., – и большинство сделанных мною ки-

ноплакатов были выполнены для проката иностранных импортных фильмов. Членом АХЧУ я был в 1929–1930 гг. Тесной связи с организацией не имел, особых воспоминаний об организации у меня не осталось.

В эти же годы я вел большую общественную профсоюзную работу, был неоднократно избираем председателем Горкома ИЗО, Председателем областной секции ИЗО, членом Всесоюзной секции ИЗО в Москве, членом ВУКА Рабис IX-го созыва³.

В период 1931–1932 г. я жил в Москве, выполнял агитационные плакаты для ИЗОГИЗа, работал в журнале 30 дней – делал обложки и иллюстрации для этого журнала, работал и для некоторых других изданий.

В начале 1933 года я переехал на жительство в Узбекистан, в г. Ташкент. Первый год жизни в Ташкенте работал заведующим художественным сектором республиканской газеты «Узбекистанская Правда», затем выполнял графические работы для целого ряда издательств и изданий, существовавших в Ташкенте в годы с 1933 по 1945, это были книжные оформления, книжные, журнальные и газетные иллюстрации, сатирические рисунки для журнала «Муштум», пропагандистские и агитационные плакаты и т. д. В Ташкенте я начал и свою педагогическую деятельность, был заместителем директора по учебной части и преподавателем Ташкентского Художественного училища.

В годы Великой Отечественной войны жил в Ташкенте, выполнял для издания УЗГИЗОМ плакаты, массовые картины, сатирические открытки, боевые листки для Фарходетстроя. Исполнял оригиналы плакатов для размножения трафаретом организацией Окна Сатиры УЗТАГ. По заказу Политуправления Среднеазиатского военного округа мною было выполнено несколько открыток на бытовые темы Узбекистана, открытки эти предназначались для корреспонденции на фронт узбекам воинам от их родных и близких из Узбекистана. Открытки эти не были изданы по неизвестной мне причине. Руководство всеми работами по ИЗО агитации осуществлялось ЦК Компартии Узбекистана, через Правление Союза Советских

Художников Узбекистана под председательством художника Виктора Уфимцева. Членом Союза Советских Художников Узбекистана я состоял с первого дня организации Союза. Из Ташкентских Художников много работали в агит-массовом искусстве художники Тансыкбаев, Пидковыров, Карахан, Чепраков, Кайданов, Рождественский, Рейх, Николаев. Из эвакуированных художников москвичей, – Резников (Мур), Каневский, Нюрнберг, Лабас и др. из киевлян – Александров, Сабадыш и др.

С окончанием войны, в 1945 году я вернулся на Украину, в г. Киев, где снова продолжал свою работу, педагогическую в качестве преподавателя живописи в Киевском Художественно-Промышленном училище⁴ и графическую иллюстрационную в издательствах г. Киева, главным образом в издательстве «Радянський Письменник». Принимал участие в оформлении и иллюстрировании продукции Радянського письменника к декаде украинского искусства 1951 г.

Наряду с большой работой в графике и иллюстрации, я все годы моей творческой деятельности не оставлял занятия живописью, на ряде выставок я экспонировался моими живописными работами. Ташкентским Государственным Музеем Изобразительных Искусств приобретены с выставки мои две картины – «Старый Ташкент» и «Новый Ташкент», – холст, масло. Комитетом по делам Искусств Украины приобретены: с Пушкинской юбилейной выставки моя картина «Пушкин под Киевом», – акварель, гуашь, картон; и с выставки к декаде украинского искусства 1951 года два пейзажа «Вечер на Днепре» и «Заднепровские дали», – масло, картон. На Всеукраинской выставке 1952–1953 г. экспонируются два мои пейзажа, – масло, картон. В настоящее время я работаю по живописи над пейзажными темами, перехожу от форматов миниатюра⁵ к средней величины форматам.

А. Бондарович
«24» Марта 1953 г.
г. Киев.

Адрес: Киев, Поселок Ирпень, Октябрьская ул., № 54 а.

БОНДАРОВИЧ АНАТОЛІЙ. [СПОГАДИ]



Бондарович А. На причалі. Дніпро. 1949 р. Картон, олія

APXIB



Бондарович А. Старий Ташкент. 1930-і рр. Картон, олія



Бондарович А. Біля мечеті. Картон, олія

Примітки

¹ «Из творческой автобиографии художника Бондаровича А. М.»: «Среди подмастеров были художники Мане-Кац, Илья Эренбург (двоюродный брат писателя Ильи Эренбурга) и артист Дмитрий Орлов (позже известный крупный советский артист). Звание подмастера цеха имел и я, художник А. Бондарович. Несколько позже, в 1923 году я учился в г. Харькове, в студии, организованной Главполитпросветом, вместе с художником Василием Ермиловым и теперешним художником и известным режиссером Николаем Акимовым» [2, арк. 23].

² «Из творческой автобиографии художника Бондаровича А. М.»: «Бориса Карловича Яновского, в дальнейшем автора известного балета Ференджи» [2, арк. 24].

³ «Из творческой автобиографии художника Бондаровича А. М.»: «Был членом ВУКА РАБИС 3-го созыва, в г. Харькове, в 1928 г. Был членом Всесоюзной секции ИЗО от Украины в г. Москве в 1929 году» [2, арк. 27].

⁴ «Из творческой автобиографии художника Бондаровича А. М.»: «Занимался педагогичес-

ким трудом. Руководил работой Изостудией при клубе ХПЗ в г. Харькове в 1919–1920 г.г. Работал зам. директора по учебной части и преподавателем в Ташкентском художественном училище в 1934–1935 г.г. Преподавал живопись в Училище Прикладного Искусства в г. Киеве в 1947–1948 г.г.» [2, арк. 26–27].

⁵ О. Ільченко писав: «Я згадую давнєзну прогулянку з Бондаровичем по древніх кварталах Ташкента, коли художник, досі пам'ятаю, говорив: – Малювати людське тіло, віддавати його барви, його світло кидати на полотно – саме в цьому найвищий спробунок художника. А в фактурі неживій, мені здається, – це відтворити пензлем той же колір, найпрекрасніший, той колір, яким сяють, озирнись лишень довкола, оці жовті глиняні дували, оці жовті глиняні будівлі. Я багато років пробую навчитись малювати азійську глину, щоб у ній шукати барви молодого тіла... – і він мені тоді показував ще не закінчені свої полотна, – а тепер я ту ж тілисту барву бачу на недавно створеній мініатюрі, де випромінює ташкентська глина теплу звабу мужнього чола, руки чи й трепетного лона жінки...» [5].

Підготувала до друку Оксана Сторчай

Некролог Obituary



МИКОЛА МОЗДИР
(06.01.1928– 26.02.2018)

26 лютого 2018 року на 91-му році життя відійшов у вічність Микола Іванович Моздир – відомий український учений, музейник, старший науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України, кандидат мистецтвознавства, член Наукового товариства імені Шевченка, Національної спілки художників України, Спілки критиків та істориків мистецтва.

Микола Моздир був чи не останнім зі свого покоління дослідників, яке прийняло естафету від тих, хто формував магістралі вітчизняного мистецтвознавства, народознавства та музейництва в післявоєнний час. Учений був з тими, хто своєю високопрофесійною працею відстоював у реаліях совєтської тоталітарної дійсності національні цінності в науці; хто в 1960-х обґрунтовував потребу виокремлення українського мистецтвознавства в самостійну галузь, обстоював дослідження традиційної культури народу на академічному рівні; хто сприяв піднесенню на належний рівень

народознавчої, мистецтвознавчої науки незалежної України.

Народився Микола Іванович 6 січня 1928 року в с. Тайкури Здолбунівського району Рівненської області. Вищу освіту здобув на історичному факультеті Львівського державного університету імені Івана Франка (нині – Львівський національний університет імені Івана Франка), спеціалізуючись із теорії та історії мистецтв (1946–1950).

Наукову діяльність розпочав 1961 року на посаді молодшого наукового співробітника відділу народного мистецтва та художньої промисловості Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР у Львові (нині – Інститут народознавства НАН України). У 1963 році продовжив професійну кар'єру як заступник директора з наукової роботи Львівського музею українського мистецтва (нині – Національний музей у Львові ім. А. Шептицького). З 1971 року до початку 1983-го завідував відділом фондів та музеєзнавства, а з 1980 року був заступником ди-

ректора з наукової роботи Музею етнографії та художнього промислу (на громадських засадах). Протягом 1983–1990 років очолював відділ мистецтвознавства Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР (нині – Інститут народознавства НАН України). З квітня 1992 року до грудня 2011-го працював на посаді старшого наукового співробітника відділу народного мистецтва цього закладу.

У творчій біографії Миколи Моздира чільне місце посідає його музейницька діяльність. Працюючи в різних підрозділах, на різних посадах у Музеї етнографії та художнього промислу та Львівському музеї українського мистецтва (нині – Національний музей у Львові), він доклався до розбудови цих закладів, упорядкування фондів, збереження й поповнення колекцій, атрибуції пам'яток, формування нових постійних експозицій, активізації виставкової діяльності, комунікації з художниками, народними майстрами тощо.

Відомо, що прогресивне середовище львівського музейництва мало вирішальний вплив на формування Миколи Івановича як науковця. Ученому поталанило відвідувати лекції з історії та теорії мистецтва знаного дослідника, професора Мечислава Гембаровича. Пощастило спілкуватися, співпрацювати з багатьма видатними постатями української культури, серед яких – Павло Жолтовський, Віра Свенціцька, Ірина Гургула, Лев Долинський, Антін Будзан, Катерина Матейко, Володимир Рожанківський, Савина Сидорович, Данило Фіголь, Борис Возницький, Володимир Овсійчук, Яким Запаско, Фаїна Петрякова, Петро Лінинський та ін.

Розпочавши роботу в Музеї етнографії та художнього промислу, Микола Моздир, слідом за старшими колегами Володимиром Рожанківським, Антоном Будзаном, доклав багато зусиль для відновлення виробництва гутного скла у Львові (і загалом в Україні). З переходом на роботу до Музею українського мистецтва (Національний музей) у сфері наукових інтересів Миколи Моздира також – мистецька критика, аналіз сучасного художнього процесу, діяльності професійних митців. Учений активно виступав з критичними публікаціями про творчість професійних і

народних художників (Віктора Савина, Семена Грузберга, Валентина Борисенка, Григорія Смольського, Валентина Подольського, Олександра Пилєва, Дмитра Білинського, Василя Рафартаровича та ін). Багатьох із них він знав особисто. Праці вченого, які вирізняються аналітичним підходом, прагненням до всебічного висвітлення теми, теоретичними узагальненнями, часто ставали результатом тривалих взаємин із самими митцями.

Загальноновизнаною є велика й копітка пошуково-експедиційна діяльність ученого, завдяки якій було врятовано велику кількість цінностей церковного мистецтва, традиційної культури, а музейні колекції збагатилися на тисячі експонатів. Серед них – високомистецькі твори, а іноді – унікальні пам'ятки, що мають велике наукове значення. Так, стараннями Миколи Моздира, як керівника експедиції, було врятовано й привезено до Національного музею зразки давніх ікон з Бойківщини, Поділля, Волині (XVI–XVII ст.), а також знамениті різьблені «дунаївські колони» – фрагменти іконостасу із церкви с. Дунаїв на Львівщині (початок XVII ст.), про які польська преса писала ще в 1910-х роках.

Колеги відзначають ерудицію, феноменальну пам'ять, досвід, глибоку інтуїцію вченого, що давали йому можливість визначати справжню художньо-історичну цінність виявлених пам'яток, робити певні відкриття, поповнювати музейні збірки гідними експонатами, вводячи їх у науковий обіг. З повагою згадується організаційний талант ученого, наполеглива робота щодо організації численних виставок, конференцій, семінарів, його активна співпраця з народними майстрами тощо.

Дослідницька праця Миколи Моздира була сконцентрована на вивченні фундаментальних проблем українського мистецтвознавства. Провідною темою, пріоритетом для вченого стало вивчення української народної пластики, у тому числі культової, з дерева та каменю. Народній пластичі присвячено чимало публікацій Миколи Моздира. Тему народної скульптури розкрито в чотирьох монографіях: «Українська народна дерев'яна скульптура», «Українська народна меморіальна скульптура», «Володимир Лупійчук – співець українського козацтва», «Українська народна меморіальна пласти-

НЕКРОЛОГ

ка». Учений також є співавтором колективних монографій «Гуцульщина», «Бойківщина», «Лемківщина», численних енциклопедичних словників, довідників тощо.

Названі праці Миколи Моздира є суттєвим внеском у розвиток української хрестології (ставрографії), історичної дисципліни, яка вивчає історію, форми, іконографію хреста. Виняткове значення для мистецтвознавчої науки має дослідження дерев'яних і кам'яних христів в Україні, зокрема, аналітичні напрацювання вченого щодо класифікації, типології, іконографії, художніх особливостей пам'яток, здійснені на значному джерельному та польовому матеріалі.

У науковому доробку Миколи Моздира вагоме місце посідає проблематика культового мистецтва (історія, типологія, іконографія, стилістика творів тощо). Результатом студіювання мистецьких засад церковного мистецтва, ікон, христів, дзвонів, предметів облаштування церковного інтер'єру тощо стала, зокрема, його участь у колективній праці «Словник українського сакрального мистецтва» (2006).

Важливе значення також мають джерелознавчі розвідки М. Моздира, публікація візитацій (ревізій) церков Перемишльського деканату, здійснена вченим на основі перекладу, опрацювання писаних латинською, польською, німецькою мовами документів XVIII ст. в архіві Національного музею у Львові. До наукового обігу було введено значний матеріал, що стосується опису церков, предметного наповнення літургійного простору тощо, який досі був мало відомий дослідникам. Цей матеріал є цінним джерелом до історії церкви, української сакральної архітектури, мистецтва, взагалі української культури XVII–XVIII ст.

Учений завжди піклувався про підготовку кадрів, займався лекційною, викладацькою роботою. Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років Микола Моздир доклався до розробки нових методичних матеріалів та спец-

курсів культурологічного, народознавчого профілю, що їх вводили до переліку основних гуманітарних дисциплін у всіх вишах зі здобуттям Україною незалежності. Учений зробив та втілював у життя спецкурс «Українське народне мистецтво» на кафедрі історії та етнографії України (нині – кафедра етнології) Львівського національного університету імені Івана Франка, підготував розділи про народні художні ремесла для навчального посібника «Етнографія України» (за ред. С. Макарука, виданий 1994 р., перевиданий 2004 р.). Микола Моздир – автор концепції та змісту курсу «Історія мистецтва та архітектури», що його впродовж чотирьох семестрів вивчають студенти-дизайнери Національного лісотехнічного університету України у Львові, співавтор навчального посібника «Культурна спадщина людства: збереження та використання» (за ред. І. П. Магазинщигової, 2002), підготовленого на кафедрі соціології та культурології цього Університету.

Микола Іванович Моздир завжди щиро ділився з колегами своїм досвідом і знаннями. Він радо допомагав як досвідченим, так і молодим ученим, особистим прикладом мотивуючи до системності в студіях і професійного самовдосконалення. Для багатьох слово Миколи Івановича стало вирішальним у виборі фаху мистецтвознавця.

Усі, кому пощастило спілкуватися з Миколою Моздирем, знали його не лише як досвідченого вченого, а і як доброзичливу життєрадісну людину, яка вміла створити в колективі приязну, конструктивну атмосферу, блискучого оповідача, відвертого й водночас тактовного у висловах, великого оптиміста і життєлюбця.

Добре ім'я, велика дослідницька спадщина Миколи Івановича Моздира назавжди залишаться в пам'яті української наукової спільноти.

Агнія Колупаєва

Про авторів *Information About Authors*

Гомирева Олена – мистецтвознавець, викладач кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

Горбачов Дмитро – кандидат мистецтвознавства, професор, співробітник Національного культурно-художнього і музейного комплексу «Мистецький арсенал».

Забашта Ростислав – науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології (ІМФЕ) ім. М. Т. Рильського НАН України.

Колупаєва Агнія – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України

Ламонова Оксана – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Соломарська Олена – кандидат філологічних наук, професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Сторчай Оксана – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Філатова Марина – аспірантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв, завідувач відділу зарубіжного мистецтва Харківського художнього музею.

Юдкін-Ріпун Ігор – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Ямборко Ольга – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

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 не менше ніж 1800 знаків (українською та англійською мовами);
- коротка анотація (українською та англійською мовами);
- ключові слова (українською та англійською мовами);
- інформація про автора: прізвище, ім'я та по батькові (повністю), вчений ступінь (якщо є), посада (де і ким працює), телефон (моб.), електронна адреса, коло наукових зацікавлень (українською та англійською мовами);
- список літератури, оформлений згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582:2013);
- References (Увага! Позиції зі списку літератури подаються в тій самій послідовності; кириличні джерела – у транслітерованому вигляді, наведені латиницею – без змін);

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).

Ілюстрації достатей мають бути подані окремими файлами у форматі .jpg/.jpeg або .tif / .tiff роздільною здатністю не менше ніж 300 dpi.

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

* Обсяг статті в межах 0,5–1 друкований аркуш.

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Число 2 (62)

Упорядкування і наукове редагування:	<i>Ростислав Забашта</i>
Редактор-координатор:	<i>Олена Щербак</i>
Художнє оформлення і макетування:	<i>Ростислав Забашта Людмила Настенко</i>
Комп'ютерна верстка:	<i>Марина Голень Людмила Настенко</i>
Літературне редагування і коректура:	<i>Надія Ващенко Людмила Тарасенко Олена Яринчина</i>
Редагування англomовних текстів:	<i>Олена Калач Павло Рафальський</i>
Оператор:	<i>Ірина Матвєєва</i>

Підписано до друку 12.06.2018. Формат 60 × 84.

Обл.-вид. арк. 12,85. Умов. друк. арк. 8,03

Наклад 100 прим.

На обкладинці:

Гривна спіральна з фігурками тварин. I ст. до н. е. – I ст. н. е. (культура сарматів).

Золото, скло, кування, лиття, граврування, інкрустація, D – 140 мм.

Виявлена в Ногайському кургані (курган № 5), поховання № 18 поблизу с. Червоне.

АР Крим. Розкопки А. О. Щепинського. 1974 р.

МІКУ, ІНУВ №АЗС–2853

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