



ІНТЕЛ

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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 4 (64)

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 4 (64)

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2018

Редакційна колегія:

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

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

Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Чис. 4 (64) / [голов. ред. Г.Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2018. – 120 с.

ISSN 1728–6875

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

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

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

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

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

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

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

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 12 від 11.12.2018 р.)

Включено до переліку фахових видань України із мистецтвознавчих дисциплін
 (Наказ МОН України № 996 від 11.07.2017 р.)

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

ISSN 1728–6875

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018

Зміст

Contents

КОНТЕКСТ

Context

<i>Yudkin-Ripun Ihor. Mythos, Sprachliches Weltbild und Geschichtsbewusstsein</i> <i>Юдкін-Ріпун Ігор. Міф, мовна картина світу та історична свідомість</i>	7
--	---

ІСТОРІЯ

History

<i>Гелитович Марія. Майстер ікон другої половини XVI століття із церкви Різдва Пресвятої Богородиці в селі Лісковате на Західній Бойківщині</i> <i>Helytovych Mariya. Icons Master of the Second Half of the XVIth Century from the Church of the Nativity of the Virgin Mary in the Village of Liskovate in Western Boikivshchyna</i>	15
<i>Ходак Ірина. Сакральне мистецтво Київщини: за матеріалами експедиції Марії Новицької 1925 року</i> <i>Khodak Iryna. Sacred Art of Kyiv Region: After Mariya Novytska Expeditionary Materials of 1925</i>	28
<i>Студенець Наталія. Хатнє настіне та гончарне малювання Поділля як синтез художніх практик</i> <i>Studenets Natalia. Domestic Mural and Ceramic Paintings of Podillia: Syncretism of Artistic Practices</i>	44
<i>Кукіль Наталія. Григорій Синиця і мозаїчний комплекс школи № 5 м. Донецька (1965–1966)</i> <i>Kukil Nataliya. Hryhoriy Synytsia and the Mosaic Complex of Donetsk School No 5 (1965–1966)</i>	50
<i>Ламонова Оксана. Рання графіка Наталії Ніколайчук (1980–1990-ті роки)</i> <i>Lamonova Oksana. Early Graphic Arts (1980s–1990s) of Nataliya Nikolaichuk</i>	63
<i>Чегусова Зоя. Всеукраїнські триєнале художнього текстилю Національної спілки художників України: історія виникнення, мистецькі спрямування</i> <i>Chehusova Zoya. All-Ukrainian Triennales of Artistic Soft Goods of the National Artists Union of Ukraine: History of Appearance and Artistic Trends</i>	77

КРИТИКА

Criticism

<i>Луковська Ольга. Сакральне в сучасному арттекстилі України: провідні тенденції</i> <i>Lukovska Olha. The Sacral in the Space of Ukrainian Modern Arttextile: Leading Tends</i>	84
--	----

АРХІВ

Archive

**Сторчай Оксана. Подробиці з творчого життєпису Івана Їжакевича
(за архівними джерелами)**

Storchay Oksana. Details of Ivan Yizhakevych's Creative Biography (After Archival Sources) 90

Ф. З. Коновалюк. Виступ, присвячений пам'яті І. С. Їжакевича

F. Z. Konovaliuk. An Address Devoted to Commemorating I. Yizhakevych..... 98

РЕЦЕНЗІЇ

Reviews

**Скляренко Галина. Українське мистецтво другої половини ХХ століття:
офіційне vs неофіційне, конформізм vs нонконформізм
(проблеми інтерпретації художнього досвіду)**

*Skliarenko Halyna. Ukrainian Art of the Second Half of the XXth Century:
Formalism vs Nonformalism, Conformism vs Nonconformism
(Issues of Interpreting Artistic Experience)..... 111*

ПРО АВТОРІВ

Information About Authors..... 118

Контекст

Context

УДК 801.22+82.091

MYTHOS, SPRACHLICHES WELTBILD UND GESCHICHTSBEWUSSTSEIN

Ihor Yudkin-Ripun

На противагу ритуальній концепції міфу простежуються аргументи на користь зв'язку міфотворення з мовною картиною світу відповідно до вчення О. Потебні. Докорінна багатозначність слова становить джерело первинного міфотворення як пізнавального знаряддя, попередника експериментальних гіпотез. На основі інтерпретації розвивається вторинне міфотворення, яке уможливорює відповідне осмислення історичних подій. Особливо сприятливі умови для вторинного міфотворення складаються в театрі, про що свідчить досвід української історичної драми.

Ключові слова: багатозначність, інтерпретація, казка, утопія, експеримент, історична драма

In opposite to ritualistic concept of myth the arguments in favor to the interconnections of myth-making and language map of world are traced that are conformed to the doctrine of O. Potebnya. The immanent polysemy of word is the origin of the primary myth formation as the cognitive tool that becomes the predecessor of experimental hypothesis. It is on the basis of interpretation that the secondary myth formation is being developed where the respective consideration of historical events becomes possible. Especially favorable conditions for such secondary myth formation are to be found in theatre, that is attested with the experience of Ukrainian historical drama

Keywords: polysemy, interpretation, tale, utopia, experiment, historical drama

Eine der Schwierigkeiten der heutigen Theorie des Mythos verdankt der Ansicht, dass der Mythos mit dem Brauchtum und Riten untrennbar anzusehen sei. Man nimmt an, «das kultische Tun geht dem mythischen Anschauen dieses Tuns voraus», obwohl «aber weder Mythos noch gar die Kunst direkt oder mechanisch aus dem Ritual abgeleitet werden dürfen» [14, S. 396–397]. Zugleich soll es bemerkt werden, dass es schon in dem Kultus des Dionysos als in der Urquelle der Tragödie «Kult und Mythos... relativ unabhängig voneinander sind» [14, S. 399]. Eine solche Ansicht hinsichtlich der rituellen Natur des Mythos hat aber noch einen sehr anfechtbaren Platz. Legt man die erstrangige und entscheidende Bedeutung dem Brauchtum bei, so muss man die Fähigkeit, Mythen zu bilden, auch den Vögeln beimessen, die die sogenannten Tänze und Spielen während der Paarzeit vollführen. Brauchtum ist gar unabhängig von der sprachlichen Begabung des Menschen und der ganzen Tierwelt eigen. Infolgedessen ist der Inhalt eines Mythos unermesslich reicher als der der Bräuche. Mythos verlangt gar höhere Ebene

der Abstraktion und Verallgemeinerung, als die Bräuche imstande sein können.

Die Nachteile des ritualistischen Vorgehen bei dem Mythos stellen sich offensichtlich heraus, wenn es um die Interpretation konkreter Texte geht. So, z. B., als fehlerhaft soll der Versuch, eine sogenannte Apologie von Pliuschkin (aus «Die toten Seelen» von Gogol) durchzuführen, den V. N. Toporov unternommen hatte. Der Verfasser stellt fest, dass «in den Merkmalen eines Dinges – Objektes der Mensch... sich selbst anerkennt» [10, S. 29], so dass es die Prädikaten sind, die mit dem Beobachter zusammenfallen. Diese Annahme hat das Ziel, die These zu begründen, dass die dingliche Umgebung der gemeinten Persönlichkeit zur Vergangenheit mahnen und auf eine Art Nostalgie zeigen, so dass sie nicht den Typus des «geizigen Reiche» angehört [10, S. 66]. Solche These ist leicht widerlegbar, wenn man wirkliche wörtliche Angaben in Acht nimmt.

Aufgrund solcher Beispiele muss man die Richtigkeit von O. Potebnys Behauptung bestätigen, dass «es ist ganz undenkbar, wie

KOITEKT

man irgendwann das Dasein des Mythos ohne Wort vermuten kann» [8, S. 444]. Die Streiten um die Verhältnisse von Mythos und Ritus verhüllen die sprachliche Natur des Mythos und das sprachliche Weltbild als die Grundlage der Mythenbildung. Freilich ist die von Max Müller einst verkündete Aussage über den Mythos als « die Krankheit der Sprache» falsch. Die Beweise dazu liegen darin, dass es die Unvollständigkeit einer jeden Sprache ist, dass die Lüge zulässt und duldet, und dadurch den Mythos gebiert, doch nicht die Krankheit. Vielmehr könnte man hier von der vererbten Sünde der Sprache oder vom eingeborenen Laster sagen. Im sprachlichen Weltbild sind Wahrheit und Fehler zusammen untrennbar verschmolzen, deswegen entsteht der Mythos als ein unentbehrliches sprachliches Erzeugnis.

Alle standhaften Vorurteile, den mythischen Inhalt ohne Sprache zu betrachten und herauszubringen, erweisen sich als willkürlich, weil sie den Mythos durch Bräuche vertauschen. Insbesondere kommt die Ansicht, den mythischen Inhalt ohne Sprachmittel zu vertreten und ihn als selbständige bildende Kraft, die die Sprache selbst beeinflussen kann, anzusehen, zu den Legenden vom Babylonischen Turm zurück. Solche Ansichten waren schon von F.W.J. Schelling verkündigt, der die Sprache von dem Mythos ableitete [11, S. 271]. Solche Einstellung ist in der mythologischen Deutung des musikalischen Inhalts bemerkbar, der tatsächlich auf die Brauchtümer zurückzuführen ist. Was aber den echten Mythos anbelangt, so kann Musik seinen Inhalt nur vermittelt tragen, weil sie nur die Hinweise auf die gemeinten wörtlichen Benennungen darbietet (wie im Falle R. Wagners).

Die gegenwärtigen Erörterungen des Wesens vom Mythischen mangeln an offensichtlicher Unterschätzung der Sprache als der unentbehrlichen Quelle einer Mythenbildung. Lediglich ohne Bräuche and Riten kann der Mythos zum Dasein kommen, wäre nur die sprachlichen Mittel vorhanden. Etymologische Entwicklung einer Sprache erzeugt schon den Mythos, der hinter den Wortbedeutungen steckt. Die Vorstellungen, auf denen der Mythos bezieht, verdanken dem sprachlichen Weltbild. Am klarsten ist das mit den Sprachverboten (Tabu) bezeugt, wo «die Wörter als

Sinnbilder verwendet worden, die das Tabu zu tragen hatten» [6, S. 11].

Von dem sprachwissenschaftlichen Standpunkt aus sieht der Mythos als ein besonderer Fall der Mehrdeutigkeit aus, die die immanente Eigenschaft einer jeder Sprache ist. In dieser Hinsicht stellt der Mythos die eingeborene und vererbte Fähigkeit der Sprache, die Trugbilder herzustellen. Daraus entsteht sich, dass der Mythos deutende Möglichkeiten und Fähigkeiten erweckt. Mehrdeutigkeit als die Grundlage des Mythos setzt die Deutung als eine unentbehrliche Bedingung voraus. Interpretation besteht also als eine stetige Begleitung der Mythosbildung. Nicht nur gibt es keine ursprüngliche Urgestalt eines Mythos, sondern diese Mannigfaltigkeit des Spürens mythischer Denkweise erzwingt ihren Träger die deutende Tätigkeit anzufangen. Diese Eigenschaft eines Mythos kann am besten am Beispiel des von A. Greimas vorgeschlagenen Begriffs der sogenannten semantischen Isotopen veranschaulicht werden, so dass die verschiedenen Bilder durcheinander verwechselt werden kann, insbesondere als die Gleichwertigen dank der Metonymie [2, S. 233, 275]. Der mythische Text setzt also eine entsprechende Interpretation voraus. Indem der Mythos zuerst als das Problem der sprachlichen Mehrdeutigkeit erscheint, wird die Unbestimmtheit als die Voraussetzung für die zu lösenden Rätsel and Fragen, Probleme und Aufgaben geboren. In ihrem Platz versichern die Unbestimmtheit und die Mehrdeutigkeit die entfernte Wirkung des versteckten Wesens, das der Mythos angedeutet hat.

Ihrerseits erweisen sich die mythischen Bilder oftmals undurchführbar ins Leben, weil die wirkliche Tätigkeit ganz anderen Regelmäßigkeiten folgt. Es gibt einen offensichtlichen Zwiespalt zwischen Wort und Tat, Mythos und Brauch. Demzufolge muss man gestehen, dass der Mythos der Träumerei und der Gedankenwelt gehören müsste. Mythos ist ein rein sprachliches Gebilde, das der menschlichen Welt gehört und von dem Brauchtum ganz unabhängig bleibt. Im Unterschied zu Bräuchen gibt es hier die gedankliche Freiheit der Einbildung die vor sachlicher Bedingung bewahrt. Jedoch auf keinem Weg fällt der Mythos mit launiger Einbildungskraft zusammen.

Im Unterschied zu Trugbildern der Träumerei gibt es hier etwas wesentlicheres, denn die Wirklichkeit mit den Bildern untrennbar verknüpft sind, so dass «im Mythos man... die Identität des Bildes des Ding mit dem Ding selbst findet» [4, S. 168]. Infolgedessen ist die mythologische Welt als Wirklichkeit erfasst, aber sie ist nur eine mögliche Welt, und fällt mit der Mehrdeutigkeit zusammen, die auch dem Potentiellen angehört.

In dieser Hinsicht fällt die Schaubühne mit dem Mythos zusammen, weil dort der Mythos veranschaulicht und zur Erprobung der experimentellen, erfahrungsmäßigen Kenntnis gestellt wird. Dann wird die Schaubühne gar umfänglicher als der Mythos und enthält ihn als ein Teilchen ihrer Art [12]. Es ist gleichzeitig zu warnen, dass solche Annäherung nicht immer gültig sei. Erfasst man den Mythos als eine hypothetische Kenntnis, als eine Vermutung, so vertauscht man den echten Mythos, denn jede Hypothese sieht eine Überprüfung voraus und nur als ein Teil der experimentellen Denkweise gelten kann. Seinerseits beruht der echte Mythos als solcher auf dem Glauben, das keine prüfende Maßnahme einbezieht. Die Bühne ist dagegen der Platz wo alles Unglaubliches und Verbotenes erlaubt und gestattet wird. In dieser Verhältnis gilt sie als eine Art Utopie und gehört demzufolge der Mythologie. Seinerseits gilt Mythos als ein Lebenstraum der auf der Bühne dargestellt werden kann.

Hier entsteht die Ähnlichkeit der Bühne mit dem Zaubermärchen, das die Kritik des Mythos unternimmt, indem es als eine Art Prosawerkes gültig wird und sich der Dramatik nähert. Dass das Zaubermärchen sich der Dramatik nähert, kann man leicht aus dem Umstand ersehen dass es den Gegeneinander zwischen der Vorprüfung und der Hauptprüfung eines Helden gibt [7, S. 60] der völlig dem der Peripetie and Katastrophe in einer dramatischen Disposition entspricht. Inzwischen stoßt die Dramatik die Eitelkeit des Alltags und die Ewigkeit des Mythos zusammen, so dass sich das Gewöhnliche ans Fabelhafte verwandelt and Alltag zu Gleichnis wird. Das mythische Wunder wird dann (wie im Zaubermärchen) zur Regelmäßigkeit.

Zugleich im Unterschied zu Märchen nimmt Mythos einen besonderen Platz. Mythos ist

keine besondere Gattung, sondern er bildet den Hintergrund für die Entwicklung einzelner Gattungen als eine bildende Kraft, die stetig verhüllt anwesend bleibt. Mythos hat den Anspruch, als der Vertreter der Sprache das Ganze darzustellen, wenn auch andere Zeugnisse der sprachlich bedingten Einbildungskraft nur teilweise die entsprechenden Plätze beschreiben. So geben die Märchen nur die teilhaftigen und von dem Ganzen unabhängigen Weltbilder, weil der Mythos auf das All bezieht und nicht mit den einzelnen Dingen zu tun hat. Diese innere Gebundenheit unterscheidet den Mythos von allen übrigen Räumen der sprachlichen Mehrdeutigkeit. In dieser Hinsicht lenkt der Mythos die Aufmerksamkeit auf das Wesentliche, das hinter die Erscheinungen steckt, und das Wesen wird bedacht als Geheimnis. Solche Abwesenheit des Wesentlichen zu dem nur die Hinweise anhand sind, ist gerade die Haupteigenschaft des Mythischen. Die abwesenden und unsichtbaren Kräfte treten im Spiel durch solche unbestimmten Hinweise als die transzendentalen Quellen der Ereignisse ein. Man muss also das Geheimnis spüren, das hinter den offensichtlichen Ereignissen steckt.

Das Vorhandensein des Geheimnisses, das im Mythos angedeutet wird, macht es notwendig, seine Beziehungen zur Geschichte näher zu betrachten. Hier wäre es bemerkenswert, dass es schon A. Wesselowski war, der «den Mythos als die Urquelle dichterischer Bilder und als das Nebenergebnis... konsequent unterschied» [9, S. 377]. Diese Verschiedenheit zwischen primären und abgeleiteten Mythen wurde ferner von R. Barthes unterstützt [1, S. 103], so dass man jetzt den Urmythos (der in der Sprache gewurzelt ist) von den abgeleiteten Mythen unterscheiden muss. Insbesondere werden die sekundären Mythen zu geschichtlichen Legenden, die die wirklichen Ereignisse als Märchenbilder darstellen, und das gibt den Anlass, zu dem Grundproblem «Mythos und Geschichte» zu übergehen. Bekanntlich entwickelt sich die Heldenepik aus dem mythologischen Stoff der Dämonologie, wo das damalige Totem zu einem Demiurg wird. Die mythologische Zeit ist dann die Ewigkeit als der Gegensatz zur Geschichte.

КОНТЕКСТ

In solchem Auseinander von Geschichte und Mythos ist zu beobachten, dass die Ereignisse gehören immer zu Vergangenheit (wie auch in der Epik). Das ist warum man hier immer mit dem Gedächtnis zu tun und sich dem episch geschlossenen Verlauf der Taten zu wenden muss. In diesem Zusammenhang gewinnt die retrospektiven Anschauen den erstrangigen Platz, und gerade die retrospektive Einstellung gibt Anlass zu ableitenden Mythenbildung, so dass sich Geschichte in Gleichnis verwandelt. Geschichtlicher Zeitabstand gibt die Gelegenheit, Abstraktionen zu bilden und zu mythischen Verewigung der Taten zu kommen. Geschichtliche Notwendigkeit nimmt dann den Antlitz mythisches Verhängnis an, indem es sich um die Einweihung als die Heranführung in den Geheimnissen handelt. Solche Umwandlung der Bilder der Geschichte kommt zur Vorstellung vom persönlichen Lebenslauf als dem Schicksal. Mythos als eine persönliche Erzählung von einem eigenen Lebenslauf erscheint auf Grund der eigenen persönlichen Mundart in welche die gesamte Sprache immer zersplittert wird. «Jedermann stellt als ob von neuem seine eigene Mythologie vor» [9, S. 312]. Solche Thesen können am besten mit der Behauptung von Lossev zusammengefasst werden: «Persönlichkeit, Geschichte und Wort ist eine dialektische Triade die sich im Schoße der Mythologie selbst befindet» [5, S. 193]

Solche mythische Einheit ist insbesondere wichtig für Schaubühne wo die geschichtlichen Bilder (wie auch in Prosa) den mythischen Sinn erhalten. Bekanntlich ist das Alltagsleben in den Prosawerken in sagenhaften bzw. märchenhaften Gestalten wahrgenommen, und das ist als die sogenannte Spontaneität der Taten dargestellt. Man erkennt die wunderbaren Vorfälle hinter der Verdichtung der sachlichen Einzelheiten der Erzählung, so dass die gewöhnlichen Ereignisse wie die Bezauberten vorkommen. Im Alltagsleben wird der mythische Inhalt entdeckt, so dass die Trägheit der Gewohnheiten sich ins schicksalhafte Geheimnis verwandelt [13]. Desto mehr betrifft das die Geschichte, insbesondere die, die in Schaubühne dargestellt wird. In solcher gedanklicher Umwandlung der Geschichte tragen wesentlich die Umstände dazu bei, dass

die geschichtlichen Helden ihre Vorbilder in den mythologischen Subjekten finden, so dass sie zu ewigen Quellen Hinweise geben. Inzwischen gibt das geschichtliche Schauspiel, das sich im romantischen Zeitalter entwickelt und aufgeblüht hatte, die überzeugenden Beispiele der Hinwendung zur Mythologie zwecks der Entdeckung geschichtlicher Kräfte.

Solches Vorgehen betrifft man schon in dem ersten ukrainischen geschichtlichen Drama, in Versen geschrieben, in «Die Nacht zu Perejasliw» (*Переяславська ніч*) von M. Kostomarov. Hier ist der Anlass zum Aufstand dadurch gegeben, dass an Karfreitag die Geschehnisse aus dem Evangelium fast buchstäblich wiederkehren. Die Wiedergabe der evangelischen Geschichte wird, z. B., durch solche Aussage von handelnden Personen (Anasthasius, Szene 4) betont, die die Nachahmung Christi bezeugen: «...diese Schwerte sind nutzlos, Sie würden mich nicht schaden, Wenn nur ich die Gehorsamkeit nicht erwiese» (...*лишні оці шаблі: / Вони б мені нічого не зробили, / Коли б я сам не покоровсь*). Von besonderer Wichtigkeit ist die Tatsache, dass die Einmischung der geheimen mythischen Kräfte mit der Ankunft eines fremden Unbekannten bezeugt wird, der sich als den Bruder der Hauptheldin herausstellt. Geschichte wird zum mythischen Schicksal. In dem Schauspiel «Baida, der Fürst zu Wyschnewets» (*Байда, князь Вишневецький*) von P. Kulisch der Zwiespalt der beiden Helden (Baida und Andyber) wird als der ewige Widerspruch zwischen Willkür und Recht dargestellt. Noch mehr zu sagen, ist der Lebenslauf des Haupthelden als eine Opfergabe bedacht, was seine eigene Aussage bezeugt (Akt 5, Szene 3): «...denn unser Geist ist in der weiblichen Seele geboren, er ist erfüllt mit der Opfer...» (...*бо дух наш родиться в душі жіночій, – / Дух повен жертви...*). Belebt und verewigt man die geschichtlichen Gestalten, so werden sie in die mythologischen Wesen verwandelt. Die epischen Helden erhalten zugleich die Merkmale mythischer Gottheiten. Als Beispiel dazu kann Helene aus «Bohdan Chmelnytzki» (*Богдан Хмельницький*) dienen, die von M. Sankowetska auf die Bühne wie eine Verkörperung der ewigen Weiblichkeit gespielt wurde. Der

Forscher spricht hier von der «Frau, die mit ihrer Schönheit stolz ist, die dieser Schönheit mächtige Zauberei schätzt und verlangt von allem die Anerkennung ihrer Rechte auf Ansehen und Anbetung» [3, S. 278].

Die glänzende Einstellung, die Vergangenheit durch Mythos zu verewigen, kann mit der Aussage von S. Tscherkassenko aus dem Vorwort zu seinem Schauspiel «Worum das Federgras rauschte» (*Про що тирса шелестіла*) gezeigt werden: «...das Zeitalter und die geschichtlichen Ereignisse sind für den Schauspieler nur der Hintergrund, wo seine eigenen Bilder zu leben anfangen» (*...епоха й історичні події для драматурга тільки тло, на якому оживають його власні образи*). Der Bild von dem Haupthelden, Sirko, wird hier auf rein mythologischem Wege dargestellt als der Zweikampf zwischen männlichen und weiblichen Teilen seiner Seele. Der zweite davon ist in der in ihm verliebten Oksana verkörpert, so dass ihren Mord zum Selbstmord des Helden geworden ist. Das ist in einer der letzten Oksanas Aussagen verkündet (Akt 5): «...du hast zwei Seelen in deinem Busen, und was die eine zu machen gewagt hätte, die andere nicht machen lassen würde» (*...дві душі в своїх тугрудях маєш, / І що наважиться зробити одна, / Того не дасть зробити друга*). Ein anderes Beispiel mythologischer Behandlung der Geschichtshelden auf der Bühne schlägt «Masepa» von L. Starytska-Tschernyakhivska vor, wo die Ereignisse wie der Stoff einer Schicksalstragödie dargestellt werden. Der Hauptheld Masepa hat gerade aufs Schicksal als die geschichtliche Kraft hingewiesen (Akt 5, Szene 3): «Wenn man Glück hat – so alles scheint vernünftig, und sicher, und willkommen zu sein, aber wenn zu einem einzigen Augenblick die Fortune sich geirrt hat – Enttäuschung, Furcht, Verdacht» (*Коли щастить – все видає розумним, / І певним, і бажаним, а коли / На мить одну фортуна омилила – Зневір'я, жаж, підозра*). Wie im Mythos, stehen in der Geschichte die geheimen Kräfte hinter der Bühne der Geschehnisse.

Sehr besonderen Platz nehmen in der Entwicklung des ukrainischen Geschichtsschauspiels die Werke I. Kotscherhas, die in der ersten drittel des XX Jahrhunderts geschrieben wurden. Alle diese drei Dramen sind rund

die Mädchen gebildet, die zu Hauptheldinnen werden. Und gibt es dazu auch das Geheimnis der verhüllten Kräfte, die den Verlauf der Taten bestimmen und das Vorhandensein des mythologischen Inhalts spüren lassen. Die weibliche Listigkeit und Gewandtheit sollen hier als die märchenhafte Mithilfe den geliebten Helden dienen. Glückliche oder unglückliche Zufälligkeit sieht wie mythologischer Wunder aus, desto mehr als hier die wunderlichen Helfer ins Spiel kommen.

In «Die Hochzeit von Kerze» die Mythologie der Feuer ist zum Hauptgegenstand geworden. Obzwar die Fabel die Geschichte von dem Kampf um das Leben des Bräutigams erzählt, der zur Todesstrafe als der Kämpfer ums Recht auf Licht verurteilt wurde (die Verlobte Melanka muss die Kerze durch die Strassen tragen, ohne sie zu löschen), geht in der Wirklichkeit hier um den Prometheus Mythen, der sich als der Kampf ums Licht entwickelt. Die Heldin wird zur Opfer, die eine schwierige Aufgabe zu entscheiden hat. Das bezieht die Märchenbilder eines klugen Mädchens ein. Außerdem handelt es hier um die erkenntniswerten übertragenden Wendungen wie des «Windes der Geschichte» der hier ganz sichere and genaue Sache darstellt, namentlich die Hindernisse vor der Heldin. Außerdem, ist hier zu bemerken dass die wunderbare Helferin Hilde, die den Sieg versieht, aus der Stadt mit Magdeburger Recht stammt. Die letzte Person während der Beschlagnahme der Schlüsselpapieren von dem Haupthelden, dem sie mithilft, sagt solchen Zauberspruch aus, der offensichtlich auf die mythologischen Bilder hinweist: «Ich werde alle Papieren mit dem Schmalz beschmieren und die schnellen Mäuse einberufen, damit morgen alle beleumdet haben, sie die Privilegien gefressen haben» (*Намажу папери всі салом, / Й моторних покличу мишей, / Щоб завтра на них всі казали, / Що з'їли вони привілей*). Dass Maus ein chthonischer Tier ist, beweist die mythologischen Hinweise.

In der «Fee der bitteren Mandeln» ist der Bild des märchenhaften Aschenbrödel leicht erkennbar, denn der Hauptheld in der Suche nach dem von ihm geschwärzten Geschmack weilt, und das Mädchen Lesya aus der ihm benachbarten Familie bewirtet ihn mit dem

КОНТЕКСТ

gesuchten scheinbaren Mandelgebäck (das in der Wirklichkeit als das gewöhnliche bäuerliche Brötchen herausstellt). Diese glückliche Entscheidung aber ist nur der Anlass, ganz tiefere Widersprüche zu lösen. Der geheime Hintergrund dazu aber bildet die Sklavenhandlung, und die «Aschenbrödel» Lesya übergibt dem Helden das von ihr aufgefundene Papier über den Verkauf von Bauern. Man entdeckt also wenigstens zwei Schichten von dem Mythischen: unter den «Aschenbrödel-Fabel» liegt die schicksalhafte Kraft der Sklaverei und des Infernos, wo alle Personen wohnen. Es ist gerade dieses Inferno, auf das die letzten Aussagen des Haupthelden Brzostowski hinweisen, die einen büßenden Sünder aus dem Hölle zeigen: «Ihr habt mir meine Ehre, meinen Frieden zurückgegeben... ihr erglänzt auf meinen verdorbenen Wegen wie das teure Sternchen des heimatlichen Landes» (*Ви вернули мені мою честь, мій спокій... ви засіяли на моїй безпутній дорозі, моя мила зіронька рідного краю*). Der Mythos der Erlösung steckt demzufolge hinter den oberen Schichten des Schauspiels.

In «Diamantenmühlstein» geht es um die Versuche, den verurteilten Teilnehmer des bäuerlichen Aufstandes von seinem Verlobten Stesya zu retten, indem ihr gelungen ist, den verlorenen Ring aufzufinden. In der Wirklichkeit sind hier solche Zusammenfälle der Zufälligkeiten, dass tatsächlich die alte mythische Fabel über den Ring von Polykrates leicht lesbar erscheint. Außerdem, ist diese Linie mit der Suche nach dem Fingerhut begleitet, die die Verhältnisse zwischen den Antagonisten (die Landherrin und dem Aufständischen, der zu ihrem Retter geworden war) beleuchtet. Aber die Kraft, die alle Vorgänge bestimmt, befindet sich hinter den Kulissen: das ist der Platz der Hinrichtung der an Golgatha mahnt. Der gesuchte Ring hat den Beinamen «Mühl-

stein», es weist aber auf den Bild des Mühlsteins der Geschichte hin, und das ist mit der Aussage des Richters Dubrowski (Akt 1.3, betreffs Versuch von Stesya) bewiesen: «Die Mühle des Lebens mahlt erbarmungslos, und es sind nicht deine schwache Hände, die diese Mühlsteine aufhalten vermögen» (*Нещадно меле млин життя, і не твоїм слабим рукам зупинити ці жорна, моя мила*).

Von der besonderen Wichtigkeit ist die Tatsache, dass die Heldin Stesya die zufällige Helferin in einem anderen beschädigten Mädchen Liya findet. Die Bilder der beiden verrückten Mädchen kommen zu archetypischen Gestalten zurück. Am wunderbarsten sieht aber die Tat des Auffindens des Ringes aus, wie es in der Aussage von Liya bei dem Zusammentreffen mit ihrem künftigen Heiler und Retter Zwicklowitz (Akt 2.7) dargestellt wird: «Ich habe keine Heimatwohnung... Ich wollte selbst herauskommen, aber habe mich auf dieses Glas gestochen, – es gibt ja keine Schuhe bei mir» (*В мене немає хати... Я хотіла вийти сама, але накололася ногою на це скло, – у мене ж немає черевиків*). Hier alle Umstände gehören der bezauerten Welt (die Obdachlosigkeit und das Zusammentreffen mit dem unerwarteten Erlöser, die Nacktheit, die das Auffinden ermöglichte, die Wunde des nackten Beines).

Zu Schluss muss man zuerst betonen, dass irgendwelches mythisches Werk nur als rein sprachliche Erzeugnis möglich und nicht ohne wörtlichem Stoff zu denken ist. Der Mythos entwickelt sich, weil die Mehrdeutigkeit der Sprache dazu Möglichkeiten gewährt, indem die Vorgänge der Deutung angelassen sind. Durch solche Interpretation werden die sekundäre Mythen auf dem Grund des sprachlichen Urmythos hergestellt, die auch die geschichtlichen Ereignisse umfassen. Geschichte gibt also Anlass, die Mythen zu beleben.

Джерела та література

1. Барт Р. Избранные работы. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
2. Греймас А. Ю. Про богів та людей. Київ : Києво-Могилянська Академія, 2018. 464 с.
3. Дурилін С. М. Марія Заньковецька. 1860–1934. Життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1955. 520 с.
4. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва : Искусство, 1976. 368 с.
5. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. Москва : Мысль, 1994. С. 5–216.
6. Маковский М. М. Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Изд. 2-е, дополн. Москва : Ком-Книга URSS, 2005 (2000). 280 с.

7. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа Москва : Наука, 1986. 320 с.
8. Потебня А. А. Из записок по теории словесности (фрагменты) / Потебня А. А. Эстетика и поэтика. Москва : Искусство, 1876. С. 286–461.
9. Топорков А. Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. Москва : Индрик, 1997. 456 с.
10. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Москва : Прогресс-Культура, 1995. 624 с.
11. Шеллинг Ф. В. Й. Введение в философию мифологии / Шеллинг Ф. В. Й. Соч. в 2 т. Москва : Мысль, 1989. Т. 2. С. 159–374.
12. Юдкін І. М. Іntenція, ідіоматика, міф: до морфології драми. *Культурологічна думка*. 2018. № 14. С. 19–29.
13. Yudkin-Ripun I. The Interrelation of Myth and Prose as the Interpretative Problem. *Смудії мистецтвознавчі*. 2018. № 2. С. 40–46.
14. Weimann R. *Literaturgeschichte und Mythologie*. 2. Auflage. Berlin, Weimar : Aufbau, 1972. 516 S.

References

1. Barthes R. (1989) *Izbrannyye raboty* [Selected Essays]. Moscow: Progress, 616 pp.
2. Greimas A. J. (2018) *Pro bohiv ta liudey* [Of Gods and Men]. Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy, 464 pp.
3. Durylin S. (1955) *Mariya Zankovetska. 1860–1934. Zhyttia i tvorchist* [Mariya Zankovetska. 1860–1934. Her Life and Activities]. Moscow: Mystetstvo, 520 pp.
4. Losiev A. (1976) *Problema simvola i realisticheskoye iskusstvo* [The Problem of Symbol and Realistic Art]. Moscow: Iskusstvo, 368 pp.
5. Losiev A. (1994) *Dialektika mifa* [The Dialectics of Myth]. *Losiev A. Mif. Chislo. Sushshnost* [Myth, Number, and Essence]. Moscow: Mysl, pp. 5–216.
6. Makovskiy V. (2005) *Fenomen tabu v traditsiyah i v yazyke indoyevropeytsev* [The Phenomenon of Taboo in Traditions and Language of the Indo-Europeans] (2nd supplemented edition; the first one – in 2000). Moscow: KomKniga URSS, 280 pp.
7. Meletinskiy Ye. (1986) *Vvedeniye v istoricheskuyu poetiku epasa i romana* [Introduction to Historical Poetics of Epic and Novel]. Moscow: Nauka, 320 pp.
8. Potebnia A. (1876) *Iz zapisok po teorii slovesnosti (fragment)* [From Notes on the Theory of Literature (Extracts)]. *Potebnia A. Estetika i poetika* [Aesthetics and Poetics]. Moscow: Iskusstvo, pp. 286–461.
9. Toporkov A. (1997) *Teoriya mifa v russkoy filologicheskoy nauke XIX veka* [The Theory of Myth in the XIXth-Century Russian Philology]. Moscow: Indrik, 456 pp.
10. Toporov V. (1995) *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskoho* [Myth, Ritual, Symbol, an Image. Studies in the Mytho-Poetic Realm]. Moscow: Progress-Kultura, 624 pp.
11. Schelling F. W. J. (1989) *Vvedeniye v filosofiyu mifologii* [Introduction to the Philosophy of Mythology]. *Schelling F. W. J. Sochineniya v 2 tomakh* [Works in Two Volumes]. Moscow: Mysl, Vol. 2, pp. 159–374.
12. Yudkin I. (2018) *Intentsiya, idiomatyka, mif: do morfolohiyi dramy* [Intention, Idioms, and Myth: On the Issue of Drama Morphology]. *Kulturolohichna dumka* [The Culturology Ideas], # 14, pp. 19–29.
13. Yudkin-Ripun I. (2018) The Interrelation of Myth and Prose as the Interpretative Problem. *Смудії мистецтвознавчі* [Researches of the Fine Arts], # 2, pp. 40–46.
14. Weimann R. (1972) *Literaturgeschichte und Mythologie* (2. Auflage). Berlin, Weimar: Aufbau, 516 pp.

РЕЗЮМЕ

Далекоглядність О. Потебні у розробці теорії міфу виявилася в констатації неможливості його існування поза мовою та в доведенні необхідності існування мовної картини світу як вихідної умови його розвитку. Це вчення протистойть ритуалістичним концепціям міфу, спростування яких спирається на несумірність рівнів абстракції мови та ритуальної поведінки. Міфотворення становить неодмінний супутник мови, позаяк спирається на її можливості, закладені в докорінній багатозначності слова та необхідності постійного його тлумачення. На основі інтерпретаційного процесу розвиваються вторинні міфи, спрямовані передусім на осмислення історичних подій. Особливо вдячні умови для переосмислення міфологічних образів складаються в театральному мистецтві, де простір кону постає як відповідник міфологічної утопії. Досвід української історичної драми засвідчує

КОНТЕКСТ

звернення до міфологічних архетипів. Зокрема, вже перші історичні драми М. Костомарова («Переяславська ніч»), П. Куліша («Байда, князь Вишневецький»), М. Старицького («Богдан Хмельницький») демонструють актуалізацію образів, властивих легендам, міфологічним уявленням про жертвовність. У драмах Л. Старицької-Черняхівської («Іван Мазепа») та С. Черкасенка («Про що тирса шелестіла») виявляються міфологічні уявлення про долю, дуалістичні концепції щодо двоїстості душі. Особливі форми міфотворення прибирає в драмах І. Кочерги, де за казковими мотивами Попелюшки проступає міфологія інфернальної картини світу («Фея гіркого мигдалю»), за сюжетом спасіння нареченого мудрою дівою проступає міф Прометея («Свіччине весілля»), а давня фабула знайдення обручки розвивається в тему української Голгофи («Алмазне жорно»).

Ключові слова: багатозначність, інтерпретація, казка, утопія, експеримент, історична драма

IMMEE

Історія History

УДК 271.2–523.47(477.86/.87–22)"15"

МАЙСТЕР ІКОН ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI СТОЛІТТЯ ІЗ ЦЕРКВИ РІЗДВА ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ В СЕЛІ ЛІСКОВАТЕ НА ЗАХІДНІЙ БОЙКІВЩИНІ

Марія Гелитович

У статті аналізуються твори анонімного майстра другої половини XVI ст., автора п'яти ікон із церкви Різдва Пресвятої Богородиці в с. Лісковате, що поблизу м. Добромиля (Західна Бойківщина, тепер – територія Польщі). Пам'ятки розглядаються з погляду їх мистецьких (стилістичних та іконографічних) особливостей, та як компоненти іконостасного комплексу. Майстер цих образів належить до провідних українських митців, творчий досвід яких мав вплив на сучасників, а також на іконописців наступного покоління. До його мистецької спадщини належить ще низка ікон.

Ключові слова: ікона, Лісковате, майстер, іконостас.

The works of an anonymous iconographer of the second half of the XVI century, who is the author of five icons from the church of the Nativity of the Virgin Mary in the village of Liskovate near Dobromyl (Western Boykivshchyna, now it is the territory of Poland) are analyzed in the article. The icons are considered according to their artistic (stylistic and iconographic) peculiarities and as the components of the iconostasis structure. Master of these icons belongs to the leading Ukrainian artists whose creative experience has an impact on the contemporaries, as well as on the next generation of icon-painters. A chain of icons belongs to his artistic heritage.

Keywords: icon, Liskovate, master, iconostasis.

У проблематиці досліджень українського іконопису XVI ст. важливе місце належить реконструкції творчості окремих іконописців, імена яких в історії здебільшого не збереглися. Основним методом тут слугує аналіз індивідуальної творчої манери того чи іншого майстра. Уцілілий іконописний фонд пам'яток уможливує їх вивчення. Такі дослідження сприяють чіткішому окресленню діяльності конкретних малярських центрів, виявленню творчих контактів між окремими виконавцями образів, повнішій характеристиці іконографічних, стилістичних та художньо-образних особливостей українського тогочасного іконопису загалом.

На більші чи менші групи ікон, які можна вважати творами одного майстра, натрапляємо від XV ст.¹ Спадщина XVI і наступних століть значно розширює можливості для досліджень у цьому напрямі, оскільки відтоді збереглося більше пам'яток. Стає ширшою й географія походження таких зразків, хоча вона не «виходить» за межі західноукраїнських земель. Основну роль,

як і в попередньому періоді, відіграють іконописці з етнографічних регіонів Лемківщини та Бойківщини.

Першу спробу систематизації ікон за їх належністю до стилістичних груп, окремих майстерень та майстрів здійснила Віра Свенціцька. Своє бачення історичного розвитку українського іконопису дослідниця вперше виклала на сторінках «Історії українського мистецтва» [20]. Подані в ній основні напрями й проблеми його вивчення знайшли продовження та поглиблений аналіз у багатьох наступних розвідках науковця [11; 20; 21; 22; ін.]. До важливих спостережень В. Свенціцької належить зауваження про те, що в розмові про живопис Галицької України XIV–XVI ст. насамперед можна вести мову про окремих майстрів і художників, які стояли близько до окремих майстерень, на відміну від живопису, скажімо, російського, у якому переважають риси, що представляють окремі художні центри. Це явище дослідниця пояснює тим, що «на території Західної України, яка 1387 р. опинилася у складі Польщі,

ІСТОРИЯ

творче життя не зосереджувалося в межах одного міста, приміром, у XV ст. – у Перемишлі, а потім, у XVI ст., у Львові, й художники діяли розрізненіше» [20, с. 86–87]. Вчена висунула теорію «провідного майстра»; майстра, який мав своїх учнів і послідовників, а ті у свою чергу – своїх. Усі вони працювали в одному стилістичному руслі, вирізняючись, однак, власним індивідуальним почерком. В. Свенціцька зауважує: «Велика різноманітність індивідуальних почерків при наявності певних спільних стильових ознак та прийомів формального рішення іконописного твору свідчить, що в той час у різних місцевостях Галичини працювали художники різних шкіл зі своїми помічниками і учнями» [19, с. 245]. Розшуки у цьому напрямі проводили й інші дослідники, серед яких слід виокремити праці о. Володимира Яреми (Патріарха Димитрія) [17; 18]. Проте систематизація ікон за індивідуальними почерками майстрів ще не завершена й потребує свого продовження.

У пропонованій короткій розвідці хочемо привернути увагу до творів одного з найфаховіших майстрів другої половини XVI ст., який, очевидно, працював з помічниками й міг мати послідовників. Він є автором п'яти ікон із церкви Різдва Пресвятої Богородиці в с. Лісковате, що біля Добромиля (Західна Бойківщина, тепер – територія Польщі). Чотири з них («Богородиця Одигітрія з похвалою», «Спас у Славі», «Св. Миколай з житієм» та «Різдво Пресвятої Богородиці») складають повний намісний ряд іконостаса, місце п'ятої («Спас Нерукотворний») традиційно було над царськими вратами. Ці ікони належать Національному музею у Львові імені Андрея Шептицького, куди надійшли з експедиції 1930 року. Із них, через значні втрати зображення, досі найменш відомою залишається храмова ікона. Утім, із названих творів майстра в 1967 році вперше введено до літератури якраз її фрагмент [19, с. 247, іл. 67].

В. Свенціцька слушно внесла цей твір до переліку показових пам'яток в історії українського мистецтва. Комплекс ікон з Лісковатого вона датувала 1560-ми роками та відзначила їхні основні художні характеристики [19, с. 249]. Згодом, у 1976 році, до альбому

вибраних українських ікон XI–XVI ст. ввійшов ще один твір цього майстра – «Св. Миколай з житієм» [11, іл. XCV, XCVI]. Інші пам'ятки дотепер розглядалися в аспекті їхньої належності до тематичних груп і були опубліковані в процесі каталогізації музейних збірок іконопису [1, с. 70; 8, с. 72; 10, с. 37]. Водночас цілком очевидно, що їх слід розглянути в ширшому контексті, передусім з погляду стилістики, у якій яскраво виражені основні тенденції іконопису того періоду, а також виокремити як твори одного з анонімних малярів XVI ст. і як елементи одного ансамблю.

Найперше, що привертає увагу в цих іконах, – монументальність художнього мислення автора. Композиції він будує легко, з розмахом, на іконних щитах великого формату. Серед збережених намісних ікон XVI ст. вони є одними із найбільших. В арсеналі виражальних засобів майстра, якими він досягає виняткової експресії образів – динамічні, упевнено кладені, здебільшого прямолінійні чорні контури, що чітко підкреслюють форми. Виразності й водночас декоративності зображення автор досягає назагал скупю палітрою насичених взаємодоповнювальних зелених і червоних кольорів та розбілених сіро-блакитних. Барви нанесено локальними плямами; білильні висвітлення застосовано тільки на холодних площинах – зелених і блакитних. Багато місця відведено також білим, а точніше – наближеним до білого тонам (у зображенні архітектури і тканин). Ошатності іконам надає орнаментика тканин, рельєфний візерунок срібленого тла, німбів та обрамлень.

Індивідуальний почерк майстра найкраще виявляється у відтворенні ликів, способі їхнього моделювання. Санкир – світло-оливковий, вохрення – розбілене, рожеве; на шиї, чолі, під очима, біля уст нанесено короткі білі джужки світла. Свій характер мають лики Богородиці, Спаса, св. Миколая – розрізи очей дещо розкосі, звужені; брови широкі, чітко окреслені; вуста маленькі; волосся світле (у Спаса рудувате).

Показовим для ікон цього майстра є характер лику ясноволосого Христа на іконі «Спас Нерукотворний». Вона якнайкраще демонструє нове прочитання образу Спасителя в іконопису другої половини XVI ст.

МАРІЯ ГЕЛИТОВИЧ. МАЙСТЕР ІКОН ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI СТОЛІТТЯ...



Різдво Богородиці. 1560–1580-ті рр. 143 × 111 см.
с. Лісковате (нині – територія Польщі). НМЛ

ІСТОРІЯ



Богородиця Одигітрія з похвалою.
1560–1580-ті рр. 143 × 113 см.
с. Лісковате.
НМЛ



Спас у Славі.
1560–1580-ті рр. 149 × 122 см.
с. Лісковате.
НМЛ

МАРІЯ ГЕЛИТОВИЧ. МАЙСТЕР ІКОН ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI СТОЛІТТЯ...

Спас Нерукотворний.
1560–1580-ті рр.
61 × 76 см.
с. Лісковате.
НМЛ



Св. Миколай із житієм.
1560–1580-ті рр.
154 × 124 см.
с. Лісковате.
НМЛ

ІСТОРИЯ



Моління.
1560–1580-ті рр.
106,5 × 140,5 см.
с. Коростно (нині –
територія Польщі).
НМЛ



Покладення до гробу.
1560–1580-ті рр. 26 × 21 см.
с. Терло Старосамбірського
р-ну Львівської обл.
НМЛ

МАРІЯ ГЕЛИТОВИЧ. МАЙСТЕР ІКОН ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI СТОЛІТТЯ...

Видовжений овал лиця, м'яке моделювання форм по ясному санкирю, білильні висвітлення, виразний підрум'янок, коротка округла борода, руде волосся, укладене пасмами, – цей образ далекий від абстрагованих ієратичних образів минулого століття. Внутрішньо зосереджене, спокійне обличчя Христа контрастує з динамічними поставами ангелів, що стоять обабіч, підтримуючи полотнище.

Підкреслено монументальна серед цих ікон «Богородиця Одигітрія з похвалою». Її лик округлий, постава голови пряма, як у давніших іконах, півфігура масивна, монолітна, що виявляється не лише обрисами півпостаті, а й узагальненням форм, своєрідною стилізацією складок мафорію, укладених на плечі трьома паралельними скісними смугами. На тлі чіткої графіки цих смуг особливої виразності набуває жест благословляючої десниці Спаси, показаний у стрімкому русі ліворуч. На противагу монолітності образу в середнику, зображення вісімнадцяти невеличких постатей у клеймах показані в розмаїтих невимусшених поставах – то в легкому русі, то в підкреслено динамічних ракурсах.

Своє художнє вирішення знаходить у цього майстра сцена Різдва Богородиці на храмовій іконі. Легкість, елегантність рухів і жестів персонажів, їхні видовжені пропорції виявляють виразні ремінісценції з храмовою іконою із с. Ванівка, створеною за тією самою іконографією століттям раніше [25, іл. 50]. Чи не найцікавішою інтерпретацією тут набула приваблива своєю життєвою безпосередністю сцена купання Немовляти. Дитя на колінах служниці зображене не сповитим, а напівоголеним, зі схрещеними на грудях руками, фронтально поверненим до глядача. Навпроти – дівчина у віночку з дбайливою зосередженістю, приклякнвши на одне коліно, плє воду зі збанка у велику чашу для купелі. Автор відтворив й таку деталь, як перекинений через плече дівчини довгий білий рушник. Ліричність цієї сценки, її майстерне композиційно-колористичне вирішення не знаходить собі рівних аналогій серед творів з таким сюжетом.

У цій іконі виразно виявлена підпорядкованість фігур та архітектурних форм вер-

тикальному рухові, що простежується і в деяких інших тогочасних іконах [25, іл. 189]. Мотив аркади, використаний у зображенні архітектури, доповнює декоративні елементи, якими є орнаментика одерж, візерунки рельєфного тла і своєрідне трактування поземів та сірих площин стін будівель, нанесенням барв неоднорідно насиченими мазками, чим досягається враження фактури поверхні.

Рельєфний орнамент на тлі – геометричний: ромби, утворені переплетенням подвійних смужок, з розеткою у вигляді п'ятипелюсткової квітки посередині. На іконі св. Миколая в ромбах замість квітки – кружечок. Як зауважила В. Свенціцька, орнаментальні мотиви тла ікон з Лісковатого «пов'язані, очевидно, з оздобленням срібних шат на іконах і книгах, ковальськими творами – окуттям скринь, віконниць і дверей» [11, с. 21]. Такі мотиви трапляються на тлі ряду ікон того часу, зокрема на іконах анонімного автора «Богородиці Одигітрії з похвалою» із церкви Різдва св. Івана Хрестителя в Угерцях [1, с. 66], який працював приблизно в тому самому часі, що й майстер з Лісковатого. Його творча спадщина також заслуговує окремого розгляду [12; 13].

В іконах з Лісковатого виразно виявлені характерні прикмети українського іконопису другої половини XVI ст., основними з яких є відхід від умовної понадчасовості образів до їхньої життєвої конкретизації та посилення уваги до реалій навколишнього світу. У засобах виразності активну роль відіграє лінія; у підкресленні форм застосовуються геометризовані білильні висвітлення, натомість палітра стає обмеженою, на тло часто вводиться рельєфний орнамент. Графічна експресивність, а також активність висвітлень і декор срібленого рельєфного тла компенсують стриманість палітри. Усі ці зміни сприяють посиленню декоративності зображень.

Заразом ікони з Лісковатого мають свої чітко виражені стилістичні прикмети, якими вони лучаться стилістично зі спорідненою групою ікон, умовно окресленою за найвідомішою серед них пам'яткою – «Преображенням» із церкви в Яблуневі, як «коло автора «Преображення» з Яблунева» [21, с. 58]. Ікона з Яблунева в історії укра-

ІСТОРИЯ

їнського іконопису вважається етапним твором, що ілюструє найістотніші зміни в малярстві того часу. Поряд зі вказаними художньо-формальними змінами в них чи не найвиразніше проявився той «національний колорит», який не був настільки виявлений в іконопису попереднього часу й, можливо, не був таким яскравим в іконах іншої стилістики того періоду.

Витоки та розвиток цієї стилістики можна вбачати в комплексах ікон першої половини XVI ст. із церкви в с. Хревт (Надсяння) [29, іл. 1] та із церкви Св. Дмитрія з Рівного, що нині в межах Словаччини [28, s. 22–25; 15, с. 260–261]. За деякими художньо-образними характеристиками вони демонструють очевидний зв'язок з іконами першої третини XVI ст. із церкви Святої Параскеви в с. Дальова та іконами стилістично з ними спорідненими [17, с. 415–434; 9, с. 218–238]. Твори майстрів цього кола простежуються до кінця століття і складають цілий стилістичний напрям. Частина з них демонструє більші чи менші фрагменти іконостасних комплексів [26]. Проте, за браком архівних відомостей, важко вказати на якийсь конкретний малярський осередок, з яким пов'язується ця іконописна майстерня. (Основна кількість її вцілілої продукції належить до колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, великими збірками володіють музеї Польщі, зокрема Історичний музей у Сяноку [31, s. 65, 69, 85].)

У цих творах простежуються почерки різних майстрів, з-поміж яких чи не найвідомішим у літературі є майстер ікони «Спас у Славі» [10, с. 73] та парної до неї «Богородиці Одигітрії з похвалою» [26] із церкви Святого Миколая зі Шклярів на Лемківщині. На думку В. Свенціцької, цього маляра можна вважати «одним із зачинателів „світлого стилю“ в колористиці галицької іконописної школи живопису другої половини XVI ст.» [21, с. 18]. Образна характеристика світло-волосого Спаса майстра ікон з Лісковатого наводить на припущення, що він працював разом з майстром ікон зі Шклярів.

Наприкінці XVI ст. в іконах цього стилістичного напрямку, як і в українському іконопису загалом, дедалі більше виявляються тенденції до так званого народного тракту-

вання художнього образу. У них активніше відбувається проникнення в зображення життєвих реалій (пейзаж, народна ноша, музичні інструменти, посуд, орнаментика тощо). Показовою пам'яткою тут є датовані 1596 роком «Страсті Христові» із церкви Різдва Пресвятої Богородиці в с. Велике [11, іл. CV; 16, с. 14]. До речі, серед ікон такої стилістики це єдиний датований твір, який слугує орієнтиром для датування подібних пам'яток цього кола.

Зазвичай майстри одного стилістичного кола використовували одні іконографічні зразки. Бачимо це й на прикладі лісковатських ікон. Так, «Богородиця Одигітрія з похвалою» демонструє ту саму іконографічну схему, що й намісна ікона тієї самої стилістики із церкви Різдва Богородиці із с. Ванівка [1, с. 74]. Без сумніву, обидві пам'ятки походять з одного малярського середовища, хоча належать різним майстрам. За тим самим прототипом створена давніша ікона, що датується першою половиною XVI ст., із церкви Різдва Богородиці в Коростні [1, с. 26].

З Коростни (мабуть, з того самого ансамблю) походить і «Спас у Славі», тієї самої іконографії, що й ікона з Лісковатого [10, с. 34–35]. Її також дотримується згаданий анонімний майстер ікон зі Шклярів, якому, імовірно, належать й інші ікони, зокрема, із церкви Успіння Богородиці в Суровиці [26, іл. 6] та невідомого походження (з приватної збірки) [10, с. 13, іл. 13].

Найближчою аналогією (за іконографією та художньо-образним ладом) іконі «Св. Миколай з житієм» з Лісковатого є образ із церкви Святого Миколая в с. Дубова біля м. Свидника (Словаччина) [28, s. 33]. Порівняльний аналіз дає підстави приписати обидві пам'ятки одному майстрові (іконописний лик святого із церкви в Рівному перемальований олійною технікою). Обом зображенням також передують ікона початку XVI ст. із церкви в с. Коростно [8, с. 30].

Створений майстром ікон з Лісковатого образ св. Миколая в основних рисах не відходить від його традиційного типу. Обличчя святого видовжене, вилицювате, з перебільшено високим чолом із зализинами без зморщок; волосся коротке, сиве, розділене

МАРІЯ ГЕЛИТОВИЧ. МАЙСТЕР ІКОН ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI СТОЛІТТЯ...

пасмами; довгі вуса переходять у пасмо бороди. Це вже не той старець, якого бачимо на давніших творах, а швидше – чоловік середнього віку, хоча й сивобородий. У лагідному погляді великих карих очей, у ледь вловимій усмішці – доброзичливий вираз обличчя. Такий тип лику простежується від ікони з с. Коростно. Можливо, майстер наслідував цю або подібну ікону, оскільки подібність з нею вбачається і в іконографії житійних сцен. Це стосується також одягу святителя: на ньому білий хрещатий фелон, блакитний підризник, коричневі, багато орнаментовані епитрахиль і набедренник, білий з червоними хрестами омофор.

Щодо іконографії «Різдва Богородиці», то, як уже було зауважено, вона продовжує розвивати давніші зразки храмових ікон, першим з яких в українському іконопису є ікона з Ванівки. Такої іконографії дотримується автор ікони XVI ст. незафіксованого місця походження, який, однак, працював в іншій стилістиці [31, s. 96–97].

Ікони з Лісковатого цікаві також своєю належністю до одного іконостасного комплексу, що активно формувався в тому часі. За конструкцією вони демонструють тип намісного ряду з чотирма іконами, у якому присутня традиційна для українських намісних рядів пара ікон «Спаса у Славі» й «Богородиці Одигітрії з похвалою» (такий варіант невластивий для іконостасів інших народів візантійської сфери впливу, зокрема російського, де «Спас у Славі» вміщувався в центрі ряду Моління). Парною до храмової найчастіше була житійна ікона св. Миколая. Опрацювання пам'яток музейних колекцій, передусім систематизація ікон збірки НМЛ [1; 10], дає підстави стверджувати, що в той період власне цей тип в західноукраїнських іконостасах був найпоширеніший. І це одна з основних особливостей змістово-богословської програми українських іконостасів. Також можна вважати, що намісний ряд іконостасів другої половини XVI ст. здебільшого складався з чотирьох ікон. Такий склад указує на існування двох дияконських дверей і царських врат. Щоправда, лише в небагатьох ансамблях XVI ст. збереглися всі чотири ікони (наприклад, подібними є комплекси із церк-

ви Різдва Богородиці в м. Долині майстра Дмитрія [24, с. 117–139], із церкви Введення (або Різдва) Богородиці в с. Вовче [5, с. 14], з Троїцької церкви в с. Потелич [3]).

З огляду на вцілілі конструкції іконостасів означеної стилістичної групи, іконостас з Лісковатого, імовірно, був двоярусним, без ряду празників, які в той час щойно входили в практику українських іконостасів і не були обов'язковими. На таке припущення наводить відсутність празникових ікон у цій стилістичній групі; вони з'являються лише наприкінці XVI ст. [4, іл. 231–232]. Молитовним рядом у ньому міг бути конструктивний тип з Триморфоном у центрі та апостольським або апостольсько-святительським складом, можливо, уміщеним на одній дошці. На це вказує центральна ікона Моління із церкви Різдва Богородиці в с. Коростно, яку приписуємо майстрові ікон з Лісковатого [17, с. 50], а також повністю збережений Деїсис із церкви в Рівному, Триморфон якого є тієї самої іконографії та стилістики [28, s. 22–25].

До творчої спадщини майстра ікон з Лісковатого належить, вочевидь, низка інших творів, а саме: маленька іконка «Покладення до гробу» із церкви Різдва Богородиці с. Терло, що на Старосамбірщині [4, іл. 24], збережена у фрагменті ікона «Страшного суду» із церкви Собору Пресвятої Богородиці в с. Пашова (уціліла її центральна частина) (Музей Народної архітектури в Сяноку [27, s. 124] та храмова ікона «Різдво Христове» невідомого походження (у колекції Народового музею у Кракові) [30, s. 22–25]². Перша привертає увагу рідкісним, як для окремої ікони, сюжетом, що входив до складу сцен великих композицій ікон «Страстей Господніх» (порівнюючи її з клеймом ікони із церкви Святого Івана Хрестителя в с. Угерці, бачимо спільний прототип [9, с. 218]). Іконка, попри значні втрати живопису, як і інші твори цього майстра, відзначається експресивним рисунком, майстерною композиційною побудовою.

У «Страшному суді» майстер дотримується давньої іконографії з «дорогою митарств» у вигляді вуза гріха та символами чотирьох апокаліптичних царств (як на іконі зі вже згаданої Ванівки [9, с. 102]). Яскраві чисті зелені, червоні та блакитні барви на

ІСТОРИЯ

світлому золотисто-вохристому тлі, вправні делікатні лінії рисунка надають динамічності й водночас легкості зображенню. Особливо привертають увагу два архангели, що їх зображено в різних ракурсах один над одним. Вони пробивають тонким довгим списом нечистих духів, показаних зверху (на терезах) та внизу (у пащі пекла).

У «Різдві Христовому», як і в «Різдві Богородиці» з Лісковатого, особливо виразно виявилася творча уява майстра. Цей сюжет, порівняно з іншими сюжетами празників, в українському іконопису отримав чи не найрізноманітніші інтерпретації, особливо в трактуванні антуражу. Майстер ікон з Лісковатого знаходить своє оригінальне потрактування «пейзажу», що виявляється в геометризованій стилізації форм гір (на таку саму форму гір натрапляємо на вже згаданій іконі св. Миколая із с. Дубова), «зубчастій» підстилці матраца, на якому лежить Богородиця, кумедних козликів і овечок, розміщених діагональним рядом. Ангели – такі ж рудокрилі, як на «Спасі Нерукотворному», й одягнені в такі самі стихарі з широкими рукавами, з-під яких видно вузькі рукави підризників. Як і в інших іконах цього майстра, зображення має площинно-декоративний характер; у ньому значну роль відіграє лінія, що виявляє руку досвідченого рисувальника. Усі виразальні засоби, особливо світла палітра чистих блакитних, червоних та золотистих барв, надають радісного, містично-казкового настрою цій сцені. Можна лише

шкодувати за великою втратою зображення в нижній частині ікони, де, зважаючи на незначні залишки, була сценка розмови св. Йосифа з пастушком та купіль немовляти.

Анонімний автор ікон з Лісковатого належить до тих майстрів, у творах яких найвиразніше виявилися творчі пошуки іконописців другої половини XVI ст. У нього синтезуються найхарактерніші ознаки тогочасного іконопису, виявлені в новій образній характеристиці та появі нових виразальних засобів. Аналіз пам'яток давнішого й пізнішого періодів указує на тяглість малярських традицій, а отже, на існування на цих теренах малярського осередку. Водночас розшуки дають змогу констатувати новаторські, оригінальні знахідки маляра, твори якого ми аналізуємо. Він, як і інші майстри того часу, особливо цього малярського кола, працюючи в межах усталених зразків, привніс в ікону живий струмінь свого індивідуального мистецького бачення, почерпнутого безпосередньо з реалій навколишнього життя, завдяки чому ікона набуває виразних національних рис. Ікони з Лісковатого демонструють кращі мистецькі здобутки українського іконописного малярства другої половини XVI ст.

Примітки

¹ Найвідоміші серед них – ікони із церков у Радружі, Ванівці і Тиличі [17, с. 139–154; 22; 2]

² На належність цих трьох ікон до спадщини майстра ікон з Лісковатого вказав Кость Маркович, за що висловлюємо щирі вдячності.

Джерела та література

1. Гелитович М. Богородиця з Дітями і похвалою. Львів : Свічадо, 2005. 168 с.
2. Гелитович М. Ікони з церкви Кузьми і Дем'яна в Тиличі з колишнього музею Ставропігійського інституту у Львові. *ΠΡΟΣΦΩΝΗΜΑ : текст і контекст : зб. наук. праць*. Львів : Свічадо, 2013. С. 187–202. (Львівська медієвістика, вип. 4).
3. Гелитович М. Ікони кінця XVI століття з Троїцької церкви у селі Потеличі (матеріали до каталогу збірки Національного музею у Львові). *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2004. Т. ССXLVIII. С. 318–348.
4. Гелитович М. Ікони Старосамбірщини XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів : Свічадо, 2010. 240 с.
5. Гелитович М. Іконостасний ансамбль церкви Успіння Богородиці з Наконечного у контексті українського іконопису другої половини XVI століття. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2001. 20 с.
6. Гелитович М. Маловідомі пам'ятки українського іконопису XV–XVI століття (з колекції Національного музею у Львові). *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 17–18 kwietnia 2004 roku*. Łańcut, 2004. S. 57–132.
7. Гелитович М. Празникові ікони українських іконостасів XVI ст. *Перемишль і перемиська земля протягом віків. Збірник наук. праць та матеріалів Міжнародної наукової конференції (Перемишль, 14–15 листопада 1998 року)*. Перемишль ; Львів, 2001. С. 84–100.

МАРІЯ ГЕЛИТОВИЧ. МАЙСТЕР ІКОН ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI СТОЛІТТЯ...

8. Гелитович М. Святий Миколай з житієм. Львів : Свічадо, 2008. 152 с.
9. Гелитович М. Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького : альбом-каталог. Київ : Майстер книг, 2014. 348 с.
10. Гелитович М. Українські ікони «Спас у Славі». Львів : Друкарські куншти, 2005. 96 с.
11. Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис : альбом. Київ : Мистецтво, 1976. 27 с. ; іл.
12. Маркович К. Доповнення до іконописного доробку майстра середини XVI ст., автора ікони Богородиці з похвалою з Угерець. *Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. Матеріали II Міжнародної наукової конференції (м. Львів, 24–25 листопада 2010 року)*. Львів, 2010. С. 131–136.
13. Маркович К. Іконописна творчість лемківського майстра середини XVI ст., автора ікони Богородиці з похвалою з Угерець. *Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. Матеріали I Міжнародної наукової конференції (м. Львів, 23–24 листопада 2009 року)*. Львів, 2009. С. 79–86.
14. Овсійчук В. А. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. 480 с.
15. Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII–XVIII століть. Київ : Наукова думка, 1990. 96 с.
16. Откович В., Пилип'юк В. Українська ікона XIV–XVIII ст. із збірки Національного музею у Львові. Львів : Світло й Тінь, 1999. 96 с.
17. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. Львів : Друкарські куншти, 2005. 508 с.
18. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XVI – поч. XVII ст. Львів : Друкарські куншти, 2017. 596 с.
19. Свенціцька В. І. Живопис XIV–XVI століть. *Історія українського мистецтва*. Київ, 1967. Т. 2. С. 208–274.
20. Свенціцька В. Про деякі іконографічні аналогії та паралелі в зображенні Страшного суду в західноукраїнських іконах XV–XVI століть та іконах художників новгородського кола. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 1998. Т. CCXXXVI. С. 85–93.
21. Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів : Каменярь, 1990. 72 с.
22. Свенцицкая В. И. Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвизень. *Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции*. Москва : Искусство, 1977. С. 279–290.
23. Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV–XVI віків. Львів, 1929.
24. Сидор О. Ікони майстрів Олексія і Дмитрія в колекції Національного музею у Львові. *Літопис Національного музею у Львові*. Львів, 2000. №1 (6). С. 89–152.
25. Українська ікона XI–XVIII століть / текст і упоряд. Л. Міляєва, М. Гелитович. Київ : Духовна спадщина, 2007. 527 с.
26. Biskupski R. Wybrany warsztaty malarstwa ikonowego szkoły halickiej XV i XVI wieku. *Folia Historiae Artium*. 1982. T. XVIII. S. 30–42.
27. Dąb-Kalinowska B. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich. Olszanica : BOSZ, 2013. 128 s.
28. Grešlík V. Ikony Šarišského muzea v Bardejove. Bratislava : ARS MONUMENT, 1994. 96 s.
29. Kiwała B., Burzyńska J. Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu. Kraków, 1981.
30. Kłosińska J. Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie : katalog zbiorów. Kraków, 1973. T. 1. 315 s.
31. Winnicka K. Ikony z XVI wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku : katalog zbiorów. Sanok, 2013. T. II. 140 s.

References

1. Helytovych M. (2005) Bohorodytsia z Dytiam i pokhvaloyu [The Virgin with Child and Praise]. Lviv: Svichado, 168 pp.
2. Helytovych M. (2013) Ikony z tserkvy Kuzmy i Demyana v Tylychi z kolyshniho muzeyu Stavropihiyskoho instytutu u Lvovi. [Icons of the Church of Saints Cosmas and Damian in the Village of Tylych from the Former Museum of the Stavropeigon Institute in Lviv]. *ΠΡΟΣΦΩΝΗΜΑ: tekst i kontekst: zb. nauk. prats [ΠΡΟΣΦΩΝΗΜΑ: Text and Context: Collected Scientific Papers]*. Lviv: Svichado, pp. 187–202. (Lviv Medieval History Series, Iss. 4).
3. Helytovych M. (2004) Ikony kintsia XVI stolittia z Troyitskoyi tserkvy u seli Potelychi (materialy do katalogu zbirky Natsionalnoho muzeyu u Lvovi) [The Late-XVlth Century Icons from the Trinity Church in the Village of Potelych (Materials to the Catalogue of the National Museum in Lviv's Collection)]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka* [Proceedings of the Shevchenko Scientific Society]. Lviv, Vol. CCXLVIII, pp. 318–348.
4. Helytovych M. (2010) *Ikony Starosambirshchyny XIV–XVI stolit zi zbirky Natsionalnoho muzeyu u Lvovi imeni Andrey Sheptytskoho* [Icons of Starosambirshchyna of the XVIth–XVIIth Centuries from the Collection of the Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv]. Lviv: Svichado, 240 pp.
5. Helytovych M. (2001) *Ikonostasnyi ansambl tserkvy Uspinnia Bohorodytsi z Nakonechnoho u konteksti ukrain-skoho ikonopysu druhoi polovyny XVI stolittia* [Iconostasis Ensemble of the Church of the Assumption of the Virgin Mary from the Village of Nakonechme in Context of Ukrainian Icon Painting of the Mid- to Late XVIth Century] (author's abstract of a thesis for obtaining the degree of a Ph.D. in Art Criticism). Lviv, 20 pp.
6. Helytovych M. (2004) Malovidomi pamiatky ukraïnskoho ikonopysu XV–XVI stolittia (z kolektsiyi Natsionalnoho muzeyu u Lvovi) [Little-Known Monuments of Ukrainian Icon Painting of the XVth–XVIth Centuries (From the

ICTOPIA

Collection of the National Museum in Lviv)]. *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 17–18 kwietnia 2004 roku*. Łańcut, pp. 57–132.

7. Helytovych M. (2001) Praznykovi ikony ukrayinskykh ikonostasiv XVI st. [Festive Icons of the XVIth-Century Ukrainian Iconostases]. *Peremysyl i peremyska zemlia protiahom vikiv. Zbirnyk nauk. prats ta materialiv Mizhnarodnoyi naukovoyi konferentsiyi (Peremysyl, 14–15 lystopada 1998 roku)* [Peremysyl and Peremysyl Land over the Centuries. Collected Scientific Papers and Materials of the International Scientific Conference (Peremysyl, November 14–15, 1998)]. Peremysyl; Lviv, pp. 84–100.

8. Helytovych M. (2008) *Sviatyi Mykolay z zhytyem* [A Hagiographical Icon of St. Nicholas]. Lviv: Svichado, 152 pp.

9. Helytovych M. (2014) *Ukrayinski ikony XIII – pochatku XVI stolit zi zbirky Natsionalnoho muzeyu u Lvovi imeni Andriya Sheptytskoho: albom-kataloh* [Ukrainian Icons of the XIIIth to the Early XVIth Centuries from the collection of the Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv: An Album-Catalogue]. Kyiv: Mayster knyha, 348 pp.

10. Helytovych M. (2005) *Ukrayinski ikony «Spas u Slavi»* [Ukrainian Icons «The Savior in the Radiance of Glory»]. Lviv: Drukarski kunshty, 96 pp.

11. Lohvyn H., Miliayeva L., Svientsitska V. (1976) *Ukrainskyi serednovichnyi zhyvopys: albom* [The Ukrainian Medieval Painting: An Album]. Kyiv: Mystetstvo, 27 pp., ill.

12. Markovych K. (2010) Dopovnennia do ikonopysnoho dorobku maystra seredy XVI st., avtora ikony Bohorodytsi z pokhvaloyu z Uherets [An Addition to Icon-Painting Works of a Mid-XVIth Century Master, the Author of the Icon of the Virgin with Praise from the Village of Uherts]. *Apolohet. Khrystyianska sakralna tradytsiya: vira, dukhovnist, mystetstvo. Materialy II Mizhnarodnoyi naukovoyi konferentsiyi (m. Lviv, 24–25 lystopada 2010 r.)* [The Apologist. Christian Sacral Tradition: Faith, Spirituality, and Art. Materials of the Second International Scientific Conference (Lviv, November 24–25, 2010)]. Lviv, pp. 131–136.

13. Markovych K. (2009) Ikonopysna tvorchość lemkivskoho maystra seredy XVI st., avtora ikony Bohorodytsi z pokhvaloyu z Uherets [Icon-Painting Works of a Mid-XVIth Century Lemko Master, the Author of the Icon of the Virgin with Praise from the Village of Uherts]. *Apolohet. Khrystyianska sakralna tradytsiya: vira, dukhovnist, mystetstvo. Materialy I Mizhnarodnoyi naukovoyi konferentsiyi (m. Lviv, 23–24 lystopada 2009 r.)* [The Apologist. Christian Sacral Tradition: Faith, Spirituality, and Art. Materials of the First International Scientific Conference (Lviv, November 23–24, 2009)]. Lviv, pp. 79–86.

14. Ovsyichuk V. (1996) *Ukrayinske maliarstvo X–XVIII stolit. Problemy koloru* [The Ukrainian Painting of the Xth through to XVIIIth Centuries. Issues of Colour]. Lviv: Institute of Ethnology of the NASU, 480 pp.

15. Otkovych V. (1990) *Narodna techiya v ukrayinskomu zhyvopysu XVII–XVIII stolit* [A Folk Trend in the XVIIth–XVIIIth-Century Ukrainian Painting]. Kyiv: Naukova dumka, 96 pp.

16. Otkovych V., Pylypyuk V. (1999) *Ukrayinska ikona XIV–XVIII st. iz zbirky Natsionalnoho muzeyu u Lvovi* [Ukrainian Icons of the XIVth to XVIIIth Centuries from the Collection of the National Museum in Lviv]. Lviv: Svitlo y Tin, 96 pp.

17. Patriarch Dymytriy (Yarema) (2005) *Ikonopys Zakhidnoyi Ukrayiny XII–XV st.* [The Icon Painting of Western Ukraine in the XIIth to XVth Centuries]. Lviv: Drukarski kunshty, 508 pp.

18. Patriarch Dymytriy (Yarema) (2017) *Ikonopys Zakhidnoyi Ukrayiny XVI – poch. XVII st.* [The Icon Painting of Western Ukraine in the XVIth to Early XVIIth Centuries]. Lviv: Drukarski kunshty, 596 pp.

19. Svientsitska V. (1967) *Zhyvopys XIV–XVI stolit* [The XIVth–XVIth-Century Painting]. *Istoriya ukrayinskoho mystetstva* [The History of Ukrainian Art]. Kyiv, Vol. 2, pp. 208–274.

20. Svientsitska V. (1998) Pro deyaki ikonohrafichni analohiyi ta paraleli v zobrazhenni Strashnoho sudu v zachidnoukrayinskykh ikonakh XV–XVI stolit ta ikonakh khudozhnykiv novhorodskoho kola [On Some Iconographic Analogies and Parallels in Depicting the Last Judgment by Western Ukrainian Icons of the XVth–XVIIth Centuries as well as by Icons of the Novgorod Circle Artists]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka* [Proceedings of the Shevchenko Scientific Society]. Lviv, Vol. CCXXXVI, pp. 85–93.

21. Svientsitska V., Sydor O. (1990) *Spadshchyna vikiv. Ukrayinske maliarstvo XIV–XVIII stolit u muzeynykh kolektsiyakh Lvova* [The Legacy of the Ages. The Ukrainian Painting of the XIVth to XVIIIth Centuries in Museum Collections of Lviv]. Lviv: Kameniar, 72 pp.

22. Svetsytskaya V. (1977) Master ikon XV veka iz sel Vanivka i Zdvizhen [A XVth-Century Icon Master from the Villages of Vanivka and Zdvizhen]. *Drevnerusskoye iskusstvo. Problemy i atributsii* [The Old Russian Art: Problems and Attributions]. Moscow: Iskusstvo, pp. 279–290.

23. Svientsitskyi-Sviatitskyi I. (1929) *Ikony Halytskoyi Ukrayiny XV–XVI vv.* [The Icons of Galician Ukraine in the XVth to XVIIth Centuries.]. Lviv.

24. Sydor O. (2000) Ikony maystriv Oleksiya i Dmytriya v kolektsiyi Natsionalnoho muzeyu u Lvovi [Icons of Masters Oleksiy and Dmytriy from the Collection of the National Museum in Lviv]. *Litopys Natsionalnoho muzeiu u Lvovi* [Annals of the National Museum in Lviv]. Lviv, # 1(6), pp. 89–152.

25. (2007) *Ukrayinska ikona XI–XVIII stolit* [The XIth–XVIIIth Century Ukrainian Icons] (compiled by L. Miliayeva and M. Helytovych). Kyiv, 528 pp.

26. Biskupski R. (1982) Wybrany warsztaty malarstwa ikonowego szkoły halickiej XV i XVI wieku [Icon-Painting Workshops of the Galician School of the 15th and 16th Centuries]. *Folia Historiae Artium*, Vol. XVIII, pp. 30–42.

27. Dąb-Kalinowska B. (2013) *Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich* [The Most Beautiful Icons in Polish Collections]. Olszanica: BOSZ, 128 pp.

МАРІЯ ГЕЛИТОВИЧ. МАЙСТЕР ІКОН ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI СТОЛІТТЯ...

28. Grešlík V. (1994) *Ikony Šarišského muzea v Bardejove* [Icons of the Šariš Museum in Bardejov]. Vladislav Grešlík – Bratislava: ARS MONUMENT, 96 pp.
29. Kiwała B., Burzyńska J. (1981) *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu* [Icons from the Collections of the District Museum in Przemyśl]. Kraków.
30. Kłosińska J. (1973) *Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalog zbiorów* [Icons. The National Museum in Krakow. A Catalogue of Collections]. Kraków, Vol. 1, 315 pp.
31. Winnicka K. (2013) *Ikony z XVI wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów* [Icons of the XVIth Century at the Historical Museum in Sanok. A Catalogue of Collections]. Sanok, Vol. II, 140 pp.

SUMMARY

An artistic heritage of one of the anonymous Ukrainian iconographers of the second half of the XVI century, the author of five icons from the Church of Nativity of the Virgin Mary in the village of Liskovate (they belong to the collection of the Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv) is analyzed in the article for the first time. The icons are considered according to their artistic, stylistic, iconographic peculiarities as well as the components of iconostasis complex. Four icons of this artist are maybe the first example of the first Sovereign row of the Ukrainian iconostasis. They represent the peculiarities of the iconography of this row in Ukrainian tradition, when the icon of the Virgin Mary is the most often depicted as *Hodegetria*. The icon *Christ in Majesty* is a pair for it. The image of Saint Nicholas is presented with life scenes. The article contains an analysis of the iconographic, compositional features of every monument in the context of that time icon painting. *Mandylion* is an important piece for studying the original phenomena of Ukrainian iconography from this ensemble, which illustrates one of several iconographic versions. This icon demonstrates new reading of the Christ image in the Ukrainian iconography of the second half of the XVI century in the best way.

For the first time icons from Liskovate are considered in a wider context, first and foremost from the point of view of stylistics with dominated general iconographic tendencies of that period. It is first of all recession from the conditional timeless images to their life specification and increasing attention to the realities of the neighbouring world. These icons have the basic assets of artistic and figurative expressiveness, typical for the works of the second half of the XVI century: graphic expressiveness, active depiction, the palette limitedness, the insertion of relief patterns on the background. All these changes have contributed to the strengthening of the images decorative effect.

It is mentioned, that the icons from Liskovate have their own clearly expressed stylistic signs, connected with a large group of icons. This group forms the whole stylistic direction in the iconography of that time, which is described conditionally according to the most famous monument among them – *The Transfiguration* icon from the church in Yabluniv, as the so-called *circle of The Transfiguration author from Yabluniv*.

Based on the figurative and stylistic characteristics and individual manner of the painting, master from Liskovate is considered as the author of several works and the master himself is referred to the leading Ukrainian artists, whose creative experience has influenced on the contemporaries and also on the iconographers of the next generation.

Connection between the works of the named master and the monuments of the ancient and later times indicates the continuity of painting traditions and, thus, the existence of a painting center on the lands of Western Boikivshchyna.

Keywords: icon, Liskovate, master, iconostasis.

УДК 726+2–524](477–25)"1925"

САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО КИЇВЩИНИ: ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЕКСПЕДИЦІЇ МАРІЇ НОВИЦЬКОЇ 1925 РОКУ

Ірина Ходак

У статті систематизовано та введено в науковий обіг відомості про сакральні монументальні (церкви, дзвіниці) і станкові пам'ятки Київської округи, обстежені влітку 1925 року співробітницею Музею культів і побуту (Київ) Марією Новицькою (1896–1965).

Ключові слова: експедиція, церква, дзвіниця, хрест, ікона, іконостас, різьблення, гаптування.

The article is dedicated to the systematization and introduction into scientific circulation of the information on sacred monumental (churches and bell towers) and easel monuments of Kyiv district, examined in Summer, 1925 by an employee of the Museum of Cults and Life (Kyiv) Mariya Novytska (1896–1965).

Keywords: expedition, church, bell tower, cross, icon, iconostasis, carving, embroidery.

Зважаючи на втрату впродовж ХХ ст. суттєвої частини національної культурної спадщини, оптимальне вивчення різноманітних мистецьких реалій нині неможливо уявити без залучення комплексу вербальних і візуальних архівних матеріалів, зокрема експедиційних щоденників дослідників 1920-х років. Серед тих, кому судилося однією з останніх зафіксувати світ некомунізованої реальності України, – співробітниця Музею культів і побуту в Києві Марія Новицька (1896–1965), експедиційні матеріали якої – за поодинокими винятками – залишаються неопрацьованими та неопублікованими.

Першими проявами спеціального дослідницького інтересу до доробку М. Новицької слід уважати невеличкі, але вкрай змістовні післямови В. Пуцка 1979 і 1984–1985 років до опублікованих ним двох розвідок на той час уже покійної вченої в угорському й болгарському наукових виданнях [18; 19]. Зі зміною політичного клімату в Україні, як не дивно, постать М. Новицької не одразу потрапила в поле зору дослідників історії мистецтвознавства чи музейної справи, тому її імені не знайти в довідкових виданнях 1990-х років, скажімо, «Митці України» та «Мистецтво України». Водночас відомості про вчену почали з'являтися в публікаціях (насамперед виокремимо розвідку Л. Федорової [25]), присвячених її батькові – академіку ВУАН О. Новицькому. Саме тоді праці М. Новицької з проблематики вітчизняного літургійного шитва високо оцінила Т. Кара-Васильєва [12, с. 14–15].

Остаточного крига скресла лише в середині 2000-х років, коли одна за одною вийшли у світ розвідки Є. Шудрі й Н. Студенець [28, с. 45–46; 22; 23]. Оскільки вони мали оглядовий характер, експедиційна діяльність М. Новицької загалом і фіксація нею в різний спосіб пам'яток сакрального мистецтва не були предметом розгляду. У статтях Н. Студенець лише зауважено регіони (Чернігівщина, Вінниччина, Хмельниччина, Київщина, Крим), у яких побувала дослідниця «з метою поповнення фондів Лаврського музею» [23, с. 104–105]. У контексті вивчення вітчизняного гаптування та історії музейництва А. Варивода [8], Ю. Гриднєва [9], А. Чередниченко [27, с. 93–96], М. Залевська [11] охарактеризували дослідження М. Новицької, присвячені тканим виробам загалом і гаптованим зокрема. Не можемо оминати перші енциклопедичні (довідкові) статті про вчену, підготовлені Н. Студенець [24] і Ю. Кочубеєм [13], що, на жаль, закріпили в літературі низку помилкових тверджень (біографічних відомостей), висловлених у згаданих статтях середини 2000-х років, які нині активно тиражуються іншими авторами¹.

Щодо експедицій М. Новицької, то І. Ходак і А. Ставицька неодноразово писали про її подорожі студентських років, зокрема до Борисполя [26, с. 46–48, 55–56; 21]. Проте наразі з експедиційних матеріалів дослідниці, наскільки нам відомо, оприлюднено лише виконані 1924 року під час спільної мандрівки з Н. Коцюбинською опи-

си церков міста Гайсина, сіл Кисляк і Карбівка, замальовки творів сакрального мистецтва в церквах і меморіальної пластики в деяких інших селах Гайсинського району Тульчинської округи [26, с. 73–84, 263–274].

Джерельну базу дослідження насамперед склали матеріали (біографічні документи, офіційне листування, експедиційні щоденники, звіти, замальовки тощо) особового архіву М. Новицької в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України).

Мета статті полягала в систематизації та введенні в науковий обіг відомостей про сакральне мистецтво Київщини, зібраних М. Новицькою під час експедиції 1925 року.

Експедиційний досвід М. Новицької, як і багатьох її колег, слід відраховувати щонайменше зі студентських років, адже екскурсії (так тоді називали експедиції) були неодмінною складовою навчального процесу в Київському археологічному інституті [21; 26, с. 44–59]. Якщо на початку студенти (слухачі) переважно оглядали пам'ятки Києва, то згодом їхні маршрути пролягли до Канева, Переяслава, Чернігова, Ніжина. Самостійно обстежені мистецькі артефакти, головню архітектурні об'єкти, стали темами семінарських доповідей, зокрема, на семінарі з українського мистецтва (керівники – Ф. Ернст і В. Зуммер) М. Новицька виголосила доповіді «Нові печери Чернігова» та спільно з Н. Коцюбинською – «Вознесенський монастир у Переяславі» [26, с. 46–47, 48].

Крім загальноінститутських екскурсій / експедицій, М. Новицька долучалася до тих, які проводили керівники окремих семінарів. Якщо під орудою Ф. Ернста й В. Зуммера слухачі студіювали пам'ятки Києва, то Д. Щербаківський, керівник семінару з українського народного мистецтва, у червні 1924 року надав їм можливість комплексно дослідити традиційну культуру в містечку Борисполі (нині – місто, районний центр Київської обл.). За результатами останньої експедиції М. Новицька з М. Вязьмітіною підготували розвідку «Єврейське кладовище в Борисполі» [21; 26, с. 55–56], у якій на основі власних натурних спостережень, а також тринадцяти прорисовок і двадцяти

шести малюнків мацев, виконаних колегами, класифікували надгробки за конструкцією, виділивши чотири основні типи і кілька підгруп у межах окремих типів, а також зафіксували характер орнаментального оздоблення з урахуванням іконографії та символіки мотивів, техніки виконання. Показово, що авторки не обмежилися аналізом конструктивних, технологічних, орнаментальних параметрів бориспільських надгробків, а навели аналоги з єврейських кладовищ в Одесі й Києві, що потверджує тяглість їхнього інтересу до окресленої проблематики.

У травні 1923 року, коли М. Новицька навчалася на історичному відділенні факультету професійної освіти Вищого інституту народної освіти ім. М. Драгоманова та на відділі мистецтва (мистецтвознавства) Київського археологічного інституту, її було призначено постійною нештатною співробітницею Секції мистецтв ВУАН [7, арк. 3 зв. – 4]. Згадану посаду дослідниці обіймала недовго, але 26 липня 1924 року ВУАН видала їй відкритий лист «для збиран[н]я матеріалів по вкраїнському мистецтву» в Умані, Вінниці та на Поділлі [6, арк. 2]. Достеменно можемо стверджувати, що спільно з Н. Коцюбинською вона обстежила церкви Гайсина та кількох сіл Гайсинського району, а також замальовала чимало надгробків як на християнських, так і на єврейських кладовищах Східного Поділля [26, с. 73–84, 263–274].

У 1924 році М. Новицька пов'язала своє професійне буття з розташованим на території Києво-Печерської лаври Музеєм культів і побуту (з 1926 року – Державний історико-культурний заповідник «Всеукраїнське музейне містечко», далі – Всеукраїнське музейне містечко), у якому працювала до 1933 року. Оскільки автори присвячених дослідниці публікацій внесли чимало плутанини в розуміння її наукової кар'єри в цьому музейному закладі, то зауважимо, що в більшості життєписів різних форматів М. Новицька зазначила, що впродовж 1924–1928 років працювала лаборанткою у відділі шиття та тканин (у документах 1920-х – початку 1930-х років відділ іноді називали фондом, до того ж у назві

ІСТОРИЯ

«шиття» часом заміняли «вишивкою»), а з 1928 року очолила його [5, арк. 204 зв.; 1, арк. 6–7 зв.; 7, арк. 7 зв.]. Хіба в одному з життєписів, написаних під час роботи на телеграфі (тобто орієнтовно з кінця 1934-го до середини 1937 року) вона деталізувала свій шлях у заповіднику. Якщо покладатися на вказаний життєпис, то в червні 1924 року М. Новицька почала працювати у відділі шиття та тканин Лаврського музею культів і побуту як стажистка Київського інституту народної освіти ім. М. Драгоманова, з 1 жовтня 1924 року до 1 червня 1926 року обіймала посаду нештатної співробітниці підрозділу, упродовж 1 травня 1926 року – 1 березня 1928 року – штатної лаборантки, а 1 березня 1928 року очолила відділ [1, арк. 4]. До того ж упродовж 28 листопада 1926 року – 18 вересня 1930 року вона виконувала обов'язки секретарки наукової колегії Всеукраїнського музейного містечка [7, арк. 3 зв. – 4].

Неодмінною складовою багатоаспектної музейної діяльності М. Новицької були експедиції. 12 липня 1925 року Лаврський музей культів і побуту відрядив її «до Київської округи з дорученням перевести обрахунок старовини в культових будівлях зазначеної округи та росшуку й доставки до Музею речей народнього поганського культу» [6, арк. 3], 6 вересня 1925 року – «в Крим з дорученням вивчати старовину в культових будівлях зазначеного краю й збирати та доправляти в Музей речі, з дозволу і з допомогою місцевих наукових установ, культової старовини і речей народно-язичницького культу» [6, арк. 4]. Крім того, 5–11 липня 1925 року вона здійснила експедицію до Чернігівської округи, щоб зібрати відомості про пам'ятки церковної старовини, зареєструвати підписні й датовані твори [3]. 14 серпня 1926 року згадана установа за одним варіантом посвідчення доручила дослідниці «під час перебування на Катеринославщині збирати пам'ятки народнього мистецтва та поганського культу», за іншим – відрядила «до Музею Катеринослава для ознайомлення з його збірками шиття та тканини й для роботи над орнаментом цього шиття, а також розпису хат» [6, арк. 5–6]. Наступного року вона ма-

ла поїхати «до Криму та до мм. Полтави й Харкова», щоб ознайомитися з тамтешніми музеями, дослідити шиття, зібрати культові предмети [6, арк. 7], а 1928 року – студіювати шиття та тканини на Полтавщині [6, арк. 8]. Нарешті, з 10 вересня до 10 жовтня 1931 року заповідник відрядив М. Новицьку «в наукову подорож до Москви й Ленінграда» (а також до Іваново-Вознесенська) «для наукової роботи з музеєзнавства і текстилю» [6, арк. 9–10]. Після цього настала тривала перерва в експедиційній діяльності вченої, адже 1933 року під час так званої чистки радапарату її не лише звільнили із Всеукраїнського музейного містечка², але й заборонили впродовж трьох років працювати в будь-яких антирелігійних і наукових установах [2]. Відчайдушні спроби повернутися до улюбленої справи не дали жодних результатів. Лише 1944 року вона змогла обійняти скромну посаду в Кабінеті народної творчості щойно створеної в Києві на чолі з В. Заболотним української філії Академії архітектури УРСР (згодом – Інститут художньої промисловості Академії архітектури УРСР), а заодно поновила експедиційну діяльність, зокрема, побувала з колегами в Полтавській, Дніпропетровській, Харківській, Львівській областях, зібравши цікавий матеріал [6, арк. 13, 18, 21]. Проте за кілька років їй довелося залишити Інститут під шквалом не так критики, як цілеспрямованого цькування з боку деяких керівників закладу – погромників вітчизняного мистецтвознавства й музейництва 1930-х років, котрих донині уславлюють як класиків реставраційної справи.

Упродовж 14 липня – 1 серпня 1925 року М. Новицька здійснила експедицію до Київської округи. 14 липня разом з Т. Коцюбинською вона вирушила з Києва й опівночі зійшла з пароплава в с. Халеп'я, звідки вранці наступного дня на підводі дісталася до Обухова [4, арк. 12]. Надалі її маршрут проліг до населених пунктів Мала Вільшанка, Велика Вільшанка, Григорівка, Гусачівка, Гудимівка, Копачівка, Погреби, Хамбиків, Копачівська Слобода, Безрадічі, Трипілля, Халеп'я [4]. За твердження дослідниці, під час експедиції їй вдалося оглянути п'ятнадцять церков у тринадцяти селах

Обухівського району [4, арк. 2]. Мусимо одразу вдатися до топографічного уточнення, адже – згідно з тодішнім адміністративним поділом УСРР – лише дев'ять населених пунктів входило до складу Обухівського району Київської округи: Велика Вільшанка (нині Васильківського р-ну Київської обл.), Мала Вільшанка, Копачів, Копачівська Слобода (нині – Заступна), Безрадіччя (точніше, Нові Безрадіччя), Першотравневе (колишня Гудимівка, нині – Перше Травня), Халеп'я, Комсомілля / Комсомолля (до 1923 і після 1927 року – Трипілля, нині всі – Обухівського р-ну Київської обл.) і власне Обухів (нині – місто обласного значення Київської обл.), причому один із них мав статус містечка (Обухів), а один (Копачівська Слобода) – хутора [20, с. 41–42]. Ще два села – Хамбиків³ (нині – Заріччя) і Погреби – входили до складу Васильківського району Київської округи (нині Васильківського р-ну Київської обл.) [20, с. 21–22], а два інші (Григорівка й Гусачівка) – Германівського району Київської округи (нині Обухівського р-ну Київської обл.) [20, с. 24].

Оскільки завдання дослідниці полягало у фіксації відомостей про пам'ятки церковної старовини та в реєстрації підписних і датованих творів, цінність її матеріалів, насамперед експедиційного щоденника, завершеного в Музеї культур і побуту 8 серпня 1925 року [4, арк. 12–25], звіту про подорож, підготовленого в Коктебелі (нині – смт Феодосійської міськради Автономної Республіки Крим) 3 жовтня 1925 року [4, арк. 2–11], виконаних упродовж мандрівки замальовок пам'яток (переважно надбаних хрестів) і планів церков [4, арк. 26–63], складно переоцінити. Обстежені нею храми не збереглися, а відомостей про їхнє опорядження, конкретні пам'ятки (іконостаси, образи, скульптуру тощо) обмаль, що засвідчила насамперед серія видань «Духовна спадщина Обухівського краю», у якій вийшли праці, присвячені втраченим церквам Успіння Богоматері в Григорівці [15] і Малій Вільшанці [14], Різдва Богородиці в Нових Безрадічах [16], Святої Параскеви в Гусачівці [17], а також інші краєзнавчі книжки [10].

Якщо експедиційний щоденник зафіксував відомості про оглянуті об'єкти в хроно-

логічному порядку [4, арк. 12–25], то у звіті систематизовано накопичений матеріал [4, арк. 2–11]. Насамперед дослідниця класифікувала п'ятнадцять церков, обстежених, як уже було встановлено, в Обухівському, Васильківському й Германівському районах Київської округи, на три групи за типологічною (конструктивною) ознакою: 1) типові трибанні дерев'яні, 2) ампірні, 3) споруджені наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., які авторка охарактеризувала як абсолютно не цікаві [4, арк. 2–5 зв.].

Найчисленнішою виявилася перша група традиційних українських трибаних церков (вісім пам'яток), споруджених упродовж першої половини ХVІІІ – другої половини ХІХ ст.:

- Пророка Іллі (1745) у с. Хамбиків;
- Святої Параскеви (середина ХVІІІ ст., перенесена на нове місце 1789 року) у с. Гусачівка;
- Введення Богородиці в храм (перша половина ХVІІІ ст. ?) у с. Погреби;
- Пророка Іллі (1784–1789) у с. Копачівка;
- Різдва Богородиці (1790-ті роки) у с. Нові Безрадіччя;
- Святого Миколи (1792) у с. Трипілля;
- Введення Богородиці в храм (1797 рік, відбудована 1847 року) у с. Трипілля;
- Успіння Богоматері (1856) у с. Трипілля [4, арк. 2–5 зв.].

На час експедиції низку традиційних дерев'яних храмів уже було знищено. М. Новицька зафіксувала типову для 1920-х років тенденцію розглядати культові споруди як доступний будівельний матеріал. За її свідченням, 1922 року розібрали церкву Різдва Христового, споруджену рівно за два століття до цього в с. Григорівка, щоб збудувати нову школу в с. Матяшівка (у звіті село назване Матишівкою). Щоправда, навіть цього не зробили: половину деревини спалили, решта на час проведення експедиції лежала без догляду в Матяшівці, а на місці церкви залишився «деревляний куб, критий деревляною ж пирамидою з хрестом, під навісом на 4-х стовпах» [4, арк. 18].

Зазвичай церкви першої групи мали пізніші прибудови та під них було підведено новий фундамент, що, як уважала М. Новицька, здебільшого не псувало їх зовніш-

ІСТОРИЯ

ній вигляд. Без жодного фундаменту – ані кам'яного, ані цегляного – залишалися церкви в Хамбикові, Погребах і Гусачівці. Усі вони належали до типу тризрубних, причому західні зруби (бабинці), однакової ширини і переважно однакової довжини з вітарем, мали форму чотирикутника в плані. Так само чотирикутними були й центральні зруби, за винятком церков Святої Параскеви в Гусачівці, Введенської та Миколаївської в Трипільлі, що – завдяки зрізаним чотирьом кутам – набули форми восьмикутника. План вітарних зрубів обстежених храмів – п'ятигранник, з огляду на зрізані кути (за винятком церкви в Погребах, де в плані східний зруб був чотирикутним, а форму п'ятигранника набував на висоті півтора аршина над землею).

Вочевидь, М. Новицька не лише оглянула церкви, але й виконала необхідні обміри. За її підрахунками довжина церков першого типу (усіх трьох зрубів) коливалася від 20 до 27 аршинів (виняток становив храм Успіння Богоматері в Трипільлі, довжина якого сягала 32 аршинів), ширина центрального зрубу – від 12 до 14 аршинів (за винятком згаданого трипільського храму, де вона становила 18 аршинів). Відношення ширини й довжини церков і центрального зрубу до менших було різним, наприклад, 20 : 15 (Введенська церква в Погребах), 23 : 13 (Іллінська церква в Хамбикові), а розміру зрубів – 7 : 13 (церква Святої Параскеви в Гусачівці), 12 : 15 (Введенська церква в Погребах).

Щодо висоти зрубів, то в усіх храмах вони були однакові, лише в трипільських церквах Святого Миколи (1792) й Успіння Богоматері (1856) середній зруб був вищим за бічні. Натомість центральні бані, хоча й різнилися формою, скрізь виділялися висотою та розміром [4, арк. 3 зв. – 4 зв.].

Усі церкви першої групи було обшальовано, здебільшого сторч. Кожна стіна зрубу мала по одному вікну, розміщеному досить високо. Переважали округлі вікна, як, наприклад, у гусачівській церкві Святої Параскеви, часом траплялися круглі вікна у квадратному обрамленні (Іллінська церква в Копачівці) або хрещаті з круглими рамами (Миколаївська церква в Трипільлі) [4, арк. 4 зв. – 5].

Три храми першої групи – Святої Параскеви в Гусачівці, Введення в Погребах та Пророка Іллі в Хамбикові – зберегли шестикутні одвірки. Згадані церкви, що також заховали різьблені «брускові скоби» в кутах зрубів, як зауважила дослідниця, мали найбільше давніх деталей і найменше постраждали від пізніших перебудов (скажімо, гусачівський і хамбиківський мали криті ґаночки-сіни та паламарні з північного боку, а в Погребах, як і в Нових Безрадицах, добудували дзвіницю, з'єднавши її додатковим зрубом зі старим бабинцем). До церков Пророка Іллі в Копачівці, Святого Миколи в Трипільлі, Різдва Богородиці в Нових Безрадицах, крім паламарні й сіней, прибудували ампові приділи з півночі й півдня, що, як і ґаночки, завершувалися трикутними фронтонами. Найпізніший за часом постання серед розглядуваних храмів – Успіння Богоматері в Трипільлі (1856), хоча й мав три бані, був зведений разом із дзвіницею. Слід також зауважити, що, за відомостями дослідниці, хори в церквах облаштували досить пізно – наприкінці XIX – на початку XX ст. [4, арк. 5 – 5 зв.].

Другу групу склали два однобанні храми, зведені в першій половині – середині позаминулого століття в м. Обухові:

- Воскресіння Христового (мурований) 1816 року;
- Михайлівський (дерев'яний на кам'яному фундаменті) 1852 року.

Перший з них (разом із дзвіницею) мав квадратний план. Основний об'єм доповнювали півциркульні виступи із заходу та сходу (притвор і вітар відповідно) і ґаночки з півдня та півночі, оздоблені, як і вітар, чергуванням півколонок і пілястрів. Розташовані з трьох боків хори мали коробове склепіння. У дерев'яній Михайлівській церкві, дзвіниця якої стояла окремо, притвор (з чотирма колонами) і вітар були прямокутної форми, а прибудови з півночі й півдня (ґаночки) вінчали трикутні фронтони [4, арк. 2 зв. – 3 зв.].

До третьої групи потрапило п'ять церков:

- Троїцька в Гудимівці, перенесена десь за п'ятдесят років до експедиції М. Новицької з Обухова, де вона була домовою церквою пані Бердяєвої;

- Казанської Богоматері в Слободі Копачівській;
- Чуда архангела Михаїла (1887) у с. Велика Вільшанка;
- Успіння Богоматері (1902) у с. Григорівка;
- Успіння Богоматері (1919) у с. Мала Вільшанка.

Дві перші з них нагадували будинок, хіба у вівтарній частині було зрізано кути, а двохсхилий дах увінчували одна чи дві бані, решта наслідувала консисторські зразкові проекти, тобто хрещату будову з прибудованою дзвіницею. При цьому всі церкви зберегли традицію обшалювання (щоправда, поземного) та мали досить низько розміщені великі вікна, як і в прибудованих частинах давніших храмів (першої групи?) [4, арк. 2 – 2 зв.].

Переважно дзвіниці церков усіх трьох груп було зведено окремо. Виняток становили нові храми, які споруджували одразу з прилеглими до них дзвіницями (скажімо, Успіння Богоматері в Трипільлі й Малій Вільшанці, Воскресіння Христового в Обухові, Чуда архангела Михаїла у Великій Вільшанці), або давніші церкви, до яких добудували дзвіниці пізніше (Введення Богородиці в храм у Погребах, Різдва Богородиці в Нових Безрадичах). Превалював тип квадратних у плані, двоповерхових дзвіниць із шатровим перекриттям, увінчаним банею. Щоправда, траплялися доволі примітивні з конструктивного боку споруди, наприклад, дзвіниця в Слободі Копачівській – чотирихсхилий дах на чотирьох стовпах з підвищенням у центрі (аби виконати своє призначення, дзвонар вибирався на драбину, притулену до описаної конструкції). Як припускала М. Новицька, найстарішу дзвіницю спорудили в другій половині XIX ст. біля обухівської Михайлівської церкви – ампірну, триярусну (з колонками в першому ярусі й трикутними фронтами в другому), з високим шпилем і вишуканим хрестом на шарі [4, арк. 5 зв. – 6].

Майже в кожному з обстежених населених пунктів Київщини збереглися давні надбанні хрести з півмісяцем – часом над церквою та дзвіницею, часом над брамою або місцем старого вівтаря [4, арк. 6 – 6 зв.].

Відомості про розписи екстер'єрів церков в експедиційному щоденнику М. Новицької обмежуються вказівкою на розташування в нішах східного й західного фасадів мурованої церкви Воскресіння Христового в Обухові мальованих постатей святих, зокрема Антонія та Феодосія Печерських [4, арк. 12 зв.].

Щодо внутрішнього опорядження церков, то їхні стіни були помашені й розписані, очевидно, уже в XX ст. (у звіті зазначено «останніми десятиліттями» [4, арк. 6 зв.]). У щоденнику уточнено виконання розписів усередині церкви Воскресіння Христового в Обухові – 1903 рік [4, арк. 12 зв.]. А ось щодо розписів інтер'єру храму Чуда архангела Михаїла у Великій Вільшанці, то завдяки М. Новицькій дізнаємося не лише дату їхнього завершення («Кончилась малярна 1889 года 15 августа»), але й загальний характер (по білому тлу стіни було намальовано пілястри, а в першому ярусі барабана – образи невідомої іконографії) [4, арк. 15 зв.]. У бані церкви Святої Параскеви в Гусачівці зобразили янголів, на парусах – євангелістів, у бані Іллінської церкви в Копачівці – Святого Духа, на парусах – апостолів, євангелістів, у верхній частині Введенської церкви в Погребах – Святого Духа, у бані – зірки на тлі блакитного неба, на парусах – євангелістів [4, арк. 18 зв., 20–20 зв.]. У деяких храмах (наприклад, Михайлівському в Обухові) дослідниця зауважила поширену традицію наслідувати в стінописах «Васнецова та Врубеля», тобто розписи Володимирського собору й, можливо, Кирилівської церкви в Києві [4, арк. 6 зв., 13 зв.]⁴.

Васнецовська манера, на її думку, простежувалася в нових іконостасах (церкви Успіння Богоматері в Григорівці й Малій Вільшанці). Перший з них було створено 1912 року майстром Чеховським, до того ж на стінах храму висіли ікони, також виконані «під Васнецова та Врубеля» якимсь київським малярем [4, арк. 17 зв.]. Водночас у багатьох храмах стояли іконостаси XVIII ст., що збереглися або цілком (пророка Іллі в Копачівці й Хамбикові, Введення в Трипільлі), або фрагментарно (Чуда архангела Михаїла у Великій Вільшанці), або в приділах

ІСТОРИЯ

(Успіння Богоматері в Малій Вільшанці та Григорівці). Усічені з боків іконостаси (церкви Введення в Погребях і Михайлівська в Обухові), на думку дослідниці, було перенесено з інших, більших за розміром, церков.

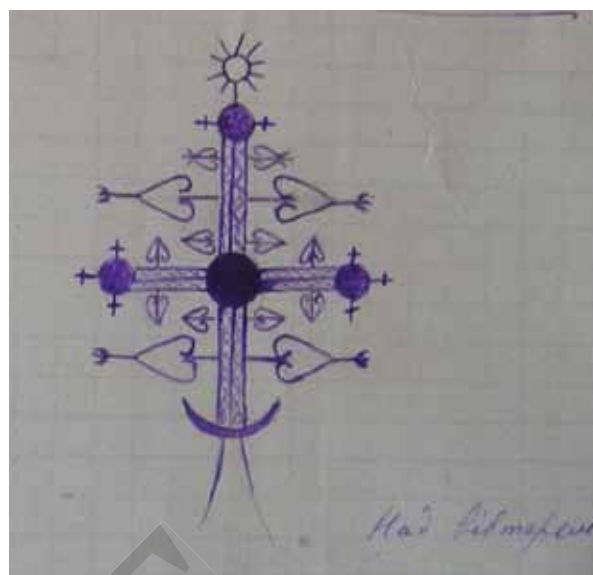
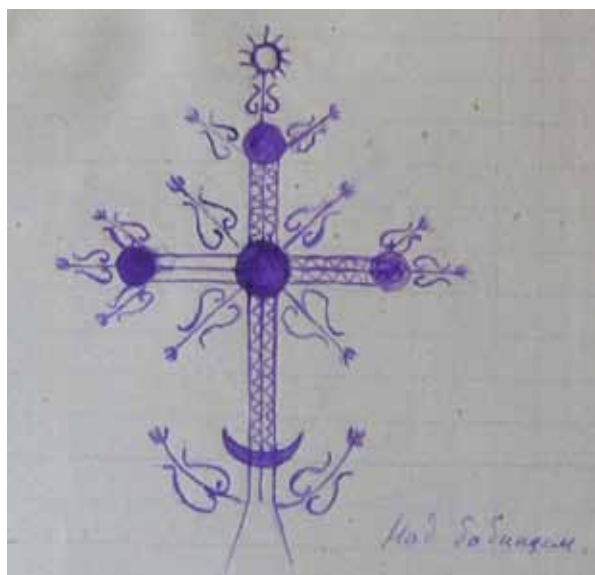
Іконостаси Київщини суттєво поступалися за розмірами й оздобленням подільським, оглянутим М. Новицькою разом з Н. Коцюбинською влітку 1924 року. По-перше, вони були значно нижчими, бо склалися з двох – чотирьох ярусів. По-друге, на відміну від соковитого наскрізного різьблення подільських іконостасів, ажурним різьбленням на Київщині оздоблювали переважно Царські врата, лише у Введенській церкві в с. Погреби ним також прикрасили колонки між образами. Часом траплялося не ажурне, а звичайне різьблення (на Царських вратах у храмах Іллінському в Хамбикові чи Введенському в Погребях, на колонках у трипільській Введенській церкві). По-третє, замість різнокольорового пофарбування з активним використанням золота й срібла тут здебільшого вкривали іконостаси білим кольором і делікатно вводили позолоту в деталях (окремі квіти, розетки чи листочки), хіба що в церкві Успіння Богоматері в Малій Вільшанці дослідниця натрапила на іконостас вишневого кольору із синіми канелюрами колон, а у Введенській церкві в Погребях на тлі зеленого тла зауважила сині капітелі колонок [4, арк. 7–7 зв.].

Найкращим з-поміж обстежених іконостасів М. Новицька визнала той, що містився у Введенській церкві в с. Погреби. Як уже зазначалося, на її думку, його було перенесено з якоїсь іншої церкви, оскільки, по-перше, по одній іконі апостолів висіло в церкві обабіч іконостаса (на їхнє місце встановили образи Богоматері й Христа), по-друге, празниковий ярус було обрізано так, що з кожного боку не вистачало половини ікон. У цокольному ряді триярусного іконостаса (так його визначила дослідниця, не врахувавши цокольний ряд) містилися ікони «Св. Микола» (очевидно, якийсь сюжет із життя святого), «Неопалима купина», «Добрий пастир», «Жертвопринесення Авраама». Щодо намісного ярусу, то в ньому авторка щоденника виокремила гарні образи Богоматері й св. Миколи з рельєфним

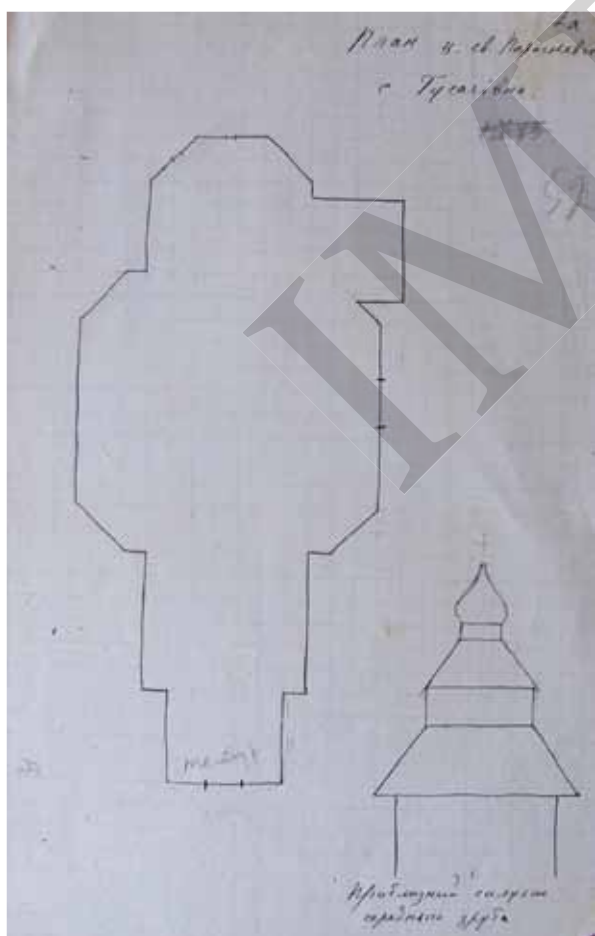
тлом та більш нове храмове «Введення Богородиці». Ікони в празниковому ярусі мали кругле обрамлення у вигляді лаврового вінка, а зображення апостолів на увесь зріст були закомпоновані по три на рельєфному тлі та вписані в обрамлення зі скошеними кутами. Крім різьблених золочених Царських врат із шістьма медальйонами чинного іконостаса, М. Новицька віднайшла під дзвіницею давніші Царські врата, також різьблені, але не ажурні. Угорі й знизу їх було пофарбовано зеленою, а посередині – червоною фарбою, яку доповнювало золочене різьблення. Від попереднього іконостаса, як припускала дослідниця, походили встановлені в бабинці кіоти з ажурною різьбою (мотиви квітів і виноградного грона) навколо образів Богоматері зі сценами «Коронування Богоматері», «Св. Анна та Єлизавета» й притуленими до них іконами «Апостол Андрій», «Жертвопринесення Авраама» [4, арк. 7 зв. – 8; 20 зв. – 21].

В Іллінській церкві с. Копачівка, перенесеній з Василькова, стояв п'ятиярусний іконостас (дослідниця назвала його чотириярусним з цокольным рядом), що мав виразне підвищення посередині. У цокольному ярусі було встановлено ікони «Св. Микола з трьома отроками в чані», «Пророк Мойсей», «Ісус Христос і самарянка», «Ілля на колісниці» (тобто «Сходження пророка Іллі»). Серед намісних образів дослідниця виокремила зображення Ісуса Христа, Богоматері й пророка Іллі на рельєфному тлі, зауваживши, що останній образ був новим (очевидно, нещодавно виконаним). Ікони празникового чину, традиційно невеличкі, мали квадратну форму. У деісусному (апостольському) ярусі містилися подвійні зображення апостолів на повен зріст, а в пророчому – півфігурні зображення пророків, також згруповані по два на одній дошці. В ажурному різьблені Царських врат майстер використав мотив видошеного акантового листа, гнучкі лінії якого обрамляли шість овальних, певно живописних, медальйонів. Вертикаль іконостаса над Царськими вратами була традиційною – ікони «Таємна вечеря», «Деісус», «Знамення» та «Розп'яття» із силуетними постатями пристоячих – Богоматері й Іоанна Богослова [4, арк. 8, 20].

ІСТОРІЯ



Новицька М. Замальовки надбанних хрестів церкви Введення Богородиці в храм у с. Погреби.
ЦДАМЛМ України



Новицька М. План і силуетне зображення церкви Святої Параскеви в с. Гусачівка.
ЦДАМЛМ України



Новицька М. Замальовка образу «Христос – недремне око» та схеми його розташування на Царських вратах у церкві Воскресіння Христового в м. Обухові. ЦДАМЛМ України

У церкві Пророка Іллі в Хамбикові М. Новицька також зафіксувала чотириярусний іконостас, не врахувавши цокольного ряду. Як і в низці інших випадків, у щоденнику насамперед віднотовано образи цокольного ряду, іконографічна програма якого – на відміну від інших ярусів – могла варіюватися: «Голгофа», «Богоматір з Єлизаветою» («Зустріч Марії з Єлизаветою»), «Добрий Пастир», «Жертвопринесення Авраама». Подібно до попереднього іконостаса, деїсусний ярус містив зображення апостолів на повен зріст (по двоє на одній іконі), пророчий – півфігури пророків (по троє на одній іконі). У пофарбованому в білий колір іконостасі різьбленими були лише золочені Царські врата. Увінчував конструкцію образ «Знамення» та різьблене Розп'яття із силуетними постатями пристоячих Богоматері й Іоанна Богослова, причому остання фігура уже відірвалася [4, арк. 7 зв., 21 зв.].

Якщо центральний іконостас церкви Успіння Богоматері в Малій Вільшанці намалювали «під Васнецова», то в приділі Іоанна Предтечі було встановлено іконостас з уже неіснуючого храму тієї самої посвяти, що й приділ. Він мав три яруси, включно з цокольним, у якому містилися образи «Св. Микола визволяє в'язнів», «Богоматір» («Благодатне небо»?), «Ісус Христос і самарянка», «Іоанн Богослов у чані з олією». Зі скупих відомостей щоденника дізнаємося лише про те, що переписані (поновлені?) образи в шатах з першого ярусу були досить великими, а ікони дванадесятих свят із празникового чину – дуже маленькими. Північні врата традиційно прикрашало зображення архангела Михаїла, а Царські врата були виготовлені в техніці ажурного різьблення з використанням мотивів гнутих продовгуватих листків і квітів. Над ними містилась ікона «Спаса нерукотворного», над нею – «Таємна вечеря», увінчувало центральну частину пофарбованого у вишневий колір іконостаса «Знамення Богоматері» [4, арк. 7, 14 зв. – 15].

У церкві Чуда Архангела Михаїла у Великій Вільшанці цілісний іконостас не зберігся, але в різних місцях дослідниці вдалося натрапити на його окремі частини. Чимало образів стояло в церкві, серед них

гарним письмом вирізнялися ікони деїсусного (апостольського) ярусу із соковитими тонами однотонних строїв святих. На деяких іконах строї персонажів прикрашали великі квіти, що, на думку М. Новицької, свідчило про їхнє пізнє походження чи поновлення. У дзвіниці й під нею збереглися образи празникового ярусу в шестикутних обрамленнях, що репрезентували геть іншу (більш примітивну) малярську манеру, та різьблені Царські врата невеличко-го розміру, колонки іконостаса й рами [4, арк. 15 зв.].

Так само на час проведення експедиції в Успенській церкві в Григорівці майже повністю збереглися складові іконостаса із церкви Різдва Христового, розібраної 1922 року. Частина з них стояла в приділі, частина – у вигляді окремих кіотів. На думку М. Новицької, його не могли виготовити одночасно зі зведеною 1722 року церквою. Гладенький, білий, із вкрапленням золоченого різьблення, раніше він, як вона гадала, мав синій колір. Зауважене барокове різьблене обрамлення подвійних овальних образів празникового ярусу спонукало дослідницю припустити, що іконостас, хоча й не постав одночасно з церквою, усе-таки походив з XVIII ст. [4, арк. 8, 18].

Іконостас церкви Воскресіння Христового в Обухові належав до ампірних: двоярусний, з овальними образами та рівними колонками, що втратили барокову вітальність і динаміку. Водночас Царські врата Михайлівського приділа зберегли тяглість іконографічної традиції, щоправда, популярну в попередньому столітті композицію «Христос – недремне око» ввели в оформлення Царських врат у вигляді овального образа в центрі [4, арк. 18].

Іконостас Михайлівської церкви в Обухові було виконано в академічній манері. Оскільки в деїсусному ярусі було лише шість ікон апостолів (зі знаряддями страстей), а в празниковому – п'ять образів зі сценами дванадесятих свят, то М. Новицька припустила, що його було перенесено з якогось іншого храму [4, арк. 13 зв.]. Складно сказати, наскільки припущення слушне, адже іконографічна програма багатьох ампірних іконостасів в Україні була більш

ІСТОРИЯ

стислою, ніж у високих іконостасах барокової доби, що, зокрема, 1924 року зафіксувала Н. Коцюбинська на Східному Поділлі [26, с. 77].

Відомості про іконостаси загалом доволі скупі, у низці випадків у щоденнику зазначено тільки кількість ярусів, як, наприклад, щодо церкви Різдва Богородиці в Нових Безрадицах (триярусний іконостас).

Уявлення про характер іконостасного різьблення регіону доповнюють виявлені дослідницею Царські врата від неіснуючих на той час іконостасів. Скажімо, під дзвіницею Михайлівської церкви в Обухові вона віднайшла Царські врата, живописні медальйони яких мали обрамлення у вигляді лаврових вінків, та одну ступку барокових Царських врат з двома овальними медальйонами та ще одним, розміщеним по центру обох частин [4, арк. 13 зв.].

Від давніших іконостасів залишилися зразки круглої скульптури. До Музею культур і побуту дослідниця вилучила барокову дерев'яну статую, вочевидь, апостола зі старого (втраченого) іконостаса з церкви Святої Параскеви в Гусачівці (прикметною ознакою скульптури названо відсутність рук, довгу бороду, динамічні бганти вбрання). Також вона зауважила голівки путті, розміщені над Царськими вратами в хамбиківському Іллінському храмі та на центральній колонці Царських врат Успенської церкви в Трипіллі. Крім статуй, у Михайлівській церкві Великої Вільшанки зберігалося горельєфне погруддя Христа, яке М. Новицька пов'язувала з уніатським періодом вітчизняної церковної історії [4, арк. 7 зв.].

Стосовно окремих ікон в обстежених церквах, то, за спостереженнями дослідниці, найдавніші з-поміж недатованих можна було віднести до кінця XVII ст. – початку XVIII ст., тоді як найранніший датований образ («Розп'яття» з Іллінської церкви в Хамбикові) було створено 1780 року, а найпізніший – 1924 року.

Особливо її зацікавили дві ікони, що містили до сорока різних сюжетів, із церков Чуда архангела Михаїла у Великій Вільшанці та Троїцької в Гудимівці. Їх написано в різний час (один було датовано 1786 роком, другий створено значно пізніше на папері

й привезено до храму років за десять до експедиції музейниці) і різними майстрами якоїсь майстерні в Єрусалимі, що продукувала образи для паломників, принаймні до цього висновку спонукали підпис іконописця («Мáстор ис Єрусалима»), подібність іконографії та підписів. Розмір образу, написаного олійними фарбами на полотні, – 2×1¼ аршина, тобто приблизно 142×88 см. Але на цій площині було закомпоновано, як уже зазначалося, кілька десятків сюжетів, частина з яких мала окремі обрамлення, а частина була поєднана та вписана в якусь споруду, причому в центрі верхнього регістра містилося зображення Страшного суду [4, арк. 8 зв. – 9, 16–17, 19].

Доволі часто в храмах (Велика Вільшанка, Григорівка, Гудимівка) траплялися ікони «Коронування Богородиці», іноді гарного письма, на рельєфному тлі з мотивом вдовженого аканту (церква Успіння Богоматері в Григорівці). Також були поширені образи Богородиці з мечем (Гудимівка, Гусачівка) чи сімома мечами (Хамбиків, Гудимівка) [4, арк. 9 зв.].

У щоденнику згадано чимало інших творів, які дають уявлення про репертуар, час створення щонайменше найприкметніших ікон, що зберігалися в церквах регіону в середині 1920-х років. Так, в обухівському Воскресенському храмі зауважено ікони Христа 1887 року роботи місцевого майстра, Василя Великого з квітчастим тлом та низку датованих 1899 роком образів на хорах, а в церкві Архістратиґа Михаїла – ікону «Коронування Богоматері» 1867 року, кіоти 1898 і 1874 років (останній було поновлено 1896 року) з невіднотованими зображеннями [4, арк. 13–13 зв.]. У церкві Успіння Богоматері в Григорівці, крім згаданого образу «Коронування Богоматері», увагу М. Новицької привернув «Спаситель» початку XVIII ст. чи навіть XVII ст. з рельєфним орнаментованим тлом, у церкві Святої Параскеви в Гусачівці – досить давній «Страждаючий Христос» та «Богоматір» з мечем; у Троїцькому храмі в Гудимівці – «Коронування Богоматері», «Богоматір» з мечем і «Зняття з хреста» з великою кількістю зображених, у Введенській церкві в Трипіллі – «Покрова Богородиці» 1815 ро-

ку та «Христос – недремне око» 1879 року (центральне зображення обрамляли поста-ті Івана Воїна й великомучениці Варвари).

Найбільше ікон було віднотовано дослідницею в церкві Пророка Іллі в Хамбикові, чимало з них мали дати створення та вкладні написи. Серед них – образи «Розп'яття» 1780 року («Зделал своимъ коштом мазим самойленко рок 1780»), «Св. Варвара з житієм» 1826 року («Из Делано икона сія стараніємъ жи / теля села Ханбекова Дмитромъ Рибаль / ченко заотпущение грехов своихъ / 1826 года августа 17 дня»), «Покрова Богородиці» 1850 року («Стараніємъ священника Іосифа Шехновского Троицкой Ханбиковской церкви 1854 года») [4, арк. 21 зв. – 22].

З-поміж ікон Михайлівської церкви у Великій Вільшанці в щоденнику виокремлено «Бичування Христа» з вкладним написом («Року / Году Божого : 1880 : месяца иал числа 20 : стараніємъ Божиим (?) жонАъ Оксани, Агафи... Хведосіи / Оксани Говбатаго жена : Параскева ... оминиха : за отпу-щення греховъ своихъ») та «Коронування Богоматері. Христос – недремне око», виконані олійними фарбами на полотні [4, арк. 16]. Утім, у щоденнику детально описа-но лише композицію «Христос – недремне око», що підтверджує зацікавленість М. Новицької символіко-алегоричною складовою сакрального малярства. Аналогічні композиції вона зафіксувала в церкві Введення в Трипіллі й на Царських вратах Михайлівського приділа обухівської церкви Воскре-сіння Христового. Серед символічних ікон з цокольних ярусів іконостасів дослідниці до-велось бачити «Доброго Пастиря» (церкви Введення Богородиці в храм у Погребах, Пророка Іллі в Хамбикові), «Неопалиму купину» (Введенська церква в Погребах), а також зображення Богородиці на місяці з людським обличчям в Успенському храмі Малої Вільшанки [4, арк. 9].

Серед мальованих творів у Михайлівській церкві в Обухові М. Новицькій трапи-лися корогви з шитими краями, прикрашені мотивами «вазонів», в Іллінській церкві в Копачівці – корогва з написом: «Сооружиль сію ко / роговъ рабъ Божій Мартынъ / иже-ною своею ... дохраму / Бжго Илий за отпу-

щеніє грховъ / своихъ 1830 (10...0) года м : априля / 6 числа :» [4, арк. 13 зв., 20].

Про виносні хрести дослідниця згадува-ла нечасто. Насамперед слід назвати хрест з Успенської церкви в Малій Вільшанці, ра-мена якого мали трипелюсткові завершен-ня (подібно до тамтешнього іконостаса), а центральну частину прикрашало мальо-ване Розп'яття на тлі архітектурного кра-євиду; дев'ять хрестів з орлами в церкві Святої Параскеви в Гусачівці. В Іллінській церкві в Копачівці було три чи чотири ве-ликі цехові хрести, один з яких датовано 1899 роком [4, арк. 15, 18 зв., 20].

Зразків гаптування М. Новицькій трапи-лося небагато: гаптоване золотом зобра-ження архангела Михаїла (з мальованим обличчям) початку XVIII ст., що висіло оба-біч Царських врат у церкві Різдва Богоро-диці в Нових Безрадицах, шитий шовком з металевим закріпленням воздух (із зобра-женнями Христа в потирі (у центрі) і голівок серафимів (з боків)) в Успенському храмі Малої Вільшанки, який вона забрала до Музею культів і побуту, частково шита шов-ком, частково гаптована золотом корогва початку XVIII ст. (Старозаповітна Трійця в центрі із серафимами обабіч, на звороті – євангелісти в кутках) у хамбиківському Іллінському храмі, гаптована золотом ко-рогва 1852 року в одній із церков Обухова [4, арк. 23, 22, 10 зв.]. Також маємо відзна-чити шитий шовком з металевим прикріпом хрещатий воздух (оточеного квітами Хрис-та в чаші зображено в центрі, а з боків – янголів) у церкві Чуда архангела Михаїла у Великій Вільшанці, який погоджувалися віддати до Музею культів і побуту в обмін на новий воздух [4, арк. 17]. З того самого храму М. Новицька взяла для музею окса-митовий і шовковий (із семикінцевим хрес-том на Голгофі) воздухи як зразки вибійки та тяжини, а з церкви Успіння Богоматері в Григорівці – шовковий воздух у дрібних квіточках на смугастій вибійчаній підклад-ці. Шовкові поручі, точніше, лише один на-рукавник, шитий шовком, було взято для Музею культів і побуту з церкви Святої Па-раскеви в Гусачівці, а з Іллінської церкви в Копачівці – шматок вибійки, що облямову-вав покров 1800 року.

ІСТОРИЯ

Серед металевих церковних начиння М. Новицька виокремила срібну чашу (потир) 1764 року з вкладним написом («До храму Воскресенского Обуховского 1764 февраля 29 дня сі (сія ?) исправлена жителем Обухова Фтеодоромъ Войтиском (?)») у церкві Воскресіння Христового в Обухові та дарохранильницю 1794 року, також із вкладним написом («1794 года сооружена сія гробница в церковь Обуховскую / Михайловскую Стараниемъ и частию / коштом ктитора Василя Шкурятяного весу в ней / сребра три фунта с половной и 30 золотником») з обухівського Михайлівського храму [4, арк. 11, 13, 13 зв.]. У церкві Успіння Богоматері в Малій Вільшанці вона зауважила Євангеліє часів Петра Першого в металевій оправі, очевидно, з емалевими медальйонами (у щоденнику зазначено «з побитою емаллю»). До Музею культів і побуту вилучила також невеличку олов'яну дарохранильницю з пофарбованим рельєфним зображенням «Покладення до гробу» й емалевий образ апостола Луки з Іллінської церкви в Копачівці [4, арк. 15].

В експедиційному щоденнику М. Новицька не обмежилася відомостями про обстежені пам'ятки культової архітектури, тому її матеріали стануть у нагоді не лише мистецтвознавцям, але й етнографам, краєзнавцям. Вона стисло, але ёмко характеризувала ландшафт того чи іншого населеного пункту, подала відомості про народну топоніміку, характер забудови садиб, особливості хат, гончарний і деревообробний промисли, строї, ярмаркову культуру тощо.

Важливим доповнення до вербальних описів обстежених пам'яток (щоденника й звіту) є замальовки, більшість з яких відтворюють надбанні хрести та плани церков.

Отже, вербальні (щоденник і звіт) та візуальні (замальовки) матеріали експедиції М. Новицької до Київської округи влітку 1925 року, суттєво доповнюють відомості про п'ятнадцять втрачених храмів Київщини. Крім відомостей (дата спорудження / перебудови, матеріал, конструктивні й стильові особливості, планувальна структура) про монументальні пам'ятки (церкви і дзвіниці) регіону, вони містять надзвичайно важливі характеристики іконостасів (час виготовлення, конструкція, колористика, іконографічна програма, мотиви дерев'яного різьблення), найцікавіші, з погляду авторки, образи, скульптури, корогви, хрести, гапти тощо.

Примітки

¹ Наприклад, нещодавно О. і М. Прині з покликанням на статті Н. Студенець у довідковому апараті (примітках) до публікації листів О. Якубського до П. Курінного повторили помилкове твердження, ніби М. Новицька завідувала відділом шиття та тканин Всеукраїнського музейного містечка в 1924–1933 роках [29, с. 264].

² При цьому їй пригадали не лише «націоналістичний ухил» в експозиційній та дослідницькій роботі, але й дворянське походження, будинок у Криму, навчання в Д. Щербаківського, на могилу якого вона осмілювалася носити квіти.

³ Дослідниця відноувала назву села як Ханбіків.

⁴ Під час експедиції 1924 року на Гайсинщині М. Новицька, вочевидь, мала можливість ознайомитися з розписами «під Васнецова» [26, с. 253].

Джерела та література

1. Біографічна довідка, автобіографія М. О. Новицької. [1934–1937, 1960-ті роки]. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України). Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 309. Арк. 1–7.
2. Витяг з протоколу засідання комісії «чистки» радапарату Всеукраїнського музейного містечка. 27 липня 1933 року. ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 306. Арк. 4.
3. Новицька М. Поїздка в м. Остер та с. Євминку 5/VII – 11/VII 1925 р. ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 256. Арк. 1–6.
4. Новицька М. Щоденник, звіт подорожі в Обухів та його околиці 14 липня – 1 серпня 1925 року, замальовки пам'яток. Серпень–жовтень 1925 року. ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 258. Арк. 1–63.
5. Особова справа М. О. Новицької. 1944–1948 роки. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 4802. Оп. 1л. Спр. 327. Арк. 204–256.
6. Посвідчення про відрядження, клопотання щодо сприяння М. Новицькій у науковій роботі. 1921–1947 роки. ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 301. Арк. 1–21.
7. Трудовий список, особовий листок з обліку кадрів М. О. Новицької. 1935–1937, 1960 роки. ЦДАМЛМ

ІРИНА ХОДАК. САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО КИЇВЩИНИ...

України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 299. Арк. 1–8.

8. Варивода А. Г. Наукова розробка М. Новицької «Датовані єпитрахилі Лаврського музею». Ретроспективний погляд. *Могилянські читання 2007 : зб. наук. праць*. Київ, 2008. С. 236–240.

9. Гриднева Ю. Г. Изучение и сохранение церковного шитья Украины. Новицкая Мария Алексеевна. *Могилянські читання 2007 : зб. наук. праць*. Київ, 2008. С. 261–267.

10. Домотенко Ю. К. Обухів: історичний нарис. Київ : Задруга, 2007. – 101 с. : іл.

11. Залевська М. М. Дорожок вчених в дослідженні українського церковного гаптування. *Короленківські читання 2017*. URL : <http://ru.calameo.com/books/005337104a0e7a401e7ee>.

12. Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст.: іконографія, типологія, стилістика. Львів : Свічадо, 1996. 230 с. : іл.

13. Кочубей Ю. Новицька Марія Олексіївна. *Сходознавство і візантологія в Україні в іменах : біобібліограф. словник*. Київ, 2011. С. 163.

14. Маковій Г. Православні святині села Малої Вільшанки: з історичного минулого. Біла Церква : Вид. О. В. Пшонківський, 2008. 35 с. : іл.

15. Перерва В. Православні святині села Григорівки: з історичного минулого. Біла Церква : Вид. О. В. Пшонківський, 2008. 31 с. : іл.

16. Перерва В. Різдво-Богородицький храм у селі Нових Безрадицях: з історичного минулого: історичний нарис. Біла Церква : Вид. О. В. Пшонківський, 2008. 31 с. : іл.

17. Перерва В. Храм мучениці Параскеви у селі Гусачівці: історичний нарис. Біла Церква : Вид. О. В. Пшонківський, 2008. 31 с. : іл.

18. Пуцко В. Послесловие к статье М. А. Новицкой. *Acta Historiae Artium / Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest, 1979. Т. 25, fasc. 1–2. С. 12–13.

19. Пуцко В. [Послесловие к статье М. А. Новицкой]. *Музей применене уметности*. Београд, 1984–1985. 36. 28–29. С. 30–31.

20. Список поселень Київської округи / УСРР, Київ. округ. виконком робіт., селян. та червоноарм. депутатів, секретаріат ОВК та окрстатбюро. Київ : Вид. секретаріату Київ. окрвиконкому, 1926. 129 с.

21. Ставицька А. Екскурсії слухачів Київського археологічного інституту до міста Борисполя (20-ті рр. ХХ ст.). *Краєзнавство як феномен історичного розвитку та державотворення України : матеріали VI Всеукр. наук.-практ. конф., присвяченої 80-й річниці утворення Київської області*. Бориспіль : Шевц, 2012. С. 327–336.

22. Студенець Н.В. Марія Новицька – дослідниця художньої тканини. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2004. Чис. 3. С. 143–148.

23. Студенець Н. Марія Новицька: життєвий шлях і наукова діяльність: до 110-річчя з дня народження. *Студії мистецтвознавчі*. 2005. Чис. 3. С. 103–114.

24. Студенець Н. В. Новицька Марія Олексіївна. *Українська біографістика : зб. наук. праць*. 2008. Вип. 4. С. 487–489.

25. Федорова Л. З життя академічних кіл Києва 20-х років. (За листами з архіву академіка О. П. Новицького) / публ. та комент. Л. Федорової. *Хроніка 2000*. Київ, 1997. Вип. 17–18. С. 276–306.

26. Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук (з історії вітчизняного мистецтвознавства 1920-х – початку 1930-х років). Київ : ІМФЕ ; Харків : Вид. О. О. Савчук, 2017. 448 с., 114 іл.

27. Чередниченко А. М. Дослідження культурно-мистецької спадщини, що зберігалася на території Всеукраїнського музейного городка у працях вчених 1920–1930-х рр. *Лаврський альманах : зб. наук. праць*. Київ, 2010. Вип. 25. С. 87–105.

28. Шудря Є. Подвижники народного мистецтва : біобібліограф. нариси / за ред. М. Селівачова. Київ : Ант, 2003. Зош. 1. 64 с. : іл.

29. Pryn O. Correspondence in the scientific community: three letters from Olexandr Yakubsky to Petro Kyrynny. *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*. 2015. Вип. 19. С. 261–266.

References

1. Biohrafichna dovidka, avtobiohrafiya M. O. Novytskoyi [A Biographical Reference; An Autobiography by M. O. Novytska. 1934–1937, 1960s]. *TsDAML M Ukrayiny* [Central State Archives-Museum of Literature and Arts of Ukraine], Fund 1164, Inventory 1, Dossier 309, Sheets 1–7.

2. Vytiah z protokolu zasidannia komisiyi «chystky» radaparatu Vseukrayinskoho muzeynoho mistechka. 27 lyppnia 1933 roku [An Excerpt from the Minutes of the Committee on Purging the All-Ukrainian Museum Area's Soviet Apparatus Meeting. July 27, 1933]. *TsDAML M Ukrayiny* [Central State Archives-Museum of Literature and Arts of Ukraine], Fund 1164, Inventory 1, Dossier 306, Sheet 4.

3. Novytska M. Poyizdka v m. Oster ta s. Ievmynku 5/VII–11/VII 1925 r. [Novytska M. A Trip to the Town of Oster and the Village of Yevminka July 5 – July 11, 1925]. *TsDAML M Ukrayiny* [Central State Archives-Museum of Literature and Arts of Ukraine], Fund 1164, Inventory 1, Dossier 256, Sheets 1–6.

ICTOPIA

4. Novytska M. Shchodennyk, zvit podorozhi v Obukhiv ta yoho okolytsi 14 lypnia – 1 serpnia 1925 roku, zamaliovky pamyatok. Serpen-zhovten 1925 roku [Novytska M. A Diary; A Report on a Trip to Obukhiv and Its Surroundings in the Period of July 14 to August 1, 1925; Sketches of Landmarks. August-October 1925]. *TsDAMLM Ukrayiny* [Central State Archives-Museum of Literature and Arts of Ukraine], Fund 1164, Inventory 1, Dossier 258, Sheets 1–63.
5. Osobova sprava M. O. Novytskoi. 1944–1948 roky. [A Personal Dossier of M. O. Novytska. 1944–1948]. *TsDAVO Ukrayiny* [Central State Archives of Superior Government and Managerial Bodies of Ukraine], Fund 4802, Inventory 1I, Dossier 327, Sheets 204–256.
6. Posvidchennia pro vidriadzhennia, klopotannia shchodo spryannia M. Novytskii u naukoviy roboti. 1921–1947 roky [A Certificate of an Assignment; A Petition for Assisting M. Novytska in Research Work. 1921–1947]. *TsDAMLM Ukrayiny* [Central State Archives-Museum of Literature and Arts of Ukraine], Fund 1164, Inventory 1, Dossier 301, Sheets 1–21.
7. Trudovyi spysok, osobovyi lystok z obliku kadriv M. O. Novytskoi. 1935–1937, 1960 roky [A Labour List; A Personal Cadre List on M. O. Novytska. 1935–1937, 1960]. *TsDAMLM Ukrayiny* [Central State Archives-Museum of Literature and Arts of Ukraine], Fund 1164, Inventory 1, Dossier 299, Sheets 1–8.
8. Varyvoda A. (2008) Naukova rozrobka M. Novytskoi «Datovani yepytrakhlyi Lavrskoho muzeyu». Retrospektyvnyi pohliad [A Product of M. Novytska's Scientific Development «The Dated Epitaphs of the Lavra Museum». A Retrospective Glance]. *Mohylianski chytannia 2007: zb. nauk. pr.* [The Mohyla Readings 2007: Collected Scientific Papers]. Kyiv, pp. 236–240.
9. Gridneva Yu. (2008) Izuchenie i sokhranenie tserkovnogo shitya Ukrainy. Novitskaya Mariya Alekseevna [Studying and Preserving Church Embroidery in Ukraine. Novitskaya Mariya Alekseevna]. *Mohylianski chytannia 2007: zb. nauk. pr.* [The Mohyla Readings 2007: Collected Scientific Papers]. Kyiv, pp. 261–267.
10. Domotenko Yu. (2007) *Obukhiv: istorychnyi narys* [Obukhiv: A Historical Essay]. Kyiv: Zadruha, 101 pp., ill.
11. Zalevska M. (2017) Dorobok vchenykh v doslidzhenni ukrayinskoho tserkovnoho haptuvannia [The Creation of Scholars in Studying the Ukrainian Church Gold Embroidery]. *Korolenkivski chytannia 2017* [Proceedings of the Korolenko Readings 2017] (<http://ru.calameo.com/books/005337104a0e7a401e7ee>).
12. Kara-Vasylyeva T. (1996) *Liturihnye shytvo Ukrayiny XVII–XVIII st.: ikonohrafiya, typolohiya, stylistyka* [Ukrainian Liturgical Gold Embroidery of the XVIIth–XVIIIth Centuries: Iconography, Typology, Stylistics]. Lviv: Svichado, 230 pp., ill.
13. Kochubey Yu. (2011) Novytska Mariya Oleksiivna [Novytska Mariya Oleksiivna]. *Skhodoznastvo i vizantolohiya v Ukraini v imenakh: biobibliohrafichnyi slovnyk* [Oriental and Byzantine Studies in Ukraine in Names: A Biobibliographical Dictionary]. Kyiv, p. 163.
14. Makoviy H., Kalinichenko V., Pererva V. (2008) *Pravoslavni sviatyni sela Maloyi Vilshanky: z istorychnoho mynuloho* [Orthodox Shrines of the Village of Mala Vilshanka: An Essay from the Historical Past]. Bila Tserkva: O. V. Pshonkivskiy, 35 pp., ill.
15. Pererva V. (2008) *Pravoslavni sviatyni sela Hryhorivky: z istorychnoho mynuloho* [Orthodox Shrines of the Village of Hryhorivka: An Essay from the Historical Past]. Bila Tserkva: O. V. Pshonkivskiy, 31 pp., ill.
16. Pererva V. (2008) *Rizdvo-Bohorodytskyi khram u seli Novykh Bezradychakh: z istorychnoho mynuloho: istorychnyi narys* [The Nativity of the Virgin Mary Church in the Village of Novy Bezradychi: A Historical Essay from the Historical Past]. Bila Tserkva: O. V. Pshonkivskiy, 31 pp., ill.
17. Pererva V., Chernetskyi Ye. (2008) *Khram muchenytsi Paraskev u seli Husachivka: istorychnyi narys* [St Paraskeva the Martyr Church in the Village of Husachivka: A Historical Essay]. Bila Tserkva: O. V. Pshonkivskiy, 31 pp., ill.
18. Putsko V. (1979) Posleslovie k statie M. A. Novitskoy [Afterword to an Article by M. A. Novitskaya]. *Acta Historiae Artium / Academiae Scientiarum Hungaricae*, Vol. 25, fasc. 1–2, pp. 12–13.
19. Putsko V. (1984–1985) Posleslovie k statie M. A. Novitskoy [Afterword to an Article by M. A. Novitskaya]. *Музей приме́нене уметности*, Vol. 28–29, pp. 30–31.
20. (1926) *Spysok poselen Kyivskoyi okruhy* [List of Settlements of Kyiv Okruha] (UkrSSR, Kyivskiy okruzhnyi vykonkom robitnychkykh, selianskykh ta chervonoarmijskykh deputativ, sekretariyat OVK ta okrstatbiuro [Kyiv Okruha Executive Committee of Workers, Peasants and Red-Army-Men Deputies, Secretariate of the Okruha ExCom and the Okruha Statistic Office]). Kyiv: Vyd. sekretariatu Kyiv. Okrvykonkomu, 129 pp.
21. Stavytska A. (2012) Ekskursiyi slukhachiv Kyivskoho arheolohichnoho instytutu do mista Boryspolia (20-ti rr. XX st.) [Excursions of Students of the Kyiv Archaeological Institute to the Town of Boryspil (1920s)]. *Krayeznavstvo yak fenomen istorychnoho rozvytku ta derzhavotvorennia Ukrayiny: materialy VI Vseukr. nauk.-prakt. konf., prysviachenoyi 80-y richnytsi utvorennia Kyivskoyi oblasti* [Regional Studies as a Phenomenon of Historical Progress and State-Building of Ukraine: Materials of the VIth All-Ukrainian Theoretical and Practical Conference Devoted to the 80th Anniversary of the Kyiv Region Establishment]. Boryspil: Shevts, pp. 327–336.
22. Studenets N. (2004) Mariya Novytska – doslidnytsia khudozhniiy tkanyny [Mariya Novytska as a Researcher of Art Textiles]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of the Kharkiv State Design and Arts Academy], no. 3, pp. 143–148.
23. Studenets N. (2005) Mariya Novytska: zhyttievyy shliakh i naukova diyalnist: do 110-richchia z dnia narodzhennia [Mariya Novytska: Course of Life and Scientific Activities: On the Occasion of Her 110th Birthday Anniversary]. *Studiyi mystetstvovnavchi* [Researches of the Fine Arts], no. 3, pp. 103–114.

ІРИНА ХОДАК. САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО КИЇВЩИНИ...

24. Studenets N. (2008) Novytska Mariya Oleksiyivna [Novytska Mariya Oleksiyivna]. *Ukrayinska bihrafistyka* [The Ukrainian Biography Studies: Collected Scientific Papers], Iss. 4, pp. 487–489.
25. Fedorova L. (1997) Z zhyttia akademichnykh kil Kyveva 20-kh rokiv. (Za lystamy z arkhivu akademika O. P. Novytskoho) [From the Activities of the Kyiv Groves of Academe in the 1920s. (According to the Correspondence of the Archives of Academician O. P. Novytskyi)]. *Khronika 2000* [The Chronicle 2000], Iss. 17–18, pp. 276–306.
26. Khodak I. (2015) *Natalia Kotsiubynska i Kabinet ukrayinskoho mystetstva Vseukrayinskoyi akademii nauk (z istoriyi vitchyznianoho mystetstvoznavstva 1920-kh – pochatku 1930-kh rokiv)* [Natalia Kotsiubynska and the Cabinet of Ukrainian Art of the All-Ukrainian Academy of Sciences (From the History of National Art Studies of the 1920s – Early 1930s)]. Kyiv: IASFE; Kharkiv: O. O. Savchuk, 448 pp., 114 ill.
27. Cherednychenko A. (2010) Doslidzhennia kulturno-mystetskoyi spadshchyny, shcho zberihalasia na terytoriyi Vseukrayinskoho muzeynoho horodka u pratsiakh vchenykh 1920–1930-kh rr. [The Studies of Cultural and Artistic Heritage, Kept on the Territory of the All-Ukrainian Museum Area in the Papers of 1920s–1930s Scholars]. *Lavrskyi almanakh* [The Lavra Miscellanies]. Kyiv, Iss. 25, pp. 87–105.
28. Shudria Ye. (2003) *Podvyzhnytsi narodnoho mystetstva: biobibliohraf. narysy* [Female Devotees of Folk Art: Biobibliographic Essays] (ed. by M. Selivachov). Kyiv: Ant, Pt. 1, 64 pp., ill.
29. Pryn O., Pryn M. (2015) Correspondence in the Scientific Community: Three Letters from Olexandr Yakubsky to Petro Kurinny. *Materialy i doslidzhennia z arkeolohii Prykarpattia i Volyni* [Materials and Studies on Archeology of Ciscarpathia and Volyn], Iss. 19, pp. 261–266.

SUMMARY

Taking into consideration the loss of a considerable part of national cultural heritage during the XX century, it is impossible to imagine the optimal study of various artistic realities without attracting a complex of verbal and visual archival materials, especially expeditionary diaries of the 1920s scholars. Among those destined to be one of the last who has recorded the world of uncommunized Ukrainian reality, is an employee of the Museum of Cults and Life in Kyiv Mariya Novytska (1896–1965), whose expeditionary materials (with the separate exceptions) remain uninvestigated and unpublished. From July, 14 till August, 01, 1925, the scholar has conducted an expedition to Kyiv district while observing 15 churches in 13 localities of Obukhiv (Obukhiv, Velyka Vilshanka, Mala Vilshanka, Kopachiv, Kopachivska Sloboda, Novi Bezradychi, Pershotravneve / Hudymivka, Khalepiya, Komsomillia / Trypillia), Vasylykiv (Khambykiv, Pohreby) and Hermanivka (Hermanivka, Husachivka) districts. She has been commissioned to record data on monuments of church antiquities and to register signed and dated art works. Because of the destruction of the inspected churches and a shortage of information about their adornments and specific monuments (iconostases, icons, fretworks, etc.), it is difficult to overestimate the value of verbal (a diary and a report) and visual (predominantly sketches of supradomical crosses and church plans) materials. Apart from information on erection / reconstruction date, building material, design features and stylish peculiarities, layout structure of churches and bell towers, the diary and the report present highly significant characteristics of iconostases (production date, construction, colours, woodcarving motifs and iconographic scheme). A range of the images being the most interesting in the scholar's opinion is defined, reader's attention is attracted to separate patterns of round sculpture, repoussage, crosses and gold (or silver) embroideries, and, after all, a number of supplementary inscriptions are given.

Keywords: expedition, church, bell tower, cross, icon, iconostasis, carving, embroidery.

УДК 75.058:39 (477.43/.44)

ХАТНЄ НАСТІННЕ ТА ГОНЧАРНЕ МАЛЮВАННЯ ПОДІЛЛЯ ЯК СИНТЕЗ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК

Наталя Студенець

У статті розглянуто спільні функції, засоби художньої виразності, композиційні схеми, орнаментальні мотиви хатнього настінного й гончарного малювання Поділля. Досліджено музейні зразки розписів з відомих осередків кераміки, навколишніх сіл (нинішніх Вінницької та Хмельницької областей).

Ключові слова: хатнє малювання, гончарні осередки, орнамент.

The authoress considers common functions, means of artistic expressiveness, compositional patterns and ornamental motifs of domestic mural and ceramic paintings. Museum examples of paintings from famous centres of fictility, as well as neighbouring villages (at present – in Vinnytsia and Khmennytskyi regions).

Keywords: domestic paintings, centres of fictility, ornament.

У традиційному соціокультурному просторі Поділля першої третини XX ст. поряд із загальноукраїнськими простежуються яскраво виражені регіональні та локальні (на рівні окремих осередків) риси, притаманні різноманітним художнім практикам. Органічна єдність змісту орнаменту та його візуального вираження характерна для хатніх стінописів, килимарства, ткацтва, вишивки, витинанок та інших видів народної творчості. Цілісність орнаментального середовища особливо виразно засвідчена в ремісничих, у тому числі гончарних, осередках та наближених до них селах.

Костянтин Широцький уперше розглянув орнамент українського настінного розпису в загальному культурологічному контексті, залучивши твори світового декоративно-вжиткового мистецтва, зокрема кераміки [10, с. 126, 138]. Учений також підмітив спільність орнаментики хатніх стінописів та гончарних виробів окремих осередків Поділля. У 1920-х роках про цю подібність побіжно зазначали також Єлизавета Левитська [7, с. 28], Аркадій Зарембський [3, с. 23]; у другій половині XX ст. – Опанас Бежкович [1, с. 127], Юрій Лащук [6, с. 34], Тетяна Романець [9, с. 80]; на початку XXI ст. – Лідія Мельничук [8, с. 254] та Галина Івашків [4, с. 261]. Утім, проблема єдності, взаємозв'язку стінопису з орнаментикою певних видів народної творчості в локальних осередках поглибленого дослідження й висвітлення не дістала.

Мета статті – осмислити орнамент хатнього настінного і гончарного малювання

як цілісне синтетичне явище традиційної народної культури.

Поділля – один з найбагатших регіонів України як за кількістю гончарних центрів, так і осередків хатнього настінного малювання [8, с. 3]. Чимало зразків стінопису першої третини XX ст. було зафіксовано дослідниками в осередках мальованої кераміки та наближених до них селах – с. Бубнівка, м. Гайсин, с. Жерденівка, с. Кришинці, м. Бар, с. Берлінці-Лісові (с. Лісове), с. Рахні-Лісові (нині – Вінницької обл.), а також у місцевостях, де виробляли простий неполив'яний кухонний посуд – с. Зіньків, с. Адамівка, с. Пирогівка (нині – Хмельницької обл.). Кальки з настінних розписів цих місцевостей було знято К. Широцьким, А. Зарембським. Найбільше матеріалів у зазначених селах зафіксувала російська дослідниця Марія Фріде, яка водночас цілеспрямовано досліджувала подільське гончарство¹. Зразки хатнього розпису в осередках Кам'янецьчини замалювали (відтворювали в техніці літографії) викладачі й учні Кам'янець-Подільської художньо-промислової профшколи ім. Г. Сковороди².

У традиційному селянському середовищі різні види декору наділені зазвичай подібними світоглядними, практичними та декоративними функціями. Настінне (попід стелю, у простінках віконних і дверних проїм, біля покуті тощо) та гончарне малювання (переважно мисок і полумисків, виставлених на миснику, полицях над дверима, печі) створювало цілісне орнаменталь-

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. ХАТНЄ НАСТІННЕ ТА ГОНЧАРНЕ МАЛЮВАННЯ ПОДІЛЛЯ...

не середовище в синкретичній дійсності подільської традиційної оселі.

Найпростіші смуги, штрихи, крапки своєрідно визначали значеннєві просторові рівні будівлі, підкреслювали її конструктивні особливості, виявляли важливі деталі, виразнювали площини. Так, у хатньому декорванні розповсюдженим було підведення (*підводки*) лініями, виділення «капочками», «смужками» верхньої частини призьби, фризового простору під стріхою, навколо віконних та дверних отворів, формотворчих граней печі тощо. Аналогічно на горщиках, глечиках, дзбанках та інших різновидах закритого посуду акцентовано найширшу частину, плечі, шийку, краї. У декорі мисок, полумисків підкреслено денце, береги, вінця³. Візерунок нерідко заповнював усе денце, окремо виявляючи вінця [5, с. 5].

Межі різних видів декору в інтер'єрі оселі доволі умовні: приміром, в окремих селах нинішньої Вінницької області на початку ХХ ст. з метою оздоблення печі застосовували вмащені керамічні вставки – круглі орнаментовані «тафлі»⁴, замінені пізніше мисками [10, с. 114]. Візерунковий глиняний посуд господарі функціонально переміщували в просторових зонах хати.

Цілісність мальованих настінних і гончарних зображень зумовлена подібними графічними засобами художньої виразності: акцентування крапками й контурними лініями; заповнення площин (у межах лінійного обрису) дрібними деталями; розташування темних візерунків на білому тлі й навпаки – світлих на тонованому (своєрідна «оживка»), а також нашарування (поєднання) різних видів декору. Так, великі та дрібні крапки («накапування»), їх різноманітні комбінації доповнювали загальну орнаментальну композицію, виокремлювали й виразнювали елементи, мотиви (до прикладу, облямовували по контуру «сосонки», «квітки» на денцях мисок і площинах коминів).

Нерідко майстрині, які створювали стінописи, походили з гончарних родин, тому в їхніх витворах «видно вправну гончарську руку», як писала Є. Левитська [7, с. 12]. На думку дослідниці, у с. Зіньків (нині – Хмельницької обл.), це виявлялося у графічності й чіткості зображень.

Для хатнього малювання використовували фарби природного походження, виготовлені на основі глини вохристих, червоно-брунатних, зелених та інших відтінків. Додаванням білої глини або вапна створювали різну тональність зображення. Послугувалися переважно тими самими пензлями («квачами» зі щетини, гусячого чи курячого пір'я), що й у гончарстві. Звідси – подібні технічні прийоми: «контурне малювання», яке полягає в нанесенні обрисів візерунка з подальшим заповненням іншим кольором (у стінописах і гончарстві), а також «мармурування» в гончарстві («під мармур» – у стінописах). Так, серед музейних зразків розписів трапилося імітаційне зображення із с. Білоусівка (нині – Вінницької обл.) з виразними колірними ефектами (РЕМ).

Простежуються аналогічні орнаментальні композиції: стрічкові структури, розміщені на стіні під стріхою хати, навколо вікон, дверей, виступах печі, повторювалися на горловині чи вінцях посуду (зокрема «кривульки»). Чимало подібного в центричних схемах малювання денець подільських мисок і площин коминів, настінного вільного простору в інтер'єрі та екстер'єрі житла.

До спільних мотивів, традиційних для гончарства і хатнього стінопису, належать «розета» («квітка»), «павук», «вазон», «вилоги», «косиці», «виноград», «індикий хвіст», «сосонка», «птаха на гілці», «риба» тощо. Вони мали подібну структуру, стилістичне вирішення, що виявилось, зокрема, у застосуванні тотожних композиційних та художньо-виражальних засобів.

Вплив керамічного декору на хатні розписи відомих гончарних центрів нинішнього Гайсинського району – м. Гайсина, сс. Бубнівка, Білоусівка, Жерденівка – та наближених до них сіл особливо позначився на колористиці: використанні зелених, охристих, коричневих барв, а також застосуванні прийомів акцентування крапками й контурними лініями. Так, аналізуючи творчість братів Герасименків із с. Бубнівка, дослідниця подільської кераміки Л. Мельничук зауважувала: «Якщо за характером орнаментальних мотивів їх розписи повністю спиралися на традиції червоних бубнівських мисок, то за колоритом вони складали єдине

ІСТОРИЯ

ціле з місцевими настінними розписами» [8, с. 254].

У різних видах народної творчості подібні композиційні схеми та мотиви повторювалися, відповідно трансформуючись. Питомо подільський образ «вилоги», один з найпоширеніших у гончарному контурному малюванні с. Бубнівка, зафіксовано в хатньому стінопису найближчих осередків. Зокрема, у настінних розписах с. Білоусівка це схожа до тюльпана квітка з ліроподібним подвійним контуром та посередині – своєрідно стилізованою симетричною «сосонкою», гілки якої увінчано крапками-ягідками (РЕМ). Подібно до малювання де-нець місцевих мисок трактовано свастику («павука»), що в хатньому стінопису уподібно «квітці» з виразними пелюстками (РЕМ). Просторово змінені, розгорнуті на значних площинах стін ці зображення утворювали яскраві центричні композиції. У хатніх розписах с. Білоусівка та інших сіл подібно до мальованих композицій мисок було трактовано рясні виноградні грона з крапок, компактно згрупованих у трикутну чи овальну форму.

3-поміж осередків Гайсинського району витонченою кольоровою палітрою, самобутньою графікою вирізнявся хатній стінопис с. Хутори Ладижинські, рослинні та зооморфні мотиви якого гранично геометризовані, майже схематичні. Лінійний ритм цих малюнків викликає аналогії з геометричним декором мисок з Бубнівки, Кришинець та інших сусідніх гончарних центрів. Зокрема, на калках 1912 року, знятих К. Широцьким з виступів комину, зафіксовано стрічкові композиції різноколірних косих мазків, подібних до «карбиків» (рядів рисок) та «колоска» на вінцях мисок (РЕМ). У стінопису села представлені зображення, інспіровані структурою і стилістикою гончарної орнаментики. Приміром, віялоподібні верхівки рослинних мотивів із крапковим доповненням по контуру в хатньому малюванні нагадують «індичі хвости» (на зразок античної пальмети), поширені в оздобленні гончарних виробів (РЕМ).

Виразну структуру «косиць» та «сосон» мальованої кераміки інспірують зразки настінних розписів сс. Жерденівка та

Рахни-Лісові (РЕМ). У зразках стінопису простежується наслідування гончарним графічним прийомом, а саме – поєднання різноколірних ліній в одному зображенні, подібно до «спускавок» і «стовпчиків» у декорі мисок із с. Рахни-Лісові.

Наслідування декору місцевих мисок відчутне у виразних темних контурах настінних розписів м. Бара (РЕМ); у ритмах щільно розташованих чорних, брунатних та білих смуг стінопису с. Берлінці-Лісові (нині – с. Лісове Барського р-ну Вінницької обл.).

Впливи гончарного декорування характерні для розписів сіл Подільської Наддністрянщини, зокрема, із смт Піщанка (нині – районний центр у Вінницькій обл.) походять зразки настінних композицій, які створені винятково крапками різних кольорів (РЕМ).

У хатньому настінному й гончарному малюванні Кам'янецької округи (нині – Хмельницької обл.) місцеві майстри застосовували стрічкові композиції на основі хвилястої, зигзагоподібної, ламаної або комбінацій ліній. Серед типових стрічкових композицій, що оздоблювали фриз хати, облямовували вікна – ряди великих крапок («капанок», «ягідок») в оточенні дрібного «накапування». Подібний декор набув поширення і в складніших за структурою композиціях. Приміром, у зразках настінного малювання з околиці с. Зіньків (урочище Царина), «капанки» увиразнювали наверх рослин, розлогих «вазонів», створювали контурне обрамлення «розет», ритмічно заповнювали орнаментальний простір тла (РЕМ).

Зразки стінопису із сс. Адамівка, Зіньків та його околиць (Калинівка, Царина) (нині – Вінковецького р-ну Хмельницької обл.) були монохромними або поєднували два-три кольори. «Квітки» на стінах хат малювали синіми та зеленими барвами, акцентуючи на природному пізнаваному силуеті пелюсток, що надавало особливості привабливості й виразності композиціям (РЕМ). У трактуванні рослинних, рідше зооморфних зображень, простежуються паралелі з творчістю відомого адамівського гончара Якова Бацуци та членів його родини. На думку дослідників, саме традиція настінних розписів вплинула на урізноманітнення орна-

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. ХАТНЄ НАСТІННЕ ТА ГОНЧАРНЕ МАЛЮВАННЯ ПОДІЛЛЯ...

ментики місцевого теракотового посуду, зумовила використання квіткових мотивів, довільно розташованих на поверхні виробів [6, с. 34; 9, с. 80].

Подібність пластичного декору в різних видах народної творчості спостерігається в окремих осередках, розташованих поблизу Смотрича. На мальованих мисках цього відомого гончарного центру – витончені графічні зображення нанесено на біле тло легким прозорим контуром, у межах якого площини заповнено різноманітними темними брунатними, зеленими дрібними цятками, крапками та лініями. Так само в хатніх розписах найближчих сіл Біла, Чорна (нині – Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл.) переважали графічні прийоми створення зображень. Так, лінійний симетричний «вазон» із с. Біла набув пом'якшеного вирішення завдяки крапковому доповненню по контуру (РЕМ), а виразність мальованого «вазона» із с. Чорна досягнуто заповненням окремих площин дрібними рисками (РЕМ).

Серед поширених мотивів хатнього та гончарного малювання наближених до Смотрича сіл – «птах на гілці». Подібність трактування простежується у виразності експресивних контурів, загостренні видових ознак через пізнаваний силует і характерне оперення. Своєрідною стилістикою позначений місцевий мотив малювання «пир'їна пави», яку зображували з краплеподібним центром та віялом штрихів навколо; вплітали у структуру «вазонів», «квіток», «галузок» [2, іл. 39].

У гончарстві Поділля, інших регіонів України, здебільшого на внутрішніх денцях мисок та полумисків малювали «рибу» («риб»). Як зазначала Г. Івашків, «в давнину такі предмети мали глибокий символічний зміст та обрядовий підтекст» [4, с. 325]. В альбомі В. Гагенмейстера вміщено два літографічні зразки хатнього настінного розпису із цим мотивом, що походять із сіл Кам'янецьчини (нині – Хмельницької обл.) [2, іл. 9, 15]. Лінійно вирішені «риби» роз-

міщено в центрі кожної композиції й оточено з чотирьох боків гілками та облямівкою, що викликає паралелі з подібним декором мальованих мисок Смотрича. Як і в гончарстві, у хатньому малюванні зображення стилізоване, контурне, лише з натяком на анатомічні деталі. В одному зі зразків намальовано пару «риб», спрямованих в односторонньому напрямку (у центрі композиції та на габі). Зигзагоподібний декор берегів також споріднений із «кривульками» на вінцях мисок.

Хатні розписи, інспіровані орнаментикою кераміки, зафіксували й основні типи місцевих гончарних виробів: вазонки, горщики, глечики, збанки, ринки, макітри, миски тощо. У площинно-силуетному або лінійному трактуванні форм, пропорцій, конструктивних елементів, різноманітних деталей, з імітацією мальованого, навіть ритованого (гравірованого) декору вгадувався конкретний гончарний прототип. Найчастіше зображення посуду було органічною складовою поширеного в настінних розписах Поділля мотиву «вазон».

Орнамент ремісничих осередків та найближчих до них сіл акумулював найвиразніше, найтипівіше для певного етнокультурного середовища. Проаналізовані зразки настінного й гончарного малювання засвідчують спільність функцій, засобів художньої виразності, графічних прийомів, композиційних структур та мотивів місцевої орнаментики. Водночас органічна єдність не виключала самобутності цих різних видів народної творчості, яка зумовлювалася їх просторовими, формотворчими й технологічними особливостями.

Примітки

¹ Матеріали зберігаються в Російському етнографічному музеї (далі – РЕМ).

² Далі – КПХППШ.

³ Простежуються певні паралелі в термінології: так, у гончарстві виступ стінок миски має назву «ґзимс», як і карниз печі.

⁴ Їх виготовляли у с. Бубнівка (нині – Гайсинського р-ну Вінницької обл.).

ІСТОРИЯ

Джерела та література

1. Бежкович А. С. Настенная роспись украинской хаты. *Советская этнография*. 1954. № 2. С. 121–128.
2. Гагенмейстер В. Стінні розписи на Кам'янецьчині : Альбом. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, 1927. 50 табл.
3. Зарембский А. Народное искусство подольских украинцев. Ленинград : Изд-во государственного Русского музея, 1928. 48 с. : ил.
4. Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. 544 с.
5. Клименко О. Народна кераміка Поділля XIX–XX століть: еволюція стилістики. *Збірник статей Міжнародної наукової конференції «Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України» (Київ, 25 травня 2017 року)*. Київ : Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2017. С. 489–520.
6. Лащук Ю. Специфіка гончарства Смотрича й Адамівки. *Народна творчість та етнографія*. 1969. № 1. С. 32–36.
7. Левитська Л. Селянський стінний розпис на Поділлі / Зінківський та Солобковецький р. Київ : Київськ. Краєвий сільгосп. Музей та ППП виставка, 1928. 29 с. : VI вкл. л. табл.
8. Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині XIX – XX століттях : Історико-етнографічне дослідження. Київ : Унісерв, 2004. 350 с.
9. Романець Т. А. Художні особливості неполив'яного посуду у виробках майстрів Адамівки. *Художні промисли: теорія і практика*. Київ : Наукова думка, 1985. С. 71–91.
10. Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Киев : Типография «С. В. Кульженко», 1914. Т. I. *Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем*. 141 с. : іл.

References

1. Bezhkovich A. (1954) Nastennaya rospis ukrainskoy khaty [Mural Paintings of Ukrainian Huts]. *Sovetskaya etnografiya* [Soviet Ethnography], # 2, pp. 121–128.
2. Hagenmeister V. (1927) *Stinni rospysy na Kamyanechchyni: Albom* [Mural Paintings in Kamyanechchyna: An Album]. Kamyanets-Podilskyi: KPKhPPSh, 50 plates.
3. Zarembskiy A. (1928) *Narodnoye iskusstvo podolskih ukraintsev* [Folk Art of Podillia Ukrainians]. Leningrad: State Russian Museum, 48 pp., ill.
4. Ivashkiv H. (2007) *Dekor ukrayinskoyi narodnoyi keramiky XVI – pershoyi polovyny XX stolit* [Décor of Ukrainian Folk Pottery in the XVIth through to the Early to Mid-XXth Century]. Lviv: Institute of Ethnology of the NAS of Ukraine, 544 pp.
5. Klymenko O. (2017) *Narodna keramika Podillia XIX–XX stolit: evoliutsiya stylistyky* [Podillia Folk Pottery of the XIXth–XXth Centuries: A Stylistic Development]. *Zbirnyk statey Mizhnarodnoyi naukovoï konferentsiyi «Znakovi postati vitchyznianoyi humanitarystyky v natsionalno-kulturnomu samostverdzhenni Ukrainy» (Kyiv, 25 travnia 2017 roku)* [Collected Papers of the International Scientific Conference «Emblematic Figures of the Domestic Humanities in Context of Ukrainian National and Cultural Self-Affirmation» (Kyiv, May 25, 2017)]. Kyiv: M. Ryl'skyi IASFE of the NAS of Ukraine, pp. 489–520.
6. Lashchuk Yu. (1969) Spetsyfika honcharstva Smotrycha y Adamivky [Specificity of Pottery in the Villages of Smotrych and Adamivka]. *Narodna tvorchist ta etnografiya* [Folk Art and Ethnography], # 1, pp. 32–36.
7. Levytska L. (1928) *Selianskyi stinnyi rozpys na Podilli* (Zinkivskyi ta Solobkovetskyi r. [Peasant Mural Paintings in Podillia (Zinkivtsi and Solobkovetsi Districts)]. Kyiv: Kyivsk. Krayevyi silhosp. Muzei ta PPP vystavka, 29 pp.: VI incl. tables.
8. Melnychuk L. (2004) *Honcharstvo Podillia v druhiy polovyni XIX – XX stolittikh: Istoryko-etnografichne doslidzhennia* [Pottery of Podillia in the Latter Half of the XIXth to XXth Centuries: A Historical and Ethnographic Study]. Kyiv: Uniserv, 350 pp.
9. Romanets T. (1985) Khudozhni osoblyvosti nepolyvyanoho posudu u vyrobakh maystriv Adamivky [Artistic Features of Unglazed Earthenware Made by the Adamivka Masters]. *Khudozhni promysly: teoriya i praktyka* [Theory and Practice of Handicrafts]. Kyiv: Naukova dumka, pp. 71–91.
10. Sherotskiy K. (1914) *Ocherki po istorii dekorativnogo iskusstva Ukrainy* [Essays on the History of Ukrainian Decorative Arts]. Kiev: S. V. Kulzhenko, Vol. I: *Khudozhestvennoye ubranstvo ukrainskogo doma v proshlom i nashtoyashchem* [Artistic Ornamentation of Ukrainian Dwellings in the Past and Present], 141 pp., ill.

SUMMARY

Within the space of Podillia traditional culture of the first third of the XXth century, there were – apart from the all-Ukrainian features – strongly pronounced regional and local ones characteristic for various artistic practices.

K. Shyrotskyi, Ye. Levytska, A. Zarembskyi, O. Bezhkovych, Yu. Lashchuk, as well as modern scholars L. Melnychuk and H. Ivashkiv made casual mentions of common ornaments of Podillia mural and fictile paintings. However, the problem of interdependence between mural painting and ornaments of certain kinds of folk art has not been hitherto thoroughly scrutinized and dealt with.

Podillia is one of the Ukrainian regions rifest with centres of fictility distinguished by their original local traditions and artistic and stylistic features. At centres of painted pottery and neighbouring villages, researchers have ascertained a good few patterns of Podillia mural painting of the first third of the XXth century.

The article considers ornaments of domestic mural and ceramic paintings as an integral phenomenon of conventional folk art. Ribbon compositions placed at the mouth or brim of earthenware were duplicated on the wall under hut's roof, around windows and doors, etc. There are mane common features in centric patterns of painting the bottoms of Podillia plates and planes of the front part of stoves, as well as mural free space in the interior and exterior of dwellings. Amongst common motifs traditional for pottery and domestic mural paintings are *flower, flowerpot, pine tree, bird-on-a-tree, fish* and others.

Ornamental patterns of handicraft centres and neighbouring villages have accumulated the most significant and typical elements of a certain ethno-cultural environment. The analysed examples of mural and ceramic paintings are indicative of common functions, meanings and methods of artistic expressiveness, graphic means, compositional structures and motifs of local ornaments. Yet, organic unity does not exclude originality of these various kinds of folk art.

Keywords: domestic paintings, centres of fictility, ornament.

УДК 738.5:727:373(477.62)"1965/1966"

ГРИГОРІЙ СИНІЦЯ І МОЗАЇЧНИЙ КОМПЛЕКС ШКОЛИ № 5 М. ДОНЕЦЬКА (1965–1966)

Наталія Кукіль

У статті досліджено обставини становлення колористичного напрямку в монументальному живопису України 1960-х років, теоретичні засади якого були сформульовані Г. Синицею. Проаналізовано комплекс мозаїчних творів, виконаних упродовж 1965–1966 років групою київських художників у Донецьку.

Ключові слова: монументальний живопис, народне мистецтво, колорит, мозаїки, національний колористичний живопис.

Circumstances of a colouristic trend formation in the monumental painting of Ukraine in the 1960s are investigated in the article. Its theoretical principles have been formulated by H. Synytsia. A complex of mosaic works of 1965–1966 by a group of Kyiv artists in Donetsk is analyzed.

Keywords: monumental painting, folk art, colouring, mosaics, national colouristic painting.

Статтю присвячено дослідженню визначного мистецького доробку середини 1960-х років – ансамблю мозаїк донецької школи № 5, створеного видатними художниками-монументалістами Аллою Горською, Григорієм Синицею, Віктором Зарецьким, Галиною Зубченко, Геннадієм Марченком та ін. Це був один з перших досвідів утілення професійними художниками монументальної громадсько-визначної теми на основі виражальних засобів народного мистецтва. Теоретичні принципи нового мистецького методу були розроблені послідовником Михайла Бойчука, художником-монументалістом Г. Синицею. Зокрема, одним з основних факторів визначення національного в українському живописі він вважав колорит, заснований на певних кольорових співвідношеннях і взаємовпливах. Живопис, побудований за принципами діалектичного взаємозв'язку кольорів, дістав назву «колористичного». У подальшому на його засади спиратимуться у своїй монументальній творчості А. Горська, Г. Зубченко, Г. Пришедько та інші майстри. Але в 1960–1970-х роках через об'єктивні причини цей напрям, що ґрунтувався на кращих досягненнях світового та українського національного мистецтва, не мав широкого поширення. І до наших днів, попри великий інтерес громадськості до мозаїчного ансамблю донецької школи, відсутні наукові дослідження про цю видатну пам'ятку мистецтва художників-шістдесятників, не визначено її місце і значення

в системі координат українського монументального живопису ХХ ст.

Кінець 1950-х – середина 1960-х років – складний і водночас важливий період у вітчизняній історії. Після ХХ з'їзду КПРС (1956), з його розвінчанням «культу особи» та проголошенням «кінця епохи Сталіна», керівництво країни засудило політичні репресії, зробило кроки до лібералізації політичного режиму СРСР. У суспільстві з'явилися надії на оновлення життя, на демократичні зміни у сфері ідеології, культури, освіти. Цей період позитивних зрушень дістав назву «відлиги».

Послабилась ізольованість тодішньої радянської культури від світової – «залізна завіса» почала відкриватись. Молоді митці відвідують перші виставки сучасного західного мистецтва, які відбуваються в Москві. Особливий розголос мав VI Міжнародний фестиваль молоді та студентів 1957 року з його масштабною виставкою в Сокольниках творів молодих художників із тридцяти шести країн світу. Важливими для розширення уявлень про тенденції у сучасному мистецтві, про реальну свободу творчості були Американська національна виставка 1959 року, Французька національна виставка 1961 року та інші, що пройшли в Москві.

В Україні в продажі з'являються альбоми та монографії, присвячені творчості великим майстрам минулого і представникам новітніх течій у літературі та мистецтві. Це впливає на прискорення творчого життя, сприяє розвитку творчих пошуків,

експериментів. Молоді українські науковці, письменники, художники на перший план висувають проблеми історії України, її мови, літератури, мистецтва. Початок 1960-х – це час створення неформальних творчих об'єднань, діяльність шістдесятників. Тодішня компартійна влада намагається контролювати цей процес і за посередництвом ЦК ЛКСМУ створює Клуб творчої молоді (далі – КТМ) «Сучасник», який об'єднує молодих київських літераторів, театралів, науковців, художників. Останні проводять диспути, вечори, на яких звертаються до творчості видатних діячів минулого, народних майстрів, митців «розстріляного Відродження», представників школи бойчукізму. Урешті-решт, національна ідея виявилася у супереч тодішній владній верхівці – центральною у світоглядних, історіософських і творчих пошуках членів клубу, які стали потужною силою руху шістдесятників. Цьому сприяло зацікавлене вивчення спадщини народного мистецтва, творчого доробку майстрів «з народу» – Марії Приймаченко, Ганни Собачко-Шостак та інших, пам'яток історії та архітектури, що нерідко відбувалося під час цілеспрямованих подорожей по історичних місцях України.

Велику роботу з популяризації творчості народних майстрів серед художників, насамперед молодих, проводив (поряд з І. Гончаром, Г. Местєчкіним та іншими) Г. Синиця. Він допомагав професійними порадами, спрямовував до підготовки персональних виставок [9, с. 445]. Зокрема, цей майстер стверджував: «Народне мистецтво – це велика філософія у народних образах. Йому чужі міщанство й стиляжництво, огрублення форм і барвистий вінегрет <...> Воно не визнає механічної підробки під когось і не викликає різі в очах, бо воно справжнє, бо воно краса» [12, с. 4].

Близький до діяльності КТМ Г. Синиця, мистець старшого покоління, був вихованцем школи М. Бойчука. У 1930-х роках він навчався в Київському художньому інституті на факультеті монументального живопису під керівництвом М. Рокицького – учня М. Бойчука. Проте закінчити курс йому не вдалося: з початком боротьби з «буржуазним націоналізмом» та «формалізмом»

факультет було закрито, а його засновника М. Бойчука – репресовано. Усе це змусило Г. Синицю залишити інститут. Пізніше він згадував: «Продовжувати навчання я вже не міг, бо на всіх факультетах було одне і те ж: треба було присягати на вірність соціалістичному реалізму. Я ж не міг зрадити тим традиціям, які існували в школі Бойчука, тому вирішив працювати самостійно» [12, с. 1]. У своїй творчості він прагнув дотримуватися творчих настанов М. Бойчука та на новому етапі розвивати сучасний національний монументальний живопис. Саме на засіданнях КТМ, за свідченнями Б. Гориня, у квітні 1962 року, коли «...відбулося пристрасно-дискусійне обговорення виставки Сергія Отроценка із постановкою проблем національної специфіки, в дискусії вперше перед широкою аудиторією розкрив свої теоретичні засади художник Синиця» [2, с. 62–63].

Митець ще із середини 1950-х років у своїй творчості сповідував принципи колористичного живопису. Цей напрям був продовженням ідей школи Бойчука, досягнень вітчизняного народного живопису, кращих світових монументальних шкіл (починаючи від Давнього Єгипту), українського та російського іконопису. Художник стверджував: «...національний колорит – це категорія філософська, це світогляд і естетичні погляди народу. Тому сучасна колористична школа повинна спиратись в першу чергу на народне мистецтво в усіх його видах, де тільки колір виступає як естетична категорія» [12, с. 8]. Митець мріяв про український новітній живопис, що спирався би на кращі досягнення світового та народного мистецтва. Його ідеї були підтримані художниками-шістдесятниками і «...після інститутських одурманюючих студій сприймалися молодими митцями як ковток чистої води» [7, с. 224].

На початку 1960-х років теоретичні та практичні питання національного мистецтва були під пильним оком ідеологічного партійного контролю, «вписуючись у традиційну боротьбу із «українським буржуазним націоналізмом» [3, с. 206–207]. Влада була занепокоєна процесами культурного оновлення, що відбувалися в мистецькому

ІСТОРИЯ

середовищі. «Цілком слушно вона вважала, що вільнодумство естетичне рано чи пізно перекинеться й у сферу ідеології та політики, тому пильнувала дотримання догматів соціалістичного реалізму» [3, с. 206]. Будь-які відхилення жорстоко каралися. Отже, після публікації статті Г. Местечкіна «У полум'ї кольору» в № 11 журналу «Зміна» за 1962 рік, у якій йшлося про велике значення колористичного живопису Г. Синиці для сучасного мистецтва, художника звинуватили у «формалізмі», автора статті в тому, що його «визначення прямо перегукуються з "теоріями" абстракціоністів» [11, с. 31]. Тяжке випробування спіткало й А. Горську, коли 1964 року її разом з Л. Семикіною виключили зі Спілки художників за вітраж «Шевченко. Мати», виконаний до 150-річчя від дня народження поета для Червоного корпусу Київського державного університету. Керівництво закладу за вказівкою місцевому КПРС знищило вітраж, а створена після цього комісія кваліфікувала його як ідейно ворожий. А. Горська та Л. Семикіна були поновлені в Спілці тільки через рік. Утисків зазнавали майже всі митці, які намагалися торувати свій шлях у мистецтві. У творчих спілках посилювався розкол між ними і служителями офіційного мистецтва. Особливо це яскраво виявлялося під час прийому робіт і планування художніх виставок. Період «відлиги» закінчувався. У 1964 році діяльність Клубу творчої молоді «Сучасник» було припинено.

Відносно вільним від заборон і обмежень залишалось екстер'єрне монументальне мистецтво, що почало швидко розвиватися після Державної постанови 1955 року «Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві». При творчо-виробничому комбінаті Київського відділення Художнього фонду УРСР (КХК) створюється монументальний цех (керівник С. Кириченко).

Поява нових архітектурних форм, використання новітніх технічних матеріалів і технологій у будівництві (збірний залізобетон, металеві каркаси тощо) поставило перед художниками-монументалістами низку нових, складних проблем. Кожна нова споруда або ансамбль будівель розкривали перед художниками настільки широкі можливос-

ті просторового вирішення композицій, що вони вже не вкладалися в усталені рамки. Адже в минулому кожна художня монументальна система була пов'язана з чітко обмеженими типами будівель, і їх композиції диктувалися усталеною традицією. Зміна архітектурного стилю привела до вироблення нової, динамічної системи, яка вимагала від художника не лише високої професійної підготовки, але й розвинутого конструктивного мислення. Художник ставав до певної міри співавтором архітектурних проектів.

На початку 1960-х років широкої популярності у світі, зокрема і в СРСР, здобули досягнення мексиканських муралістів (від ісп. *mural* – настінний розпис, фреска). На Венеціанській бієнале 1956 року твори Д. Сикейроса, Х. Ороско, Д. Рівери викликали тріумф, здобули загальне визнання й численних послідовників. В Україні вплив мексиканського муралізму був доволі відчутним. Проте пряме «цитування», до якого вдавалися деякі донецькі художники, зображаючи у своїх творах «місяцеподібні голови мексиканців», новатори-шістдесятники вважали хибним [1, с. 154]. А. Горська занотувала у своїх творчих записках: «Я хочу мати українське обличчя в світі, а не обличчя Рівери на Україні» [1, с. 226]. Своє власне – національне – «я» можливо було знайти лише у зверненні до народних джерел. Своєрідним дороговказом молодим українським митцям послуговували слова самого Д. Сикейроса: «Справжній художник повинен підходити до національних традицій як дослідник їхніх основних елементів <...>, а не обряджати свої твори у традиційні національні костюми» [10, с. 14].

Подібну позицію у творчості займав і Г. Синиця, який і теоретично, і на практиці розробив основи українського національного колористичного напряму живопису. Він став для молодих художників-шістдесятників не тільки старшим колегою, а значною мірою вчителем. Це підтверджує один із записів А. Горської: «Синиця Г. І. Велика людина. Борець. Починає нову сторінку в світовому монументальному мистецтві» [1, с. 223].

Першим об'єктом, на якому група київських художників під орудою Г. Синиці реа-

лізувала засади колористичного живопису, стала донецька експериментальна школа № 5, автором архітектурного проекту якої був архітектор Йосип Каракіс (прив'язка до місцевості архітекторів В. Воліка, А. Страшнова, П. Відергауза). Він одним із перших усвідомив переваги мозаїчного живопису в оформленні архітектурних будівель, у наданні індивідуальних рис типовим спорудам, у створенні мальовничих міських ансамблів. Й. Каракіс, який очолював у 1960-х роках Київський відділ проектування шкільних будівель, створив новий тип загальноосвітньої школи – школи майбутнього, новітньої споруди зі скла, сучасних будівельних матеріалів. Розрахована на 2032 учні, вона включала цілий комплекс споруд на березі мальовничої річки Кальміус. Цей за призначенням культурно-спортивний центр об'єднав просторі навчальні павільйони з актовою залою, спортзалом і переходами. Дві двоповерхові будівлі, що містилися в центрі восьми одноповерхових споруд, з'єднали комплекс у цілісний об'ємно-просторовий організм. Торцеві фасади одноповерхових будівель і головного двоповерхового будинку мали прикрашатися мозаїчними панно.

Замовлення на оформлення донецької школи одержала в Академії архітектури Г. Зубченко, яка запросила до роботи А. Горську. Разом почали виконувати ескізи. Масштаб робіт був великий: потрібно було протягом 1965–1966 років виконати велике мозаїчне панно площею у 132 м² та вісім невеликих мозаїк від 12 м² до 14 м². Працюючи над ескізами, художниці консультувалися із Г. Синицею, з яким підтримували творчі стосунки. Згодом він приєднався до проекту, а взимку 1965 року разом із ними почав працювати і Віктор Зарецький. Так склалася основна бригада майстрів, які виконали комплекс мозаїк. На різних етапах з ними співпрацювали Н. Світлична, І. Кулик, О. Каравай, В. Парахін, Г. Марченко.

Робота над мозаїками постійно супроводжувалася труднощами, різними перешкодами. Із самого початку виник скандал з приводу затвердження ескізів: вони не пройшли через небажання керівництва бачити на головному фасаді образ України.

Г. Синиця запропонував переоформити роботу через Київський художній комбінат. Г. Зубченко згадувала: «І ми втрюх [Г. Зубченко, А. Горська, Г. Синиця. – Н. К.] поїхали затверджувати ескізи в Донецьк. Тут Г. Синиця дав нам урок, як перед начальством варто захищати й відстоювати свою роботу. Ми не вміли: стояли, мовчали. А він так логічно робив, що ті, хто спершу ставився неприхильно чи вороже, ставали на наш бік. Так обкомівське начальство й архітектори почали нам допомагати. І так само він «вибив» гроші, бо на ті мізерні 5 тисяч, які ми мали, не змогли виконати й десятої частини своєї роботи. Г. Синиця взяв організацію в свої руки» [4, с. 155].

У 1965 році робота розпочалася з викладання невеликих мозаїк на одноповерхових фасадах будівель школи. Авторами і виконавцями були: Г. Синиця (керівник), Г. Зубченко, А. Горська, Н. Світлична, О. Коровай, на деяких етапах їм допомагали Г. Марченко та І. Кулик. З початком арештів в Україні донецьку школу часто відвідували підозрілі особи. Згодом О. Коровай та І. Кулик без пояснень були викликані в Київ і більше до роботи в Донецьк не повернулися. Викликали на допити також А. Горську, Н. Світличну. Утім, попри всі незгоди, майстри продовжували працювати.

Вісім невеликих мозаїк (12–14 м²) – «Космос», «Вода», «Вогонь», «Земля», «Життя», «Надра», «Сонце», «Повітря» – на торцях одноповерхових будівель були виконані влітку 1965 року. Задум у створенні мозаїк ішов від прагнення художників розвивати національний професійний живопис на підвалинах народних традицій, народного розуміння світу навколо людини. Проте митці йшли не шляхом поверхової етнографії чи української тематичності, їхньою метою було створення художніх образів на основі дослідження стилістичних особливостей композиційних побудов, колориту, ритму живописних творів народних майстрів, з урахуванням сучасного розуміння простору, часу, динаміки. Прикладом були творчі досягнення О. Сасенка, М. Приймаченко, Г. Собачко-Шостак.

У мозаїчних композиціях художники намагалися відтворити ті найважливіші, спо-

ІСТОРИЯ

конвічні природні явища та цінності, що повсякчас оточують людину в її житті та праці. Це – сонце, що зігріває і живить своїми палаючими променями весь світ, життєдайний вогонь, матінка земля, що дає пшеничний колос і соняшник, вода – з багатством риб і водяного рослинного світу. У мозаїчних панно втілені й сучасні реалії: у космосі летять «ракети-птахи», у надрах здобувають корисні копалини «гірничі комбайни-дракони». Але й ці образи відтворені через призму народного світогляду, втілені засобами народного мистецтва (узагальненість форм, кольорова гармонія яскравих, дзвінких плям, площинність композиційних побудов, використання символічних образів, знаків-архетипів тощо). У стрілоподібних казкових «ракет-птахів» (панно «Космос») ілюмінатори зображені у вигляді розписних українських керамічних мисок, а малюнки крил немовби відтворюють інкрустації зі соломки, відомим майстром яких був художник О. Саєнко. У панно «Надра» підземні «дракони» з виглядом і характером хатніх тварин нагадують «звірів» М. Приймаченко. Мозаїчні панно, що були натхненні образами народних міфів, сповнені гармонії, краси, поезії. У мозаїці «Повітря» образ стихії вітру втілений через світлий, ліричний образ верби, що схиляє свої гнучкі гілки під його поривами – нібито струнка дівчина із заломленими руками-гілками сумує над водою. У зображеннях тварин, фантастичних істот, що часто мають індивідуальні характеристики, присутнє властиве для українського народного мистецтва почуття гумору, іронічного ставлення до зображуваного. У панно «Вода» риби напрочуд різні за характером і вдачею: спокійно й поважно пливе великий короп, злегка коливаючи хвостом, верткий вугор із тонкими вусиками кумедно позирає навкруги, а над ними цілеспрямовано, розсуваючи водорості, пливе, відкривши зуби, хижа риба. Дракони в мозаїці «Надра» теж різняться за віком, вдачею: молодий дракон в оточенні листя папороті, зігнувши лапки, подібно кошеняті, спостерігає, як більш досвідчений напарник, упираючись зігнутими лапами, розкритою пащею з гострими зубами риє землю. Світ художніх образів живописних панно

сповнений динамікою, життям – він дихає, рухається, росте. Кожна мозаїка має свій емоційний настрій, свій рівень динамічної напруги: уважно і спокійно озираються олені в панно «Життя», коливаються від сильного вітру гілки верби у мозаїці «Повітря», закручується вогняною коловертю серцевина «Сонця», розкривається палаючими пелюстками квітка «Вогню», летять із шаленою швидкістю в космічному просторі кораблі-птахи в мозаїці «Космос».

Для всіх мозаїк на фасадах будинків характерна підкреслена декоративність зображень, живописні образи напрочуд виразні. Художники намагалися засобами мозаїк передати відчуття свята, краси, що викликають уквітчані розписами українські хати. А. Горська записує в нотатках: «Вісім бокових фасадів 5 м × 2 м. Ідуть цікаво. За принципами народного мистецтва, («прикладного!»). Тобто справжнього» [1, с. 225]. Мозаїчні панно прикрашають дивовижні квіти. Дорогоцінні камінчики смальти на колосках пшениці (мозаїка «Земля»), у прикрасах султанів на головах птахів (мозаїка «Космос») виблискують наче смарагди і сапфіри. Зображення риб, птахів прикрашені українськими рослинними та геометричними орнаментами. Художники використовують і прадавні, архаїчні знаки та мотиви: у зображеннях квітів читаються солярні символи, хвилі верхнього шару землі в панно «Надра» нагадують трипільський орнамент зі стилізованого малюнка змії. Ясні, чіткі контури зображень поєднуються з повнозвучними кольоровими плямами. Мозаїки, що заповнюють всю поверхню стіни, звучать на повний голос, виявляють свої найсильніші якості. Головний чинник їхньої виразності – колорит, вибудований за законами народного мистецтва. Про це Горська лаконічно занотовує: «Народне сприймання кольору. Холодне і тепле, темне і світле виступають в гармонії» [1, с. 238]. І далі: «Яскраве – не народне. Не яскраві, а протилежні сполуки утворюють національний колір. Ще й сучасний» [1, с. 241].

Кожне мозаїчне панно донецької школи неповторне у своєму колористичному вирішенні. Мозаїка «Життя», на якій серед прекрасних квітів зображені олені (в народ-

ному мистецтві уособлюють чистоту почуттів людини), побудована на співставленні та єдності великих тепло-жовтих плям на контрастному темно-зеленому тлі. У центрі панно «Земля» – зображення яскраво-жовтого декоративного соняшника в оточенні зеленого листя. Воно, як сонце ланів, що несе багатство і радість людям. Колоски пшениці, мов плетені стрічки – високі, з неповторним малюнком і кольором. Тепла, сонячна пшениця та соняшник дуже виразно виглядають на чорному тлі, що нагадує родючу українську землю. Викладене керамічною плиткою під різними кутами тло, залежно від освітлення, грає різноманітними відтінками світла, що збагачує і прикрашає живописне панно.

Мозаїка «Вогонь» є виразним прикладом того, як колорит (у поєднанні з динамікою форм і малюнком) формує композицію твору. Образ вогню втілений у вигляді гарячої велетенської квітки із палаючими пелюстками на синьо-зеленуватому тлі. Відчуття розпеченості серцевини створюється поєднанням двох протилежних кольорів – холодного білого та гарячого помаранчевого. Вони концентрують у собі найсильнішу напругу полум'я. Жовті, більш холодні червоні пелюстки, що відходять від центру, закручуючись, охолоджуються і перетворюються в блакитні, сині – приєднуються до холодного тла. Палаючий вогонь, зображений у невпинній динаміці, створює враження постійного горіння. Тло також «перебуває» весь час у русі: переливається гнучкими формами мінливих синьо-зелених барв, виблискує жовтими гострими уламками теплих променів. Колористична побудова твору на основі протилежностей холодного і гарячого (білого і помаранчевого у центрі), світлого вогню на темному фоні – робить винятковим живописний ефект мозаїки, розкриває саму суть художнього образу. Колорит впливає на форми, композиційну побудову твору: гарячі червоні, світло-жовті кольори, зображені тонкими променями, врівноважуються темно-жовтими, світло-коричневими смугами. Своїми широкими обрисами вони заспокоюють їхні вигадливі мерехтливі форми. Завдяки здатності жовтого, червоного «наближати-

ся» вперед, вони утворюють перший план картини, а кольори холодного спектру – блакитні, сині, зелені, що йдуть у глибину простору, створюють другий план. Площинна у своїй основі композиція набуває двоплановості. Композиційні побудови мозаїк різноманітні: від «килимовості» у панно «Життя» – до триплановості «Космосу». Але, завжди з неглибокими просторовими вирішеннями, мозаїки підкреслюють товщу стіни, знаходяться із нею у нерозривному зв'язку. Художники-монументалісти у своїй роботі над екстер'єрними мозаїками дотримувалися головних принципів узгодження живопису з архітектурними формами – це чітка, ясна ритміка мозаїчних панно, що підкреслює архітектурні членування, горизонтальний напрям руху в композиціях мозаїк, що співзвучний із прямими лініями граней будівель. Подовжений прямокутний однаковий формат усіх восьми панно підкоряється простим архітектурним об'ємам одноповерхових будівель, їхні розміри узгоджуються з невисокими спорудами, з висотою людини, учня.

Для збагачення образного плану аналізованого архітектурно-живописного комплексу, для створення єдиного ансамблю, потрібно було надати монументальному малярству нових якостей, а саме просторовості. Про це В. Фаворський писав ще в 1930-х роках: «...фігуративний живопис повинен, не руйнуючи поверхні, нести у собі деякі елементи рельєфу, повинен бути ані ілюзорним, ані площинним, але просторовим» [13, с. 244]¹.

Г. Синиця був добре обізнаний з особливостями архітектури, із законами сприйняття поверхні архітектурних споруд у міському середовищі. Адже саме він, працюючи керівником цеху художньої теракоти в післявоєнні роки, розробив і налагодив випуск облицювальної плитки для відновлення фасадів висотних споруд Хрещатика, Васильківської (колишньої Червоноармійської) та інших центральних вулиць і проспектів Києва. Керамічні плитки Г. Синиці – багато оздоблені рельєфними емблемами, рослинними та геометричними орнаментами різні на кожній будівлі. Вони і сьогодні прикрашають будинки центру столиці, ро-

ІСТОРИЯ

блять його зовнішній вигляд святковим, унікальним. Знання й досвід майстра, винахідливість талановитих молодих художників А. Горської, Г. Зубченко допомогли використати випробувані й винайти нові засоби, прийоми в збагаченні мозаїчної кладки.

Одним із чинників створення нових якостей живопису є його фактура. Донецькі мозаїки демонструють фактурне розмаїття – поєднання мозаїчної кладки з кольоровими цементами, рівного набору керамічної плитки – з камінцями дорогої смальти, що блищить і переливається на сонці гранями, як коштовне каміння. Це – перший приклад використання смальти на той час в оздобленні фасадів будинків. Майстри донецьких мозаїк сміливо ввели в живопис рельєфну кладку. Її застосовано при відтворенні хвиль річки в панно «Повітря», планет, голів птахів у панно «Космос», променів у мозаїці «Сонце» тощо. Ці досягнення стали прикладом для подальшої роботи над головним панно.

Виготовлення мозаїчного панно «Шахтарський край» («Прометей») улітку 1966 року площею у 132,2 м² на фасаді двоповерхової будівлі стало завершальним етапом у створенні ансамблю мозаїк експериментальної школи. Комплекс мозаїк школи склався з дев'яти композицій загальною площею 220 м².

Складною проблемою в процесі виконання великої монументальної роботи завжди є досягнення злагодженості всіх дій учасників проекту, адже це завжди колективна праця, успіх якої залежить від однакового художнього рівня, професійної майстерності та наполегливості виконавців. Г. Синиці завдяки своїй високій кваліфікації та авторитету серед художників вдалося створити колектив однодумців, спроможних виконувати найскладніші монументальні роботи – від задуму, виконання ескізів, картону і до втілення на стінці. Адже на початок роботи в Донецьку художники мали різний рівень підготовки, багато хто прийшов зі станкового живопису. Про високу вимогливість Г. Синиці до виконання робіт свідчать спогади Г. Зубченко: «У Києві разом із Г. Синицею у кінці 1965 року Алла [Горська] почала робити ескіз центрального панно для

школи в Донецьку – “Прометей”. Весною підключились Віктор [Зарецький] і я, приїхав Геннадій Марченко із Запоріжжя, ми виклеювали ескіз усі разом <...> Поїхали в Донецьк. У школі, яку там оформлювали, ми харчувалися й жили. Дуже довго робили картон у фізкультурному залі цієї школи. Г. Синиця знімав із нас сім шкур: “Щоб тут був простір, щоб тут входило, тут виходило!” Може, так і не треба було викладатись на тому картоні <...> Поприкріплювали його на торці, перевели контур на стіну й клали мозаїку. Кожен клав свою частинку. Алла з Віктором – центральні фігури, я – орнамент праворуч, Геннадій – з лівого боку, а Г. Синиця був уже як керівник» [4, с. 156].

Ще на етапі створення ескізів для майбутньої мозаїки йшов напружений пошук композиції, здатної передати величну тему, сучасне розуміння простору, динаміки і водночас базуватися на народному підґрунті. Прикладом для художників стали композиції Г. Собачко-Шостак – видатної української народної художниці, для яких «... характерні живописно-декоративна фантазія, мажорне барвисте багатозвуччя, яке образно відтворює пафос суспільного відновлення» [6, с. 125]. Теоретична розробка, аналіз композиційних побудов творів майстрині стали основою створення композиції «Прометей». Композиція склалася з нерухомої середини (шаhtar і сталевар) і динаміки форм навколо неї (кругообіг орбіт супутників, рух земних рослин, квітів тощо). Було втілено тему величі людини-творця, його єдність з природою, вічним космосом.

В основі твору – сучасне трактування подвигу античного героя Прометея, який викрав вогонь у богів і передав його людям. У центрі мозаїки – два герої, шахтар і сталевар, які своєю працею створюють вогонь, що несе тепло і світло людям. Ці сучасні Прометеї землі донецької стали символами епохи перетворень. Вони стоять, високо піднявши руки, одягнені в сині рукавиці. Із рук б'ється здобутий вогонь, що символізує енергію вугілля та розплавленого металу. Їхній героїчний вигляд, пропорції фігур нагадують античних героїв: витягнуті вгору руки, напівзігнуті ноги, що означають готовність до дії, сходять до

ранньої античності, до скульптурної групи «Тирановбивці» («Гармодій і Аристокитон») скульпторів Критія і Несіота. Сучасні Прометей, на відміну від давньогрецьких героїв, мають індивідуальні риси. Молодий шахтар стоїть з високо піднятою головою, він дивиться вперед. На обличчі сталевара, зрілого чоловіка з вусами, – напружена думка: він насупив брови, трохи нахиливши голову. Лише скупі деталі вказують на професії: у сталевара на обличчі світлозахисні окуляри, у шахтаря на касці закріпленний шахтарський ліхтар, на поясі – коробка акумуляторної батареї до нього.

Прометей стоять на тлі сяючого рукотворного сонця. Цей вогонь, створений їхньою працею, утворив велетенський згусток енергії, що розпочав рух усього Всесвіту. Закручуються в спіралі галактики, летять хвостаті комети, численними орбітами обертаються планети, спалахують нові зірки. Світ – єдиний. Квіти землі, морські води втягуються в цей хоровод – нескінченний рух Життя. Образи невеликих мозаїк, що уособлювали світ навколо людини, перейшли в цей величний твір. Планети з панно «Космос», квіти з мозаїки «Життя», морські рослини та тварини з панно «Вода» закружляли в нестримному хороводі, прославляючи людину-творця.

Фігури першого плану ясно прочитуються – вони вписані в рівносторонній трикутник. Чотирикутний простір панно сполучають в єдине ціле еліпсоїдні, кругові орбіти планет рожевого, перламутрово-білого кольору. Лінії орбіт перетинаються рухом у різних напрямках комет, квітів, плям морів. Це поглиблює простір другого плану, ділить його на різні шари. Дальнє тло – темно-синій Космос. Композиція врівноважена, логічно продумана, з виразною колористичною побудовою. Велике витягнуте помаранчеве вогняне коло в центрі композиції виводить фігури на перший план і визначає основний кольоровий контраст – синього і помаранчевого. Він доповнений контрастом найсвітлішої плями мозаїки – жовтувато-рожевих язиків полум'я, що ясно виділяються на темно-синьому п'єдесталі рукавиць на руках робітників. Усі деталі мозаїки подані в розвитку – їх кольори контрастують,

доповнюють один одного, різноманітні форми взаємно перетинаються. Усе яскраво, виразно. Кольорова палітра звучить соковитим, повнозвучним акордом. Мозаїка стала втіленням народного відчуття єдності буття, людини і всесвіту. Вперше у вітчизняному монументальному мозаїчному живопису професійне мистецтво поєдналося з народним. Відомий графік В. Касіян, який відвідав Донецьк у ті роки, так відгукнувся про живописне оздоблення донецької школи: «Авторський колектив, створюючи нове, виходить з джерел українського народного мистецтва. Тому мозаїки їхні глибоко національні і сучасні, справді український монументальний живопис» [8, с. 5].

Мозаїчне панно розташоване по всій поверхні торця двоповерхової будівлі школи – від землі до даху. Глядач може охопити поглядом усю мозаїку лише з деякої відстані – шосейної траси або з високого протилежного берега річки Кальміус. Водночас її можна оглядати й сприймати поступово, під час руху уздовж неї. Композиційна побудова з діагоналями орбіт правого й лівого кутів, постановка фігур головних героїв спрямовують увагу до центру – до обличчя шахтаря і сталевара, до вогню в їхніх руках.

Мозаїка, окрім своєї живописної та композиційної виразності, є прекрасним твором мозаїчного мистецтва. Воно цікаве кожною своєю деталлю: переплетенням квіткових орнаментів, рельєфами мозаїчної кладки, поєднанням різних матеріалів. Г. Марченко, один із виконавців мозаїки, свого часу підкреслив: «Кожна деталь мозаїки вишукано мистецька і сприймається як окрема дорогоцінність, але у зв'язку з усією композицією» [8, с. 16].

У роботі над мозаїками Г. Синиця наслідував кращі традиції школи монументального мистецтва М. Бойчука. Мозаїки викладалися так званим візантійським, або староруським методом, тобто прямим. Це дуже трудомісткий спосіб у порівнянні з «венеціанським» (зворотним) – більш легким і дешевшим. У процесі роботи візантійським методом майстри мали змогу вносити зміни, варіюючи і доповнюючи кольори. Кожна пляма кольору набувала індивідуальності, як в староруських мозаїках. Викладення

ІСТОРИЯ

плиток в малюнку під різними кутами дало, залежно від освітлення, різнобарвну гру світла. Майстри іноді використовували прийоми кладки флорентійської мозаїки: окремі частини мозаїчного панно «Прометей» виконувалося фігурними, спеціально обрізаними плитками². Поєднання старовинних і нових прийомів мозаїчної кладки, застосування традиційних і сучасних матеріалів зробили мозаїчне панно «Прометей» визначним твором мозаїчного мистецтва.

Образотворча мова ансамблю мозаїк поєднала колористичну, формотворчу культуру народного мистецтва з новітніми досягненнями світового професійного, створила органічний синтез із архітектурою, визначила новий національний напрям у монументальному живопису 1960-х років. Головний двоповерховий будинок школи, що своїм стрімким злетом уверх об'єднував і завершував дві лінії руху вниз (по схилу місцевості) одноповерхових учбових павільйонів, був збагачений просторово-живописною мозаїкою «Прометей» з її кульмінацією образів стихій, підпорядкованих величному образу людини-творця. Засобами монументального живопису збагатився і розкрився архітектурний образ, що сприяло створенню цілісного динамічного просторового архітектурно-живописного комплексу експериментальної школи № 5. Школа стала окрасою Донецька, продемонструвавши перспективи нових виражальних засобів мозаїки у вирішенні містобудівних проблем естетизації навколишнього середовища.

Утім, широкого визнання новий напрям монументального живопису не швидко здобув. Одні з головних причин цього – негативне ставлення з боку тогочасного компартійного керівництва до творів національно звучання та персонально деяких авторів донецьких мозаїк, насамперед до А. Горської – як представниці опозиційного руху, відомої правозахисниці, та Г. Синиці – як послідовника «бойчукізму», що був визначений на той час «формалістичною течією». Це відчувалося і в ході роботи над мозаїками та після її закінчення. В. Захар-

ченко, автор статті «З народного кореня» – одній з небагатьох докладних статей, присвячених донецьким мозаїкам, наприкінці 1966 року в листі до Горської з прикрістю писав: «...стає образливо за Вас, що помічають і друкують бозна-що, а про Вас мовчать. А треба, щоб заговорили. Вам тоді легше буде вербувати до своєї школи людей (як митців, так і всіляких журналістів-борзописців)» [1, с. 156].

Попри утиски та замовчування, мозаїчний комплекс школи № 5 м. Донецька, його новизна, висока майстерність виконання знаходили прихильність як серед митців, так і художніх критиків. Виступи на радіо, публікації в пресі поширювали відомості про донецькі мозаїки. Найсуттєвішим підсумком слід вважати той факт, що напрям колористичного живопису, зреалізований у 1965–1966 роках, заклав основи наступних монументальних творів А. Горської, Г. Синиці, Г. Зубченко, Г. Пришедько та інших художників³.

Примітки

¹ Як відомо, ілюзорний живопис з його тривимірністю і об'ємністю створює свій власний простір, що не має стосунку до архітектурної форми. Найчастіше, відокремлений від загальної площини стіни орнаментальною рамою, він виглядає як станкова картина на стіні. Тобто це мирне співіснування, а не взаємодія. Площинний живопис також не здатний збагатити новим змістом архітектурну форму. Його вплив обмежений: він привносить емоційність завдяки кольоровим співзвуччям, підкреслює архітектурні ритми, членує архітектурні поверхні. Лише просторовий живопис, органічно зв'язаний із архітектурними поверхнями та архітектурним простором, здатний змінити архітектурну форму, збагатити, надати їй нового змісту. Йдеться про можливість і зможу монументального живопису одночасно із архітектурою змінювати міський простір, робити середовище, в якому живе людина, багатшим – емоційно насиченим, естетично привабливим.

² Цей спосіб, поширений у мистецтві епохи Відродження, відродив у 1940–1950-х роках О. Дейнека.

³ У Незалежній Україні (у 1992 році) Григорій Синиця був вшанований Державною премією України імені Т. Шевченка «За відродження української колористичної школи монументального живопису» і за твори останніх років циклу «Україна, життя моє».

НАТАЛІЯ КУКІЛЬ, ГРИГОРІЙ СИНІЦЯ І МОЗАЇЧНИЙ КОМПЛЕКС ШКОЛИ № 5...



В. Парахін, А. Горська, Г. Синиця, В. Зарецький біля панно «Прометеї». 1966 р.



Мозаїчне панно «Прометеї». 1966 р. 132,3 м². Смальта, керамічна плитка

ІСТОРІЯ



Мозаїчне панно «Земля». 1965 р. 13,5 м². Смальта, керамічна плитка



Мозаїчне панно «Вогонь». 1965 р. 13,7 м². Смальта, керамічна плитка



Мозаїчне панно «Надра». 1965 р. 13,2 м². Смальта, керамічна плитка

НАТАЛІЯ КУКІЛЬ, ГРИГОРІЙ СИНІЦЯ І МОЗАІЧНИЙ КОМПЛЕКС ШКОЛИ № 5...

Джерела та література

1. Алла Горська. Душа українського шістдесятництва / упоряд. Л. Огнєва. Київ : Смолоскип, 2015. 71 с. : іл.
2. Горинь Б. Вибір шляху. *Дзвонар. Збірка статей і спогадів про Опанаса Заливаха* / упоряд. В. В. Овсієнко; передм. М. А. Горбаль. Харків : Права людини, 2017. С. 45–66.
3. Дзюба І. М. Од «відлиги» до незалежності. (Українська культура в 1953–1990 рр.). *Історія української культури*. Т. 5. Кн. 1. Київ : Наукова думка, 2011. С. 202–232.
4. Зубченко Г. А було це так. *Червона тінь калини. Алла Горська. Листи, спогади, статті*. Київ : Спалах, 1996. С. 148–157.
5. Местечкін Г. У полум'ї кольору. *Зміна*. 1962. № 11. С. 12.
6. Найден О. Орнамент українського народного розпису / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. Київ : Наукова думка, 1989. 432 с.
7. Нова В., Катоша Б. «На шаблях сидіти жорстко...». *Червона тінь калини. Алла Горська. Листи, спогади, статті*. Київ : Спалах, 1996. С. 217–229.
8. Огнєва Л. Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині. Івано-Франківськ : Лілея, 2008. 52 с., іл.
9. Саєнко Н. Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва ХХ століття : Книга-альбом. Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 2003. 560 с.
10. Сикейрос Д. А. Национальное в искусстве. *Творчество*. 1958. № 8. С. 14–15.
11. Скаба А. Комуністичне виховання трудящих – найважливіше завдання партійних організацій. *Комуніст України*. 1963. № 5. С. 24–34.
12. Стецюк В. Бесіди з майстром. Все життя перейшло в картини. *Металлург*. 1993. № 3. С. 1–8.
13. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие / сост. Е. Б. Мурина, Д. Д. Чебанова. Москва : Советский художник, 1988. 588 с. : ил.

References

1. Ohnieva L. (compiler) (2017) *Alla Horska. Dusha ukrayinskoho shistdesiatnystva* [Alla Horska. The Heart of the Ukrainian Sixtiers]. Kyiv: Smoloskyp, 712 pp., ill.
2. Horyn B. (2017) *Vybir shliakhu* [Choosing a Way]. *Dzvonar. Zbirka statey i spohadiv pro Opanasa Zalyvakhu* (Bell-ringer. A Collection of Articles and Reminiscences on Opanas Zalyvakha) (compiler V. Ovsienko; prefaced by M. Horbal). Kharkiv: Prava liudyny, pp. 45–66.
3. Dziuba I. (2011) *Od «vidlyhy» do nezalezhnosti. (Ukrayinska kultura v 1953–1990 rr.)* [From the Thaw to Independence. (The Ukrainian Culture in 1953–1990)]. *Istoriya ukrayinskoyi kultury* [The History of Ukrainian Culture]. Kyiv: Naukova dumka, Vol. 5, Bk 1, pp. 202–232.
4. Zubchenko H. (1996) *A bulo tse tak* [The Way It Was]. *Chervona tin kalyny. Alla Horska. Lysty, spohady, statti* [A Red Shade of Guelder Rose. Alla Horska. Letters, Memoirs, and Articles]. Kyiv: Spalakh, pp. 148–157.
5. Miestiechkin H. (1962) *U polumyi koloru* [The Flame of Colour]. *Zmina* [The Change], no. 11, p. 12.
6. Nayden O. (1989) *Ornament ukrayinskoho narodnoho rozpysu* [The Ornament of Ukrainian Folk Painting] (M. Rylskyi IASFE of the NAS of Ukraine). Kyiv: Naukova dumka, 136 pp.
7. Nova V., Katosha B. (1991) «Na shablyah sydity zhorstko...» [«It is Hard to Sit on Swords...»]. *Vitchyzna* [The Fatherland], no. 1, pp. 200–208.
8. Ohnieva L. (2008) *Perlyny ukrayinskoho monumentalnoho mystetstva na Donechchyni* [Pearls of the Ukrainian Monumental Art in Donechchyna]. Ivano-Frankivsk: Lileya, 52 pp., ill.
9. Sayenko N. (2003) *Oleksandr Sayenko: do stanovlennia i rosvytku ukrayinskoho monumentalno-dekorytyvnoho mystetstva XX stolittia: Knyha-albom* [Oleksandr Sayenko: On the Issue of Establishing and Developing the XXth-Century Ukrainian Monumental-Decorative Art: A Book-Album]. Kyiv: Vydavnytstvo imeni Oleny Telihy, 560 pp.
10. Siqueiros D. A. (1958) *Natsyonalnoye v iskusstve* [The National in Art]. *Tvorchestvo* [Creativity], no. 8, pp. 14–15.
11. Skaba A. (1963) *Komunistychne vykhovannia trudiashchykh – nayvazhlyvishe zavdannia partynykh orhanyzatsiy* [Communist Training of Toilers is the Most Important Task of Party Units]. *Komunist Ukrayiny* [Communist of Ukraine], no. 5, pp. 24–34.
12. Stetsiuk V. (1993) *Besidy z maystrom. Vse zhyttia pereyshlo v kartyny* [Conversing with a Master. The Whole Life Has Been Transformed into Pictures]. *Metallurh* [Metallurgist], no. 3, pp. 1–8.
13. Favorskiy V. (1988) *Literaturno-teoreticheskoye nasledie* [The Literary and Theoretical Heritage] (compilers Ye. Murina, D. Chebanova). Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 588 pp., ill.

SUMMARY

The article is dedicated to the investigation of an important achievement of Ukrainian art, which has come into being on the wave of the national revival at the beginning of 1960s – national colouristic trend in the monumental painting. Hryhoriy Synytsia (1908–1998) is known as theoretician and developer of its basic principles. He has got an artistic education at Kyiv Art Institute at the Faculty of Monumental Painting in the 1930s and remained M. Boichuk follower for the whole life. The artist has defined colour as a national, aesthetic and historical category, confirming the color top priority in the creation of works, which are national according to their form. His theory has found adherents among the artists of the sixties interested in the issues of national history, literature and art. The monumental painting is closely connected with the architecture and construction, which have experienced significant positive changes. It has given ample opportunities for the implementation of the most audacious plans. Creation of the mosaics ensemble for the facades of the Donetsk Experimental School No. 5 (architects I. Karakis, V. Volik, A. Strashnov, P. Viderhauz) has become a practical embodiment of color art theory. During two years (1965–1966) the artists have executed eight small mosaics on side-long walls and central large mosaic called *Prometheis* with a total area of 220 m². H. Synytsia (director), H. Zubchenko, A. Horska, V. Zaretskyi, H. Marchenko are known as the authors and creators. N. Svitlychna, O. Korovai, I. Kulyk, V. Parakhin have cooperated with them at separate stages. In small panels (12–14 m²) *Space, Water, Fire, Earth, Life, Depths, Sun, Air* the artists have recreated the national understanding of the unity of the person and nature. The central panel *Prometheis* (132.2 m²) on the facade of the two-storeyed building is used to embody the theme of the greatness of the person-creator, who reduces the Universe in motion. The colour is the main factor for the creation of artistic images of mosaics. It makes mosaics extremely expressive in the combination with the composition and picture. The unique bond, diverse facture as well as the insertion of the reliefs have favoured the synthesis of painting and architecture. Mosaics, which imitative language has combined the color and form-building culture of the folk art with the latest achievements of the world professional art, define a new national trend in the monumental painting of the 1960s. The architectural image has been enriched and revealed by means of monumental painting. It has contributed to the creation of the integral architectural and pictorial complex of Donetsk Experimental School No 5.

Keywords: monumental painting, folk art, colouring, mosaics, national colouristic painting.

УДК 76.071.1Нік(477–25)“1980/1990”

РАННЯ ГРАФІКА НАТАЛІЇ НІКОЛАЙЧУК (1980–1990-ті роки)

Оксана Ламонова

У статті проаналізовано ранні офорти, лінорити та монотипії української художниці Наталії Ніколайчук.

Ключові слова: Наталія Ніколайчук, українська графіка 1980 – початку 1990-х років, ілюстрація, офорт, лінорит, монотипія.

Early etchings, linocuts and monotypes of the Ukrainian female artist Nataliya Nikolaichuk are analyzed in the article.

Keywords: Nataliya Nikolaichuk, Ukrainian graphic arts of the 1980s –early 1990s, illustration, etching, linocut, monotype.

У 1982 році Наталія Іванівна Ніколайчук закінчила Київський державний художній інститут (майстерня книжкової графіки професора В. Я. Чебаніка). Її дипломною роботою став цикл ілюстрацій до роману Павла Загребельного «Смерть у Києві». Технікою виконання був обраний офорт. Це було передбачувано – адже саме офорт став чи не найпопулярнішою технікою в українській графіці 1970 – початку 1980-х років.

Доволі несподіваним став уже самий вибір не так автора, як його роману для ілюстрування. Адже для молодшої жінки-художниці логічнішим було б звернення до якогось «жіночнішого» твору П. Загребельного – наприклад, «Євпраксії» або «Роксолани». Але обрано було роман суто «чоловічий», із глибокою та складною проблематикою. Зазначимо, що «Смерть у Києві» не позбавлена і певних «ліричних ліній» (історія кохання лікаря Дуліба до боярині Марії та дівчини Ойки), але ілюстраторка свідомо та навіть дещо демонстративно ігнорує їх.

Цикл до роману П. Загребельного складається з творів різного формату. Поряд із масштабними і багатофігурними вертикальними композиціями, які сприймаються як монументальні «розворотні» ілюстрації («Вбивство Ігоря», «Битва», «Плач землі», «Князівські розваги», «Князь»), він включає й горизонтальні «сторінкові» ілюстрації, де в межах одного аркушу об'єднано менші за розміром сцени – іноді камерні за змістом, іноді радше символічні («Подорож», «Воїн», «Заклик», «Влада»). «Вертикальні» аркуші «Київ» і «Суздаль» містять також надані «крупним планом» портрети окре-

мих дійових осіб і навіть «карти-схеми». Отже, у циклі відчувається вплив одразу двох тенденцій, популярних в українській графіці «сіддесятих». Передусім, це ідея «розкнижування». Адже Н. Ніколайчук створює ілюстрації саме до роману (тексту), а не до його видання (книги)¹. Звичайно, офорти до «Смерті у Києві» цілком можливі й у книзі (хоча, наскільки нам відомо, спроби видати твір П. Загребельного з ілюстраціями Н. Ніколайчук не було). Але ще більш органічні вони саме у вигляді циклу «за мотивами», де власне роман – лише привід для роздумів над загальнолюдськими проблемами. І якщо для П. Загребельного нагальною є проблема влади, то для жінки-художниці Н. Ніколайчук на перший план виходить проблема людської жорстокості – поза політичної «доцільності» тих чи інших її проявів. У цьому контексті цикл офортів до «Смерті у Києві» розпочинає низку її «дисгармонійних» графічних творів, як от триптих «Конфронтація» (1990), «Розправа» (1994) тощо. Крім того, структура «вертикальних» ілюстрацій «Київ» і особливо «Суздаль» парадоксально нагадує про прийоми «монтажної» графіки. Поєднання тих чи інших сцен із «крупними планами» персонажів сприймаються як «репортаж з місця подій», хоча йдеться, звичайно, не про актуальні політичні новини, а про справи та людей XII ст. Отже, художниця усвідомлює (і демонструє), що ілюструє саме сучасний роман, присвячений питанням сьогодення, що не відміняє його «історичності».

Офорти до «Смерті у Києві» мають доволі аскетичне, але водночас вишукане

ІСТОРИЯ

«кольорове рішення». Вони не є суто чорно-білими, оскільки доповнені «акцентами» брунатного, «сепійного» тону. Саме так зазвичай виділяються найважливіші, найбільш значущі деталі композиції. Таке «тягіння до кольору» аж ніяк не є випадковим. Попереду у Н. Ніколайчук – чимало чорно-білих графічних творів, але на початку 1990-х років відбудеться спочатку звернення, а потім і майже остаточний перехід до кольорових і багатокольорових акварелей та живопису.

«Смерть у Києві» – роман не лише «чоловічий», але також гранично суворий і кривавий: його частини мають назви «Смерть перша. Суздаль» і «Смерть друга. Київ». Вже на перших сторінках йдеться про надзвичайно жорстоке вбивство київського князя Ігоря Ольговича, що вразило навіть сучасників². Відповідна ілюстрація («Вбивство Ігоря») має доволі просту й одночасно виразну, навіть ефектну композицію. Не так загадкові, як саме «анонімні» вбивці князя-ченця утворюють натовп, який щільно заповнює ліву та праву половини аркуша – такі собі два «крила» загального темного силуету, який дещо нагадує перегорнутого птаха. Вбивці не ховають своїх облич, вони зображені не менш індивідуалізованими й навіть «портретними», аніж дійові особи інших масових сцен, відтворених в ілюстраціях. Але одночасно усі ці «личини» якимось не затримуються, «змазуються» в пам'яті, залишаючи радше спогад про якусь спільну дію, швидку, злагоджену й страшну. Натовп навколо мертвого тіла пульсує й вирує, подібний до ворожої «протомаси», яка ще позбавлена думки, але вже наділена агресивною й негативною волею. На цьому тлі дещо акцентована сепійним відтінком оголена постать вбитого виглядає особливо беззахисною і трагічною. Виникає ще одна, надзвичайно вагома асоціація – із розп'яттям, щоправда перегорнутим, доповненим рисою додаткової покори (порівняймо із переказами про страту Апостола Петра). Нагадаємо, що сталося вбивство вже не правителя, а в'язня й ченця. Понад десять років розділяє «Вбивство Ігоря» і офорт «Розправа», присвячений безпосередньо євангельській темі. Але зазначимо,

що кроки у цьому напрямі були зроблені вже у першій великій самостійній роботі молодшої мисткині.

Із загального, піднесено-монументального за настроєм ілюстративного ряду на перший погляд дещо випадає офорт «Князівська розвага», де перед бенкетуючими з'являються огидні, злі та дурні карлики Льоп і Шльоп³, блазні київського князя Ізяслава Мстиславича. Композиція «Розваги» доволі проста й логічна, навіть певною мірою «очікувана» – накритий скатертиною й заставлений дорожочинним посудом стіл; за ним – князь та його оточення; перед ним – Льоп і Шльоп, зайняті своєю нескінченною та безглуздою бійкою. Звичайно, все це цілковито відповідає сторінкам роману⁴. Але одночасно виникають й інші несподівані асоціації. По-перше, «Князівська розвага» нагадує одну з ілюстрацій О. Івахненка до роману О. Купріна «Поединок», а саме «Суд честі»⁵. Причому йдеться не лише про «окремі структурні співпадання композиції, обумовлені сюжетом» (стіл – персонажі за столом – персонаж (персонажі) перед столом), але й про певні змістові акценти. Так, учасники Суду честі звинувачують Ромашова, але вища правда на його боці. Бенкетуючі князі знущаються з бійки огидних карликів, але насправді карикатурно «віддзеркалюються» в них, ведучи таку ж саму розлючену, таку ж саму нескінченну, але набагато кривавішу та безглуздішу «з точки зору Вічності» – боротьбу за київський «стіл».

Але ще очевиднішою і парадоксальнішою є подібність «Князівської розваги» до «Таємної вечери». Асоціація є не такою вже неможливою, як здається на перший погляд. Нагадаємо хоча б про символіку Розп'яття, доволі прозоро зашифровану у «Вбивстві Ігоря». До того ж на князівському бенкеті «розважаються» якраз 13 персонажів, згрупованих по троє (прийом, використаний у класичній «Таємній вечері» Леонардо да Вінчі).

Але, звичайно, йдеться не про просякнуту сумною символікою спільну трапезу однодумців, серед яких один – зрадник. Застілля Ізяслава Мстиславича – це радше блюзнірська «анти-Вечеря» чи, точні-

ше, «псевдо-Вечеря». Саме тому й очолює її не демонічний «анти-Христос», а лише несимпатичний, хоча й кмітливий володар. Утім, навіть очолює бенкет він доволі умовно, оскільки сидить не посередині, а третім із правого боку. Що ж до «групування» інших персонажів – братів князя, його оточення та дружинників – то і воно виявляється умовним: ненадійним, несталим, сповненим внутрішньої неспокійної динаміки. Тлом для бійки стає руйнування – щось вже розбите або пролите, падає зі стола скатертина, навалюються одна на одну й хитаються постаті. Навіть основу композиції – монументальну горизонталь столу – простромлює, немов блискавка, діагональ, яка зовово пов'язує постаті таких «протилежних» персонажів, як Ізяслав і його блазні. У «Князівській розвазі» відбувається глумливе знущення над чимось важливим і світлим. Над чим саме – визначити складно. Над любов'ю та повагою, що їх можуть і повинні відчувати люди одне до одного? Над тим, хто народився слабшим і, врешті-решт, просто дурнішим? Над людською природою взагалі? Це виявляється невизначеним, але відчувається безсумнівно. Кумедна, на перший погляд, побутова сценка стає болісно моторошною й починає не на жарт лякати.

Характерно, що серед ілюстрацій до «Смерті у Києві» чималу кількість складають сюжети, які можна визначити як символічні або умовні. Вони відтворюють не так конкретну подію (хоча їх, звичайно, можна «прив'язати» до того чи іншого уривку з роману), як стан або образ. Більше того: можна сказати, що такі офорти, як «Воїн», «Заклик», «Битва», «Влада», «Князь», «Плач землі» або навіть «Подорож» природно й органічно сприйматимуться поряд із будь-яким твором на київсько-руську тематику, не виключаючи й самого «Слова про Ігорів похід». Йдеться, звичайно, не про поверхове прочитання тексту П. Загребельного, а саме про той «принцип розкнижування», який вже згадувався вище. Згідно з ним, ілюстратор – не помічник автора, а його повноцінний партнер і навіть співрозмовник, який не так відтворює «засобами образотворчого мистецтва» сюжетні колізії першо-

джерела, як коментує їх і певною мірою навіть розмірковує над ними. Саме тому стають можливими фантастичні «летючі» воїни в офорті «Битва» або відверті алюзії на іконопис і книжкові мініатюри у «Подорожі», «Заклику», «Воїні», «Владі». Саме тому роботи, задумані як ілюстрації до конкретного літературного твору, набувають якостей станкової графічної серії.

Прикладом саме такої ілюстрації є офорт «Князь», тема якого – влада й народ – цікавить і автора «Смерті в Києві», але є ширшою та глибшою за конкретний роман, навіть вічною.

Так, надзвичайно характерною є вже сама сюжетна «розмитість» «Князя». Теоретично її героями можуть бути і той самий Ізяслав Мстиславич, і один із тимчасових володарів Києва Вячеслав Володимирович⁶. Але насправді ілюстрація містить підказку – князя зображено босоніж. Так входить у столицю лише один з можновладних героїв роману – Юрій Долгорукий⁷.

Але насамперед варто звернути увагу саме на «нюанси», які відрізняють ілюстрацію від відповідного уривку з роману. Найпомітніший із них – відмова від динаміки на користь монументальності. У тексті П. Загребельного Юрій *підіймається* до Києва крутим Боричевим узвозом⁸, тобто юрба киян (або чимала частина цієї юрби) і тим більше бані мають бути *над* князем. Художниця обрала інше композиційне рішення. Київські собори та церкви – дійсно над князем, але юрба городян – лише *за* і навіть *дещо під* ним. Більше того – вся побудова сцени є доволі умовною: Юрій має піднятися на київські пагорби, але стоїть до них спиною, звертаючись навіть не до киян, а до глядача. Офорт набуває дещо театрального характеру, що, втім, не зменшує його урочистості.

Аркуш не випадково має назву саме «Князь». Монументальна постать, що становить композиційний і смисловий центр ілюстрації – Володар в усіх позитивних значеннях цього слова: захисник, заступник, батько та ін. Жест Князя символічно повторює славетний жест софійської Оранти, який об'єднує, закликає, заспокоює та захищає водночас. Утім, важливішими

ІСТОРИЯ

здаються не так християнські алюзії образу (як це було в «Смерті Ігоря» і «Князівській розвазі»), як його чіткі зв'язки із київсько-руським мистецтвом. Звичайно, Н. Ніколайчук уникає прямого «цитування», але не впізнати першоджерело її спогадів і роздумів неможливо. Додатковою «підказкою» стає місто на пагорбах – це безсумнівний середньовічний Київ, доволі умовний, але добре знайомий за численними реконструкціями та (особливо) макетами. Утім, водночас це і Небесний град, акцентований іншим, «сепійним» кольором. Адже ключовий образ або настрої офорту – не політичний тріумф, а радше тиха, зосереджена загальна молитва.

Щільна юрба киян навколо центральної постаті розсіюється на два крила. Це нагадує першу ілюстрацію до роману – «Смерть Ігоря». Фактично йдеться про композиційне римкування, навіть діалог цих двох офортів. Щоправда, буквального «віддзеркалення» не відбувається, але виникає чимала кількість виразних «паралелей»: центральна постать із розведеними руками, дві щільні купи людей з обох боків від неї. Зазначимо також, що в обох випадках головного героя (Ігоря – мертвого, Юрія – живого) оточує біла, прозора «аура» – сповнена щемливої самотності порожнеча в «Смерті Ігоря», своєрідний світський варіант «Фаворського світла» навколо обранця-володаря-помазанника – у «Князі». Утім, безсумнівна, навіть якась розчулена покора юрби на другому офорті не повинна вводити в оману, адже закінчується роман «Смертю другою» – отруєнням Юрія Долгорукого.

Через три роки (1985), під час навчання в аспірантурі Академії мистецтв СРСР (майстерня станкової графіки академіка М. Г. Деревуса) була створена серія «Наддніпрянська лірика». Технікою виконання художниця знову обирає офорт, але результат демонструє зовсім (певною мірою навіть демонстративно) інші можливості й грані її обдарування. Спільними були хіба що тяжіння до монументальності, що постійно і дещо парадоксально перепліталось з тяжінням до камерності, майже інтимності та певного символізму. Одразу зазначимо, що саме ці дві якості виявилися для

доробку Н. Ніколайчук надзвичайно характерними, а з середини 1990-х років стали основними.

«Наддніпрянська лірика» складається з п'яти офортів. При тому відчувається безсумнівне бажання зв'язати усю серію в цілісну «сюїту», об'єднану загальним внутрішнім ритмом – як змістовим, так і композиційним. Чотири з офортів – це «постаті на тлі природи», а п'ятий (аркуш № 3) – пейзаж, в якому сюжетно аналогічні, але значно менші за розміром персонажі майже «розтинаються». Не менш цікавою та плідною є також спроба піднятися над суто жанровим трактуванням сюжету і, так би мовити, закодувати його, перетворивши на символ. Саме тому молоду художницю не цікавлять портретні, а тим більше психологічні характеристики її героїв – вони всюди гранично умовні, хоча й не позбавлені певної виразності. Натомість виникають саме символічні сцени-образи – праця, краса, сім'я тощо.

«Наддніпрянська лірика» сповнена «спогадами» про творчість інших художників – як сучасників Н. Ніколайчук, так і класиків українського мистецтва. Так, аркуш 1 (селянки, що вмиваються) нагадує про досягнення бойчукістів. Аркуш 2 (дівчата на березі річки) – алюзія на одну з ілюстрацій Сергія Якутовича до роману О. М. Толстого «Петро І» («Купання царівни Наталії в Ізмайлові») та на офорт Г. Галинської «У затінку дерев» (1980). Аркуш 3 (пейзаж) «перегукується» із ілюстраціями О. Івахненка до кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна» (особливо із пейзажною обкладинкою), а також – зі славетними пейзажами Г. Гавриленка, присвяченими пушкінським місцям. Усі ці паралелі не обов'язково є спеціальними чи навіть свідомими. Вони свідчать радше про напружений пошук молодого мисткинею власною художньою мовою та паралельно – образної системи.

Найкращий аркуш серії – перший, де дві майже симетрично схилені над водою жіночі постаті разом із купом верб на задньому плані утворюють просту й врівноважену фігуру, подібну до піраміди, але не гостроверхої, а складеної з трьох квадратів – двох і одного. Одночасно м'які й

плавні вигини схилених постатей, річища струмка між ними та вербових гілок позбавляють композицію будь-якої геометричної сухості та надають усій композиції доволі простої, але безсумнівної гармонійності й навіть мелодійності. Аналогічні шукання відчутні й в аркуші 5 (сім'я в човні), але тут результати не такі вдалі. Постать матері з дитиною на руках дещо «губиться» на тлі високих очеретів, а важкувата ліва частина зорозово «перевантажує» і дещо «завалює» композицію. Аркуші 2 (із купальницями) і 3 (пейзаж) композиційно перегукуються між собою. Обидва, на відміну від аркушів 1 і 5, побудовані не на горизонталях, а вертикалях, до того ж доволі динамічних. Суто «сюжетно» ними стають стовбури дерев, особливо тополь, але також і постаті напівоголених дівчат у аркуші 2. Поступаючись гармонійністю та мелодійністю аркушам 1 і 5, аркуші 2 і 3 виграють у внутрішній динаміці. Найменш цікавим у серії є аркуш 4. Суто сюжетно він перегукується з аркушем 2.

Серія «Наддніпрянська лірика» виявилася твором із великим майбутнім. Напружені дисонанси, а то й справжня трагічність офортів до «Смерті в Києві» мали своє (і досить тривале) продовження, але потім зникли з творчості Н. Ніколайчук. Водночас символічні постаті-образи, прості та ємні композиції, тяжіння до гармонії та мелодійності, загальний настрій урочистої і піднесеної тиші, зрештою, сама тема взаємопроникнення (на різних рівнях) людини та природи виникатиме все частіше у графічних аркушах і картинах художниці, аж поки не стане їхньою головною, визначальною складовою.

Одразу після «Наддніпрянської лірики» (вже у наступному році) відбулася рішуча відмова Н. Ніколайчук від офорту – найпопулярнішої техніки в українській графіці 1970–1980-х років – на користь лінориту. «Тотальне захоплення» ліноритом, пережите вітчизняними митцями у 1960-х роках, мало своїм логічним наслідком своєрідну реакцію, не позбавлену певної іронії. Звичайно, українські графіки, особливо з покоління «шістдесятників» (як от О. Губарєв, В. Перевальський), продовжували звертатися до лінориту, але художники, молодші

за віком, вважали його занадто відвертим і грубуватим для асоціативно-метафоричних творів епохи «тихого протесту».

Отже, нові твори Н. Ніколайчук стали доволі сміливою спробою, а саме – поєднати техніку із репутацією «плакатної» та суб'єктивні тонкощі, успадковані від «сімдесятиництва».

Можливо, вперше це відбулося у серії «Будемо розумними» (1986). Подібну тему можна було б трактувати як екологічну (тим більше, що рік створення серії – рік Чорнобильської катастрофи, хоча, ймовірно, створювалася чи задумувалася вона раніше квітневих подій), але Н. Ніколайчук взяла дещо інший її аспект, водночас ширший і суб'єктивніший – гармонію людини та природи. Характерним є й те, що замість монументального, «космічного» трактування художниця віддає перевагу камерності, майже інтимності – що, звичайно, аж ніяк не зменшує ані важливості заявлених проблем, ані виразності їхнього втілення, але надає їм особливого, дещо «жіночнішого» звучання. Не випадково в основі композиції її аркушів зазвичай – пасивна горизонталь, якій надають схвильованого неспокою численні різноспрямовані діагоналі, а герої зазвичай лежать або ширяють у повітрі, не прямуючи угору.

На аркушах серії виникають і діють Чоловік (архетип поета, мудреця), Муза, Дріада, Птахи – живі або вбиті, Крилата людина, дерева, квіти. Вони мріють, розмірковують, сумують, забороняють. Сама «тканина» зображення ще не набула гармонійності та переконливості музики, але вже нагадує про поезію – настільки, що здається не так ілюстрацією, як свого роду графічним «акомпанементом» до невідомого вірша. Саме від серії «Будемо розумними» починається відлік доробку Н. Ніколайчук – такого, яким він є нині.

Бажання надати лінориту, з його жорстким і сильним штрихом (адже художниця працює саме штрихом, тобто лінією різної товщини, відмовляючись від плями так само, як і від кольору), ніжності та мелодійності відчувається й у наступній графічній серії – «Вдих життя» (1988), присвяченій темі материнства. У ній вгадується біблійна

ІСТОРИЯ

історія вагітної Агарі, яка була вигнана до пустелі і там врятована ангелом. Щоправда пустеля, в якій опиняється Героїня, є зовсім не жахливою порожнечою, а містом, сповненим рясними рослинами і дружніми птахами, диханням, рухом, життям. І навіть джерело, що рятує від спраги, тут не диво, а радше логічна складова. Але майже на всіх ліноритах Героїня повернута до цієї привітної пустелі спиною так, що перед нею виникає білий простір, який сприймається не як повітря чи світло, а саме як порожнеча і самотність. Що ж до постійного і вірного помічника – Ангела, то Героїня його не бачить. Не бачить, коли він, величезний, торкається її плеча в Аркуші 1 й коли він, маленький, як дитина, приводить її до рятівного джерела в Аркуші 3. Напевно, Героїня в Ангела вірить; можливо, вона про нього знає, але бачать його лише глядачі, звичайно, художник. Усе це надає загальному настрою нової серії, урочистому та гармонійному, також відтінок неспокою та щемливої туги, гіркоти чи навіть болю. «Вдих життя» починає сприйматися як історія «сподівання без надії», хоча самий її сюжет є (особливо якщо згадати історію Агарі) нібито оптимістичний: мати врятована, дитина народилася і стане прабатьком могутнього народу. Але йдеться начебто про щось інше – надзвичайно відверте, майже інтимне, лише одягнене в зовнішні образи біблійного переказу. Саме таке, суто «авторське» трактування Н. Ніколайчук надаватиме традиційним сюжетам і надалі. Крім того, від Аркуша 1 «Вдих життя» можна розпочати відлік численних у творчості мисткині тлумачень Благої вісті – і як теми, і, частіше, як теми для варіацій. І, нарешті, у «Вдиху життя» (Аркуш 2) вперше виник образ Уквітчаної, що став для художниці одним із найулюбленіших.

Загалом серії «Будемо розумними» і «Вдих життя» можуть здатися доволі схожими. Але за два роки, що їх розділяють, відбулися й певні зміни. Лінорити художниці стали більш ліричними за тональністю та пластичнішими за формою⁹. Різкі діагональні штрихи, що окреслювали та утворювали форму у більш ранньому з циклів, змінилися на плавні, округлі лінії.

Образи й теми «Вдиху життя», звичайно, мали продовження, іноді дещо несподіване. Так, діалог Героїні з Ангелом виникає у ліноритній серії «Натхнення», створеному у 1989 році, тобто вже через рік. Щоправда, Ангел тут – це радше Муза, творчий геній, водночас благий і суворий, а Героїня – сама художниця (відповідний аркуш має назву «Автопортрет»).

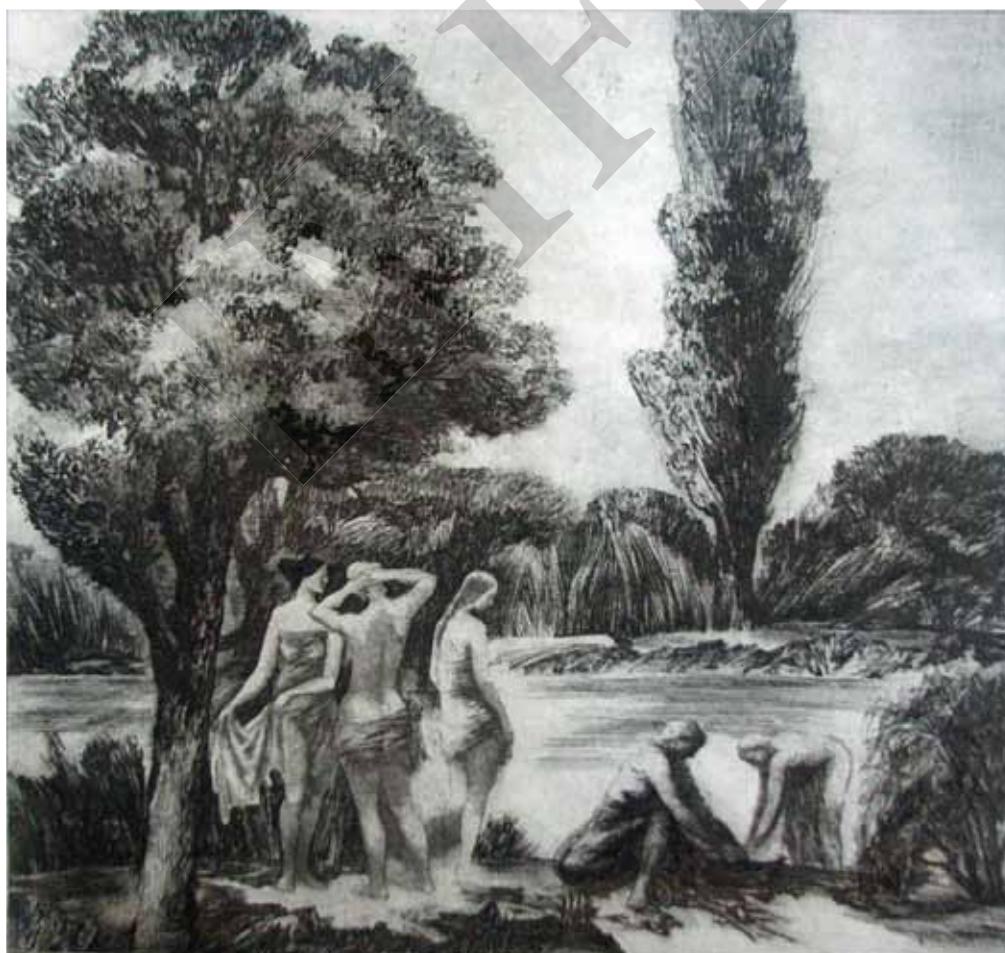
«Натхнення» – роздум про творчість, чи не найвідвертіший в усій графіці Н. Ніколайчук. Зазвичай вона використовувала (і використовує) інші, більш піднесені та символічні його паралелі, не пов'язані безпосередньо з «матеріальними» пензлем і різцем, зокрема посвята, служіння, таїнство, обряд тощо. Але у «Натхненні» все набагато конкретніше. Звичайно, алегорія присутня й тут – адже відбувається співрозмова з Музою. Але головна героїня серії – саме Мисткиня, яка слухає, говорить і приймає рішення. Не випадково «Автопортрет» дається крупним планом, максимально наближеним до глядача, але одночасно – у профіль, тобто повернутим до Музи. Світ навколо цих двох жінок максимально лаконічний і незатишний. Його важко назвати грізним чи навіть суворим – радше він непринадний для життя. Утім, цей «оточуючий простір» подається буквально кількома штрихами, тому важко визначити, що перед нами – узбережжя океану чи пустеля, або взагалі якась інша мертва планета, тим більше, що залишається таємницею, яке саме світило важкою темною кулею нависло у порожнечі неба.

Дещо несподіваним є вже сама графічна мова серії – ніякого жіночого «плетення», тонких і гнучких ліній. Твердий і лаконічний штрих ліноритів «Натхнення» нагадує про твори українських «шістдесятників», особливо ранніх, зокрема Г. Якутовича і В. Куткіна, а ще більше про джерело їхнього натхнення – мексиканську графіку. Контрастне, навіть безкомпромісне зіставлення чорного і білого, даного до того ж великими площинами й «уламками», виразний лаконізм, урочиста, але внутрішньо гранично напружена монументальність – усі ці якості присутні у відносно небагатьох творах Н. Ніколайчук, і «Натхнення», безумовно, належить до їх числа.

ОКСАНА ЛАМОНОВА. РАННЯ ГРАФІКА НАТАЛІЇ НІКОЛАЙЧУК...



3. Ніколайчук Н. Князь. Ілюстрація до роману П. Загребельного «Смерть у Києві». 1982 р., офорт



4. Ніколайчук Н. Із серії «Надніпрянська лірика». 1985 р., офорт

ІСТОРІЯ



11. Ніколайчук Н. Із серії «Натхнення». 1989 р., лінорит



12. Ніколайчук Н. Він і Вона (триптих). Бокові частини. 1990 р., лінорит



14. Ніколайчук Н.
Чорнобильська Мадонна.
1990 р., лінорит

Одночасно ця серія все ж таки ліричніша за, наприклад, створену в наступному році «Конфронтацію», побудовану за майже геометричними законами.

Ще одне продовження «Вдиху життя», а саме теми материнства (доволі рідкісної у доробку художниці), – лінорит «Чорнобильська Мадонна» (1990). Утім, нічого власне «чорнобильського» тут нібито й немає – хіба що напіврозмите Чорне янголя на другому плані. Постать самої Мадонни – монументальна й велична, але водночас зсунута у лівий бік, а її погляд відведений від глядача. Усе це надає композиції неспокою, який поступово зростає, перетворюючись нарешті у жах і відчай. Болісне відчуття посилює образ дитини, слабкої, хворої і якоїсь втомлено-байдужої. Це вже не Спаситель, а просто крихітний маленький хлопчик, який вимагає захисту й порятунку, але отримує від матері лише невпевнений, хоча й сповнений ніжності жест – вона нібито хоче, але не наважується торкнутися сина, не те щоб хоч чимось допомогти йому. У лінориті несподівано для творчості Н. Ніколайчук багато чорного, більше того – чорний утворює тут великі, поєднані між собою площини. Хустина та одяг Мадонни зливаються з чорним тлом. Складне штрихування на рукавах створює враження строкатого гаптування, але одяг все одно залишається траурним. Утім, і світлі фрагменти тла здаються «уламками» назавжди неплідної, мертвої землі.

Тема кохання у творчості Н. Ніколайчук, як це не дивно, – гостя ще рідкісніша, ніж тема материнства. В офортах до «Смерті в Києві» була рішуче відкинута вся «лірична лінія». Можливо, розгадка (або одна з розгадок) цього феномену – в самому трактуванні чи не найпопулярнішої теми «усіх часів і народів». Кохання у художниці – це завжди «діалог рівних». І навіть якщо двобій (зазвичай прихований, внутрішній) – то знов-таки рівних. Не виключення навіть лінорит «Двоє» (1988), де чоловік несе свою кохану через потік – адже досить лише уважніше придивитися і побачимо, що жінка лише «дозволяє собі бути слабкою», вірогідно, навіть «хоче уявляти себе слабкою», але насправді ні в чому не поступа-

ється героєві – і, якщо буде необхідність, здатна сама перенести його через потік. Вертикаль і діагональ, що лежать в основі композиції лінориту, утворюють разом конструкцію несталу й хитку, занадто перевантажену – ноша буквально виявляється чоловіку «не по силах». Саме тому «Двоє» випромінюють не лише відчуття ніжності й довіри, але й стриманого неспокою.

Ще відвертішим є триптих «Він і Вона» (1990). Власне кажучи, його сюжет – гріхопадіння або вигнання з Раю, але художниця раптом розповідає якусь зовсім іншу історію, яку приблизно можна переказати так: жили собі в Раю самотній Чоловік і самотня Жінка; одного разу вони зустрілися – і пішли собі з Раю удвох.

У графіці Н. Ніколайчук небагато таких первісно-монументальних героїв, як ці Адам і Єва (якщо це дійсно вони). Їхні постаті однаково величні та однаково прекрасні. Водночас це образи, сповнені античної простоти, хоча відвертішими можуть здатися алюзії на мистецтво Давнього Єгипту (особливо щодо Єви). Це справді прапредки, зовнішня та внутрішня гармонія яких є недосяжною для нечисленних поколінь нащадків. Але ледь помітні рухи героїв не є випадковими – адже Адам відчуває жагу, а Єва замріяно розмовляє з птахом (а зовсім не зі Змієм!). Довершеність не означає самодостатності, тим більше вічної. Цікаво, що простір навколо Його та Її, на відміну від людських постатей, є на диво негармонійним. Складно навіть зрозуміти, що його утворює – трава? Чи може стовбури дерев? Так чи інакше, це – хаотичне й доволі агресивне плетіння з гострих ліній і невеликих геометричних фігур, переважно трикутників.

Композиція триптиху є надзвичайно простою та логічною: його бокові частини – це Він і Вона, звернені одне до одного у профіль. Герої не обмінюються поглядами і навіть взагалі не здогадуються про існування у Раю ще когось. Але на центральному аркуші Він і Вона вже разом залишають Едем. Чи сталася трагедія гріхопадіння – невідомо й, відверто кажучи, у даному випадку не важливо. Утім, дерево з якимись плодами все ж таки з'являється, але воно – єдине дерево цього дещо загадкового незатиш-

ІСТОРИЯ

ного саду, який герої залишають назавжди. Ми не бачимо їхніх облич – можливо, на них сум і страждання. Але крокують герої спокійно та впевнено, а жест Адама свідчить лише про турботу й ніжність до подружки, яку він нарешті знайшов і вже ніколи не втратить.

«Він і Вона» – твір, автор якого, здається, відшукав відповіді на всі «одвічні» питання (чи, можливо, щиро вважав так на момент створення). Але майже одночасно (у 1990 р.) виник інший триптих, чи не найтрагічніший в усьому доробку Н. Ніколайчук, – «Конфронтація». «Екологічна» тематика внутрішньо пов'язує його з серією «Будемо розумними». Але ще міцнішими є, як це не дивно, зв'язки «Конфронтації» із окремими офортами «Смерті в Києві»: адже мисткиня повертається до проблеми безглуздої жорстокості та насильства, яке тепер відчувається як явище не просто страшне, але й тотальне.

І в романі П. Загребельного, і в ілюстраціях Н. Ніколайчук убивцям князя Ігоря немає ніяких виправдань, але цей злочин (як і чимало інших) скоюють люди, які керуються (чи так вважають) розумом і певним політичним розрахунком. Персонажі «Конфронтації» вбивають, тому що вбивство є незмінним законом природи, але водночас – безглуздом. Адже неважко помітити, що тварини з Аркушу 1 – *однакові*. Це зовсім не хижак і здобич – це, так би мовити, найближчі родичі. Їхня певна «вигода розмитість» (ймовірно, це дикі свині) надає конфлікту необхідної «узагальнюючої умовності». Але це – все ж таки «двобій за інстинктом». Аркуш 3 – підвішений догори ногами мертвий олень з безсило висунутим язиком – наслідки вже людського полювання, що багато століть є всього лише кривавою розвагою. Аркуш 2, центральна частина триптиху, – це знов-таки мисливські трофеї, найпомітніший з яких – великий череп якоїсь могутньої гвинторогої істоти. Мисливців у композиціях «Конфронтації» немає, та й вони непотрібні. Адже йдеться не про той чи інший, навіть найжахливіший «екологічний злочин» (як, наприклад, у триптиху А. Чебикіна «Перехожі» – «Зрубали дерево», «Вбили птаха»). Йдеться

про загальне руйнування законів, на яких тримається світ. Важко сказати, «хто перший почав» – тварини або люди, але з чийого провину сталося перше вбивство. Усе інше – лише його наслідки. Можна навіть сказати, що триптих «Конфронтація» містить набагато більше від Гріхопадіння, аніж «Він і Вона».

Утім, якщо відволіктися від «морального» боку справи, триптих (власне аркуші 2 і 3) є першим у творчості Н. Ніколайчук прикладом натюрморту. Зауважимо: у даному випадку самий термін «натюрморт», тобто «мертва природа», трактовано буквально. Звичайно, суворі образи «Конфронтації» нібито й не мають нічого спільного з голландською традицією зображення розкішних «мисливських трофеїв». Але саме звернення до нового жанру виявилось для мисткині надзвичайно плідним. Щоправда, сталося це не одразу. Чорно-білих натюрмортів-ліноритів, крім двох аркушів «Конфронтації», у доробку художниці не існує. Лише через три роки виникне монотипія «Келих» (1993), найвиразніша особливість якої не повернення до перспективного жанру, а використання кольору, поки що лише червоного, у певному значенні такого ж умовного, як чорний і білий. І все ж таки червоний у «Келиху» – це передусім природний колір налитого у скляну посудину вина (можливо, що це й колір самого келиху), покладених зверху фруктів, навіть візерунків на клітчастій «шотландській» скатертині, яка раптом додає цій загалом урочистій композиції несподіваного відтінку домашнього затишку. «Келих» відкриває величезну низку «лірично-символічних» натюрмортів – спочатку акварельних, потім – живописних, сповнених кришталевого посуду, розкішних квітів і фруктів, а головне – багатозначущих, навіть загадкових предметів (дзеркала, келиха й чаші тощо).

Чорний, білий і червоний поєднуються ще в одній монотипії цього ж часу – «Розправа» (1994)¹⁰. Це одна із лаконічніших і водночас найтрагічніших робіт Н. Ніколайчук, авторська варіація на тему Розп'яття, що містить вже не символічний, а політичний і навіть публіцистичний підтекст. Адже замість трьох «канонічних» христів тут ви-

никає цілий ліс великих і малих. Простір, де відбуваються події, стає схожим вже не так на Голгофу, як на славетну литовську Гору Хрестів¹¹. Але якщо на пагорбі поблизу Шяуляй встановлюють свого роду «амулету на удачу», то кожен із хрестів «Розправи» – це Розп'яття.

Облич розп'ятих ми не бачимо. Вони нібито й є, але роздивитися їх неможливо. Одночасно, незважаючи на умовність і навіть деякий схематизм зображення постатей, добре видно, що деякі з них мають (мали?) не лише руки, але й крила. Отже, це ангели, які не змогли, а можливо вирішили не рятуватися і загинули разом з усіма.

Це «з усіма» в даному випадку – не просто речовий зворот. У червоно-біло-чорному просторі «Розправи» нікого, крім розп'ятих, взагалі немає! Звичайно, цьому можна дати цілком побутове пояснення: стратили і пішли (бо втомилися – стільки хрестів!). Ну а якщо живих взагалі не лишилося? Спочатку люди розіп'яли ангелів, потім одні люди – других людей. Чи не є «Розправа» свого роду «людським» (та «ангельським») варіантом «Конфронтації»? Адже навколо страшного лісу хрестів – лише чорна спалена земля і червоне страшне небо, сповнені всесвітньої пожежі, і все це – однаково мертве. «Розправа» – не лише найтрагічніший твір Н. Ніколайчук. Це чи не єдиний її твір, цілковито позбавлений будь-якої надії. У кращому випадку відбувається апокаліптичне знищення всього, але чи відродиться з цього попелу щось нове та, головне, зовсім інше – поки незрозуміло.

Набагато пізніше, на підсумковій виставці «Українська графіка ХХ століття»¹² Н. Ніколайчук була представлена саме як автор офортів та ліноритів¹³. Але насправді вже у 1994 році, коли були створені «Келих» і «Розправа» – в її творчості відбуваються навіть не зміни, а «тектонічні зсуви». Мисткиня залишається графіком, але графіка як друк (офорт, лінорит, монотип) цікавить її все менше. І, навпаки, все більше уваги приділяє Наталія Ніколайчук графіці як малюнку, а також двом технікам, остаточно приналежність яких до графіки або до живопису й досі залишається під питан-

ням: акварель і гуаш. Власне для художниці вони стали живописними техніками чи такими, що призвели до живопису, причому живопису з точки зору техніки – найтрадиційнішого: полотно, олія. Крім того, відтепер мистецтво Н. Ніколайчук стало кольоровим, більше того – різнокольоровим і багатокольоровим. Графік, яка майже десятиліття «розмовляла» лише мовою чорного та білого, вдало будує доволі складні колористичні поєднання. Але, мабуть, найрадикальнішою стала зміна кола сюжетів. Не можна сказати, що вона стала абсолютно несподіваною. Чимало спільного можна знайти у нових творах із серіями «Будемо розумними!», «Вдих життя», «Натхнення», триптихом «Він і Вона». Але лише тепер Н. Ніколайчук нарешті увійшла у власний простір, із власними законами, і населила його власними персонажами – ангелами, дівами, птахами, квітами та хмарами.

Художниця зізнається: «За моєю думкою, в основі всіх творчих процесів лежать основи гармонії в образотворчому мистецтві, композиція, композиційна режисура. Стрижнем професійної художньої освіти є знання закономірностей побудови композиції, яка об'єднує художній задум, ідею твору, архітектоніку композиції і засоби виразності» [11]. І додає: «Відродження дало мені гуманізм, романтизм – сюжети та символи, модерн – ритм, а експресіонізм – композиційну пластику» [11].

Примітки

¹ Зазначимо, що окремі складові «вертикальних» ілюстрацій можуть трактуватися також і як заставки.

² Ігор Ольгович був правнуком Ярослава Мудрого (через батька Олега Святославовича і діда Святослава Ярославовича). Успадкував київський престол від старшого брата Всеволода Ольговича (1146 р.), але князував лише два тижні. Після програної битви на Надовому озері (під Києвом) з Ізяславом Мстиславичем (Ізяславом II) потрапив до в'язниці («порубу»), а пізніше прийняв чернецтво. У 1147 році був жорстоко вбитий повсталими киянами. У православній церкві вшановується святим у лику благовірного. Наведемо також відповідний уривок із роману П. Загребельного: «Ті, за воротами, вдерлися в княжий двір, побачили вмиль Ігоря, вибили двері в кухових сінях, стягли князя вниз і тут, коло краю сходів, добили його і за ноги потягли через Бабин торжок до Десятинної Богородиці, мовби наміряючись кинути

ІСТОРІЯ

труп перед тою великою святиною. Кому здавалося, що Ігор ще живий, той бив князя далі, так що коли й справді він зберігав у тілі якісь крихти життя, то розгубив їх на Бабиному торжку вже навіки. Віз якийсь трапився на путі, запряжений дохлою шкапою, тоді вбивці змінили свій намір, кинули труп на воза, самі теж позіскакували туди й звеліли хазяїнові везти їх з їхньою страшною поклажею на Поділ. Там на торговищі скинули труп князів у бруд і щезли безслідно, мовби їх і не було ніколи, мовби то й не кияни вчинили зло, а якась наслана лиха сила. І хоч ніхто не бачив, щоб хтось підходив до вбитого, та невдовзі той виявився нагим, наче при народженні, і казали, ніби потай приходили благовірні й одривали від одягу вбитого собі по шматочку во спасіння й зцілення, аж поки й геть оголили труп» [3, с. 25].

³ «Зрання Ізяслав звелів поставити перед собою карликів Льопа й Шльопа. Їх возили за ним усюди <...>. Карликів возили в двох клітках, зроблених з міцного дубового пакілля, і хоч обидва вони були однакові на зріст – не більші за лікоть звичайного чоловіка, клітки навмисно були зроблені неоднакові. У Льопа більша, у Шльопа майже вдвічі менша. Цим підтримувалася вічна ворожнеча між карликами. Бо Шльопа заздрив Льопові, вважаючи, що має право на таку саму клітку, як і той. А Льоп жив у вічному страху, що Шльопові справді вдасться або відібрати його клітку, або домогтися собі такої самої завбільшки, отже, зрівнятися з ним, Льопом, на що Шльопа через свою убогість і мізерну душу не мав ніяких підстав. Тож коли їх випускали з кліток і ставили перед очі князеві, карлики вмиль зчіплялися між собою, валили один одного в багнюку, билися до крові, до знесилення й розпуки <...>» [3, с. 72].

⁴ Наводимо відповідний уривок: «Сказано вже, що сьогодні вранці Ізяслав до сніданку звелів показати карликів. <...> Льоп і Шльопа, витрушені з кліток просто на зелену луку, відразу кинулися один на одного і на втіху князям та дружинникам взялися до свого звичного діла з таким завзяттям, що вмиль змісили собі під ногами траву, а тоді, мовби ждучи, поки під ногами зачавкотить грязюка, стали валили один одного в багновисько, качалися в ньому, неначе дікі кнурці, постогнували й похекували, підвивали й кляли, скреготіли зубами, шморгали носами, плакали від злості, що жодному не дано втоптати в болото супротивника так, щоб той уже й не підвівся і не зворухнувся. Сумне й ганебне для людської натури видовище являли ті два недоростки, яким відміряно було так скупо тіла, зате щедро наділено їхні душі злістю, заздрощами і нікчемністю. Таких би пожаліти або хоч не помічати їхньої убогості, а не виставляти на глум, та ще й перед очі можних всього світу. Та що подієш, коли роблено це за велінням самого великого князя київського, який хотів бодай трохи розважитися, бо ж не знав ніяких радощів у житті відтоді, як винувся здобувати собі стіл спершу переяславський, а потім київський. Походи, походи, походи... І поки карлики били один одного до крові й затоптували в багнюку, між князями та їхніми воеводами мовилося знов про походи» [3, с. 73].

⁵ О. Івахненко виконав свої офорти до «Поєдинку» у 1980 році, тобто теоретично Н. Ніколайчук могла знати їх. Утім, це припущення ще потребує перевірки.

⁶ Вячеслав Володимирович (1083–1154) – син Володимира Мономаха, отже, брат Юрія Долгорукого і дядько Ізяслава Мстиславича. Був київським князем у 1139, 1150 і 1151–1154 роках. У романі зображується як «старий і добрий».

⁷ Наведемо відповідний уривок з роману: «Він зсів з коня коло початку Боричевого узвозу, і всі, хто його супроводжував, теж позідали з коней. Тоді Юрій глянув угору, на золоті верхи соборів, на зелені вали Києва, на вічне сонце над ними і покликав свого вірного Вацьо: – Стягни з мене чоботи. – Сів просто на землю, і Вацьо вправно зсмикнув з обох князівських ніг чоботи, гадаючи, видно, що Долгорукий хоче для такого урочистого випадку озутися нові, коштовні, особливі, які вірний його слуга віз аж із самого Суздаля; але князь не став ждати нової взувачки, він легко став на ноги і пішов угору узвозом босий, ступаючи легко і пружно і водночас якимось мовби пустотливо, ніби малий хлопчик. <...> і кияни, зворушені такою шанобою до їхньої землі, ще голосніше закричали: «Долгорукий! Долгорукий!». Хто старший, той плакав од такого видовиська; <...> Земля під ногами в Юрія була тепла й м'яка, як у далеких літах дитинства <...> Земле мила! <...> Земле моя!» [3, с. 366–367].

⁸ Це приблизно сучасна траса київського фунікулера. Зараз Боричевим узвозом називають його «фрагмент» від вул. Боричів Тік до вул. Набережна-Хрещатицька.

⁹ Саме на «пластичність» звертали увагу мистецтвознавці, які писали про творчість Н. Ніколайчук, як от І. Волощук («Цікаво в техніці монотипії виступила Н. Миколайчук, з характерною для неї пластичною організацією аркуша» [1, с. 26]). Щоправда, прізвище художниці вказано тут з помилкою.

¹⁰ Ця монотипія має також іншу назву – «Зрада».

¹¹ Славетна і дещо загадкова пам'ятка неподалік від литовського міста Шяуляй – пагорб, на якому розташовано (за дуже приблизними підрахунками 1990 р.) більше ніж 50 тис. хрестів різних форм і розмірів. Час виникнення Гори хрестів визначають дуже по-різному: від Середньовіччя до 1830-х років. Щоправда, пам'ятка ніяк не пов'язана з кладовищем чи будь-якими негативними явищами. Навпаки – той, хто залишить свій хрест на Горі, може розраховувати на успіх і вдачу.

¹² Ця виставка відбулася в Національному художньому музеї України в 2000 році і включала 300 творів.

¹³ Куратор виставки О. Лагутенко пише: «На дві лінії можна розподілити й станкову графіку 1980-х. Одна позначена прагненням майстрів до все більшої технологічної складності виконання роботи, що очевидно в офортах О. Аксініна, А. Чебикіна, В. Бахтова, В. Іванова-Ахметова, Г. Верещагіна, Н. Ніколайчук. <...> Так само, як і офорт, різноманітно проявляє себе сучасна ліногравюра – у гротескових мораліте Б. Сороки, у опартівських композиціях О. Кірпенко, у романтичних видіннях раю Н. Ніколайчук» [4, с. 58–59].

Джерела та література

1. Волощук І. Всеукраїнське триєнале «Графіка–97». *Образотворче мистецтво*. 1997. № 3–4. С. 25–27.
2. Історія українського мистецтва / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; гол. ред. Г. Скрипник., наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. 1048 с.
3. Загребельний П. Смерть у Києві. *Загребельний П. Твори : у 2 т.* Київ : Дніпро, 1984. Т. 2. 663 с.
4. Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття. *Образотворче мистецтво*. 2000. № 1–2. С. 56–59.
5. Ламонова О. Пышная театральность – не помеха цельности. *Киевские ведомости*. 1996. 1 апреля.
6. Ламонова О. Перший «дотик весни». *Вечірній Київ*. 1998. 31 березня.
7. Ламонова О. Коли ж настане весна в душі?... *Культура і життя*. 1998. 29 квітня.
8. Ламонова О. Не розшифровуйте символи, вони – для душі. *Україна молода*. 2000. 16 травня.
9. Ламонова О. Три грані творчості. *Самостійна Україна*. 2000. 30 травня.
10. Ламонова О. Девы и ангелы Наталии Николайчук. *День*. 2000. 7 декабря.
11. Ламонова О. Поэзия правды в искусстве. *Деловая Украина*. 2001. 26 января.
12. Ламонова О. Гармония любви и красоты. *Деловая Украина*. 2003. 7 февраля.
13. Ламонова О. Творчість Наталії Ніколайчук: Шлях до істини та гармонії. *Наука і суспільство*. 2006. № 3–4. С. 46–48.
14. Ламонова О. Шлях до істини та гармонії: Творчість Наталії Ніколайчук. *Наталія Ніколайчук. Шлях до гармонії : Каталог*. Київ, 2006. С. 6–8.
15. Ламонова О. Весь мир – театр! *День*. 2010. 4 ноября.
16. Ламонова О. Театральні образи Наталії Ніколайчук. *Наука і суспільство*. 2010. № 11–12. С. 64–65.
17. Ламонова О. Вічний пошук гармонії та духовності: Мистецтво Наталії Ніколайчук. *Наука і суспільство*. 2015. № 3–4. С. 69–70, 73–74.
18. Ламонова О. Офорти та лінорити Наталії Ніколайчук. *Наука і суспільство*. 2018. № 3–4. С. 70–71, 74.
19. Наталка Ніколайчук. Живопис. Графіка (Художники України) : Каталог. Київ, 2011. 16 с.

References

1. Voloshchuk I. (1997) Vseukrayinske triyennale «Hrafiika–97» [The All-Ukrainian Triennale «Graphic Arts–97»]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Visual Arts], no. 3–4, pp. 25–27.
2. Skrypnyk H. (ed.-in-chief), Kara-Vasylyeva T. (sci ed.) (2007) *Istoriya ukrayinskoho mystetstva* [The History of Ukrainian Art]. Kyiv: M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the NAS of Ukraine, Vol. 5: *Mystetstvo XX stolittia* [The XXth-Century Art].
3. Zahrebelnyy P. (1984) *Smert u Kyievi* [Death in Kyiv]. *Zahrebelnyy P. Tvory: u 2 t.* [The Works in Two Volumes]. Kyiv: Dnipro, Vol. 2, 663 pp.
4. Lahutenko O. (2000) *Ukrayinska hrafiika XX stolittia* [The XXth-Century Ukrainian Graphic Works]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Visual Arts], no. 1–2, pp. 56–59.
5. Lamonova O. (1996) *Pyshnaya teatralnost – ne pomеха tselnosti* [Pompous Theatricality is not a Hindrance to Integrity]. *Kievskiyе vedomosti* [The Kyiv Bulletin], April 1.
6. Lamonova O. (1998) *Pershyy «dotyk vesny»* [The First «Touch of Spring»]. *Vechirniy Kyiv* [Evening Kyiv], March 31.
7. Lamonova O. (1998) *Koly zh nastane vesna v dushi?..* [When Will the Spring Bloom in My Heart?..]. *Kultura i zhyttia* [Culture and Life], April 29.
8. Lamonova O. (2000) *Ne rozshyfovuyte symvoly, vony – dlia dushi* [Do not Decipher Symbols, They are Destined for Soul]. *Ukrayina moloda* [Young Ukraine], May 16.
9. Lamonova O. (2000) *Try hrani tvorchosti* [Three Facets of Creation]. *Samostiyna Ukrayina* [Independent Ukraine], May 30.
10. Lamonova O. (2000) *Devy i angely Natalii Nikolaychuk* [Virgins and Angels of Nataliya Nikolaychuk]. *Den* [The Day], December 7.
11. Lamonova O. (2001) *Poeziya pravdy v iskusstve* [The Poetry of Truth in Art]. *Delovaya Ukraina* [Business Ukraine], January 26.
12. Lamonova O. (2003) *Garmoniya liubvi i krasoty* [The Harmony of Love and Beauty]. *Delovaya Ukraina* [Business Ukraine], February 7.
13. Lamonova O. (2006) *Tvorchist Nataliyi Nikolaychuk: Shliakh do istyny ta harmoniyi* [The Creation of Nataliya Nikolaychuk: A Path to Truth and Harmony]. *Nauka i suspilstvo* [Science and Society], no. 3–4, pp. 46–48.
14. Lamonova O. (2006) *Shliakh do istyny ta harmoniyi: Tvorchist Nataliyi Nikolaychuk* [A Path to Truth and Harmony: The Creation of Nataliya Nikolaychuk]. *Nataliya Nikolaychuk. Shliakh do harmoniyi: Kataloh* [Nataliya Nikolaychuk. A Path to Harmony: A Catalogue]. Kyiv, pp. 6–8.
15. Lamonova O. (2010) *Ves mir – teatr!* [All the World's a Stage!]. *Den* [The Day], November 4.
16. Lamonova O. (2010) *Teatralni obrazy Nataliyi Nikolaychuk* [Theatrical Images Made by Nataliya Nikolaychuk]. *Nauka i suspilstvo* [Science and Society], no. 11–12, pp. 64–65.

ICTOPIA

17. Lamonova O. (2015) Vichnyy poshuk harmoniyi ta dukhovnosti: Mystetstvo Nataliyi Nikolaychuk [The Perpetual Search for Harmony and Spirituality: The Art by Nataliya Nikolaychuk]. *Nauka i suspilstvo* [Science and Society], no. 3–4, pp. 69–70, 73–74.

18. Lamonova O. (2018) Oforty ta linoryty Nataliyi Nikolaychuk [Etchings and Linocuts by Nataliya Nikolaychuk]. *Nauka i suspilstvo* [Science and Society], no. 3–4, pp. 70–71, 74.

19. (2011) *Natalka Nikolaychuk. Zhyvopys. Hrafika (Hudozhnuku Ukrayiny): Kataloh* [Natalka Nikolaychuk. Paintings. Graphic Works (Artists of Ukraine): A Catalogue]. Kyiv.

SUMMARY

The article is dedicated to the early works of modern Kyiv female artist Nataliya Nikolaichuk. In 1982, immediately upon graduating from the Kyiv State Art Institute (nowadays – the National Academy of Fine Arts and Architecture), she has created a series of illustrations for P. Zahrebelnyi novel *Death in Kyiv* in the etching technique. She has investigated the problem of not so much power, but unreasonable and unjustified human cruelty via artistic means. In the technique of eau-forte the painter has also created the series *Over Dnipro Lands' Lyricism* (1985). In the following years Nataliya Nikolaichuk has worked almost exclusively in the linocut technique. Linocut has been very popular kind among Ukrainian graphic artists-Sixtiers. Nevertheless, in the next decades its popularity has diminished considerably. Nataliya Nikolaichuk has strained to combine conventional features of linocuts, their somewhat coarse force and a little placard expressiveness with poetic character and lyricism characteristic. She has endeavoured to make this graphic technique capable for reproduction and embodiment of the most subjective thoughts and feelings, hopes and emotions. Her attention is drawn to the themes of the necessity of harmonious coexistence between man and nature (series *Let's Be Wise* (1986)), love (*A Pair* (1988) and triptych *He and She* (1990)), maternity (series *Taking a Breath of Life* (1988), creation (series *Inspiration* (1989)). At the turn of the 1980s and 1990s the dramatic effect of the artist's works has become maximally stronger and sharper. Such really tragic sheets (linocuts and monotypes) as *Chornobyl Madonna* (1990), *Reprisal* (1994) and triptych *Confrontation* (1990) have come into being. Meanwhile, Nataliya Nikolaichuk has started to use colour in her works. At first the artist has employed exclusively red, which functions are rather symbolic and decorative; however, since the early 1990s, she has applied readily to complicated and refined colouristic designs. Watercolours, gouache and oil painting have become techniques for them. Current works of the artist are full of symbolism. Resounding crystal colouring and harmony, practically melodiousness of composition are their typical features. Yet, it seems to be impossible to comprehend Nataliya Nikolaichuk modern works without the consideration of her early etchings, linocuts and monotypes.

Keywords: Nataliya Nikolaichuk, Ukrainian graphic arts of the 1980s – early 1990s, illustration, etching, linocut, monotype.

УДК 745.52(477)"550*3"

ВСЕУКРАЇНСЬКІ ТРІЄНАЛЕ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ: ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ, МИСТЕЦЬКІ СПРЯМУВАННЯ

Зоя Чегусова

Статтю присвячено історії виникнення Всеукраїнської трієнале художнього текстилю Національної спілки художників України. Простежено поступ чотирьох всеукраїнських трієнале в період 2003–2013 років, окреслено основні мистецькі спрямування кожної, проаналізовано новітні пошуки провідних українських митців у напрямі експериментального художнього текстилю, що активізувалися на початку ХХІ ст.

Ключові слова: всеукраїнська трієнале художнього текстилю України, історія виникнення, Національна спілка художників України, період 2003–2013 років, авторський художній текстиль, сміливе експериментаторство, пошуки актуальних тенденцій, образно-пластичні й технологічні трансформації, глибинне розуміння національних традицій і новаторство.

The article deals with the history of appearance of the All-Ukrainian Triennale of Artistic Soft Wares initiated by the National Union of Artists of Ukraine. It observes the advance of four All-Ukrainian Triennales in the span of 2003 to 2013 and outlines principal artistic trends of each of them, as well as analyses the newest search pursued by leading Ukrainian artists towards experimental artistic soft goods, which became more active in the early XXIst century.

Keywords: All-Ukrainian Triennale of Artistic Soft Goods of Ukraine, history of appearance, National Union of Artists of Ukraine, span of 2003 to 2013, author's artistic soft wares, plucky experimentation, search for topical tendencies, figurative and plastic and technological transformations, basic understanding of national traditions and innovations.

Історія Національної спілки художників України (далі – НСХУ), яка у 2018 році відзначила свій 80-річний ювілей, у ХХ ст. складалася доволі суперечливо – шляхом дифузії чорних і білих смуг, зі взаємного проникнення негативних і позитивних процесів. Тому оцінювати її однозначно неможливо. Проте, якщо бути об'єктивними, в новітній історії НСХУ доби незалежності України спостерігаються вагомі конструктивні зрушення, і сьогодні Спілка є міцною комунікаційною платформою для митців України.

Однозначним підтвердженням цьому є Всеукраїнська трієнале художнього текстилю під егідою НСХУ, яку ініціювала секція декоративно-прикладного мистецтва спільно з секцією критики та мистецтвознавства Київської організації НСХУ в 2003 році. Як її куратор, автор концепцій, член оргкомітету, виставкому, журі чотирьох трієнале впродовж десяти років (2003–2013) із упевненістю стверджую, що роль НСХУ в здійсненні цих масштабних всеукраїнських виставок була вирішальною. І цю сторінку історії мистецтва тканини України початку ХХІ ст. навряд чи було «написано» без потужної підтримки численної громадської

організації українських митців, що нараховує понад 4500 членів. Треба віддати належне нинішнім демократичним умовам існування НСХУ з її обласними організаціями і секціями декоративного мистецтва в середині них, завдяки чому і виникла можливість запустити цей потужний арт-проект.

Відомо, що для європейських поціновувачів мистецтва формат трієнале давно став звичною, а головне – традиційною формою виставок-конкурсів. І можливо щиро порадіти тому, що в 1990-х роках, одразу після здобуття Україною незалежності, експонування постійних трієнале з різних видів образотворчого, а згодом і декоративного мистецтва стало однією з найцікавіших та найефективніших форм виставкової діяльності НСХУ, яка є оптимальною для того, щоб українські художні виставки за ініціативи саме Київської організації НСХУ (чим теж можна окремо пишатися), постали в один ряд з європейськими та світовими мистецькими акціями.

У цьому контексті можна згадати Бієнале текстильного мистецтва в Лозанні (Швейцарія), яку заснував видатний французький художник Жан Люрса, і яка діяла від 1962 до 1995 років; діючі трієнале текс-

ІСТОРИЯ

тилю у Лодзі (Польща), а також польські трієнале та бієнале в Кракові і Коварах; міжнародні виставки текстилю малих форм у м. Гдині (Польща), м. Братиславі (Словаччина), у м. Комо (Італія), м. Анже (Франція), м. Вільнюсі (Литва) тощо.

Підготовка Першої всеукраїнської трієнале художнього текстилю тривала майже рік після узгодження спільної пропозиції двох вищезгаданих творчих секцій КОНСХУ з Правлінням НСХУ, і, нарешті, стверджувального рішення Ради областей НСХУ в грудні 2003 року. До Трієнале напружено готувалися всім оргкомітетом, що складався з художниць-текстильниць секції декоративно-прикладного мистецтва, зокрема Наталії Борисенко, Тетяни Мисковець, Тетяни Кисельової, Марти Базак, Наталії Гронської, Наталії Пікуш і єдиного мистецтвознавця – автора цієї статті (почесного члена секції декоративно-прикладного мистецтва КОНСХУ) Зої Чегусової.

Трієнале відкрилась у Будинку художника НСХУ в Києві в розпалі знакової для України осені – 22 жовтня 2004 року. Так історично склалося, що робота трієнале збіглася в часі з Помаранчевою революцією, що позначилось і на деяких експонатах. Доля виставки переплелася з подіями на першому Майдані духовно й фактично. Виставкові зали усього третього поверху ледве вмістили 178 творів 115-ти авторів.

Саме тоді художній текстиль своєю трієнале увійшов у «заповітне коло» разом з іншими видами «красних мистецтв» – живописом, графікою, скульптурою, для яких подібні виставки в Будинку художника в Києві стали вже звичними, а для художників декоративного мистецтва – це була величезна перемога. Оскільки нарешті вдалося довести і Спілці, й усім спілчанам, і численним киянам, що сучасне професійне декоративне мистецтво аж ніяк не другорядне, не другосортне, а так само, як і візуальне мистецтво, переймається образотворенням, але застосовуючи свої специфічні засоби художньої виразності, матеріали і техніки [4]. Щоправда, це відбулося вже після здійснення масштабного арт-проекту «Декоративне мистецтво України кінця ХХ ст. 200 імен» у 2003 ро-

ці [2] і виставки «Сучасне декоративне мистецтво України» в ЮНЕСКО у Парижі в травні 2004 року [3], що остаточно переконало Правління НСХУ про необхідність більш поважного ставлення до українських прикладників, тому що, як виявилось, майже всі автори згаданих проектів були членами НСХУ. Не вітчизняні живописці, графіки, скульптори, а професійні керамісти, склярі, текстильники на той час першими привернули увагу європейців до мистецтва незалежної України. Це змусило правління Спілки усвідомити, що твори наших художників-прикладників заслуговують набагато більшого. Ці витвори вже давно перестали бути лише «прикладними», оскільки їх мистецтво «прикладається» передусім до розв'язання складних, мистецьких художньо-стильових та образно-пластичних завдань, а не тільки до виконання утилітарно-вжиткових функцій. Тому твори наших митців потрібно експонувати не тільки «на задвірках» виставкових залів Будинку художника – в останній круглій залі, як це зазвичай було в радянські часи, а презентувати на усій площі третього поверху (понад 700 кв. м), що і відбулося в 2004 році на Першій текстильній трієнале.

Таким чином, крига зрушила, і двері Будинку художника нарешті розчинилися навсідч для виставок сучасного професійного декоративного мистецтва: спочатку художнього текстилю, а згодом для не менш масштабних всеукраїнських виставок «мистецтва вогню» – художньої кераміки, скла, металу.

У кінці 2007 року в ЦБХ відбулася **Друга Всеукраїнська трієнале художнього текстилю під назвою «Від давніх традицій до сучасних новацій»**. У її межах було сплановано проведення молодіжної трієнале за участю обдарованих художників-професіоналів, студентів мистецьких вишів України під кураторством двох викладачів кафедри художнього текстилю і моделювання костюма Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва імені Михайла Бойчука (нині Державної академії декоративно-прикладного мистецтва імені Михайла Бойчука), знаних художниць Галини Забашти і Наталії Дя-

ченко-Забашти. Молодіжна трієнале з успіхом проходила в межах «дорослої» трієнале НСХУ в київській галереї «Дім Миколи».

Творчий прорив, що відчувався на Першій трієнале художнього текстилю в 2004 році, трансформувався в могутнє мистецьке річище на Другій трієнале, яка об'єднала зусилля 108 мистців і репрезентувала 185 творів. Тоді ж мною було запропоновано співкураторство трієнале відомій львівській дослідниці мистецтва тканини, високопрофесійній художниці текстилю, кандидату мистецтвознавства, а нині вже завідувачці кафедри художнього текстилю Львівської національної академії мистецтв – пані Тамілі Печенюк. До кожної наступної трієнале ми разом завчасно розробляли концепцію і девіз. Працювали наступним чином: кожна писала свій варіант, потім ми об'єднували наші тексти, залишаючи в них раціональні зерна і думки. Разом затверджували остаточний варіант і через Дирекцію виставок пропонували художникам усіх обласних організацій. Наші ідеї художники мали використовувати у створенні задумів своїх творів.

Девіз Другої трієнале, виголошений кураторами, який вважали тоді надзвичайно актуальним, звучав так: «Художній текстиль – складова національно-культурного простору (переосмислення традицій та пошук сучасного національного стилю)». Основні напрями: текстиль – архітектурно-просторове середовище; експериментальний текстиль – традиція – новація [6].

Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю експонувалася від 24 грудня 2010 по 24 січня 2011 року. На ній було презентовано 165 професійних творів у виконанні 103-х найвіртуозніших українських майстрів – справжніх «реформаторів» текстилю. Для Третьої трієнале ми запропонували девіз: «Відчуття часу. Ренесанс рукотворення». Ми, як куратори, вважали звернення саме до такого девізу вимогою сьогодення, яке диктує пошук нової образності й символіки, нових засобів виразності й формотворення, що відповідає сучасному художньому процесу в Україні та створює передумови для входження у світовий культурний простір.

У результаті експозиція творів Третьої трієнале художнього текстилю в Києві запропонувала в певному сенсі відмову від стандартних смаків сучасного суспільства, що зорієнтовано чи то на добротний антикваріат, чи то на *Contemporary art* із присмаком агресивності й брутальності, які є тепер начебто обов'язковими настановами сучасного мистецтва. Універсальний за своєю природою текстиль, що застосовує не лише власні засоби виразності, а й запозичує з живопису, графіки, скульптурної пластики, у деякій мірі сприймався в залах Будинку художника «альтернативним мистецтвом», що порушує звичні глядацькі орієнтири і змінює усталені стереотипні уявлення про цей вид декоративного мистецтва.

Трієнале остаточно переконала в тому, що художній текстиль нульових ХХІ ст., в якому чітко простежується орієнтація на культ гармонії і краси, естетична та етнічна спорідненість із народним мистецтвом, вражаюче вміння сучасних майстрів всотувати і перевтілювати національні традиції у своїх новаційних творах із могутнім експериментальним духом, – зайняв гідне місце серед інших видів образотворчості.

Мистецтво текстилю позиціонувало себе на трієнале як потужна галузь у сфері культури з притаманними їй ознаками автентичної духовної генетики, як динамічна рівновага тисячолітніх традицій і сучасної образотворчості, як гармонія регіональних особливостей мистецьких шкіл Сходу-Заходу, Півночі-Півдня України [7].

Треба визнати, що Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю порівняно з Першою та Другою презентувала більш багатогранну палітру професійних інтересів «художників тканини» і ширший діапазон їх творчих можливостей, завдяки чому вперше за останнє десятиліття мені вдалося заручитися підтримкою Міністерства культури і туризму України в закупівлі з виставки творів різних жанрів художнього текстилю для їх передачі в колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва і Дирекції художніх виставок Міністерства культури і туризму України. Усього було закуплено і передано 17 творів текстилю.

ІСТОРИЯ

Наступна **Четверта всеукраїнська трієнале художнього текстилю** відкрилася 20 грудня 2013 року попри всі драматичні події кінця 2013 – початку 2014 років, які переживала наша країна (тоді перед новорічними і різдвяними святами ми ще залишалися у невіданні про прийдешню криваву трагедію розстрілу захисників Майдану ворожими снайперами, що відбулася рівно через два місяці – 20 лютого 2014 року).

Куратори трієнале (З. Чегусова, Т. Печенюк) за кілька років до проведення виставки запропонували для творчого осмислення митців девіз: «Арт-текстиль. Переживання простору», як базову ідею Четвертої трієнале художнього текстилю. І саме під час виникнення в Києві такого глобального протестного руху українського народу як Євромайдан – цей девіз виявився напрощуд прозорливим і суголосним часові, тому що передбачав презентувати текстиль не лише як галузь художньої діяльності, спрямовану на організацію архітектурно-предметного середовища, а також як важливу складову сучасного культурного та інформаційного простору. У контексті цієї ідеї термін «декоративність» означав саме «переживання простору» і більш глибоке його «часове» значення: філософське осмислення художником навколишньої реальності як сукупності тісно пов'язаних явищ, зокрема історії, культури, екології, естетики, етики. Незабруднене екологічне середовище, де очищується дух, а культура набуває справжньої духовності; де народжуються витвори мистецтва «чистого сплаву» і формуються прозорі людські стосунки – українська мрія європейського майбутнього, яку насамперед можуть здійснити у своїх роботах майстри мистецтва. Саме їх було представлено в ЦБХ, що отримало в експозиції трієнале надзвичайно оригінальне втілення в понад 200 витворах 90 обдарованих українських художників із Києва, Львова, Полтави, Вінниці, Сум, Черкаса, Луцька, Рівного, Івано-Франківська, Вижниць, Косова, Херсона, Сімферополя, Севастополя, Бахчисарая [1, с. 4–7; 5, с. 1–3].

Із плином часу сьогодні можна спробувати проаналізувати, наскільки результа-

тивними були ці кураторські виставки, зробивши певні висновки.

Безперечно, за десять років була досягнута основна мета трієнале – нам вдалося об'єднати в одному виставковому просторі представників різних мистецьких шкіл України, які працюють у галузі художнього текстилю, і кожні три роки послідовно демонструвати їхні здобутки, розкриваючи широкий діапазон мистецтва текстилю в творах, розрахованих на виставковий і музейний простір.

Відзначу, що зважаючи на загальноприйняті правила трієнале – періодичність виставки раз на три роки, куратори і оргкомітет дотримувалися однієї позиції, а саме: на трієнале можливо презентувати лише ті твори, які сприяють ствердженню нової естетики в мистецтві тканини. Передусім, це давало змогу кураторам трієнале налаштувати художників на сміливе експериментаторство, стимулювати авторів у пошуку нових образно-пластичних і технологічних рішень, сприяти їх вивільненню від застарілих художньо-естетичних і композиційних штампів.

Ми визначали мету трієнале як пошук актуальних тенденцій, тому віддавалась перевага творам концептуальним, хоча і різної спрямованості, що передбачало як абстракцію, так і фігуратив, твори на перетині предметного й безпредметного світів, площинні та об'ємно-просторові рішення.

Вважаємо, внаслідок цих настанов чотири всеукраїнські трієнале показали, що художній текстиль – явище неймовірно багатогранне. Надзвичайно різнопланові роботи текстильників, створені в період від 2003 по 2013 рік, а це разом 730 творів, охоплювали різні напрями сучасного художнього текстилю: від творів «чистого мистецтва», що стверджували ідею абсолютної самоцінності й самодостатності художньої творчості в текстилі, – до творів ужиткових, покликаних до організації інтер'єрного середовища, проте з нестандартними естетичними формулюваннями.

Поступово за ці десять років остаточно утвердилися нові координати мистецького простору професійного художнього текстилю України. Поряд із традиційними формами текстилю (гладкотканий гобелен, килим,

ЗОЯ ЧЕГУСОВА. ВСЕУКРАЇНСЬКІ ТРІЕНАЛЕ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ...

ліжник, панно в голковій техніці, розпис і малярство на тканині) та відносно новими техніками для українців (повсть, черпаний папір, печворк, квілт, шиборі) експозиційний простір усіх чотирьох виставок активно насичували твори, які вже давно розглядаються в контексті формотворення сучасного українського мистецтва загалом. Це – колаж, асамбляж, фотомонтаж, об'ємно-просторова конструкція, інсталяція.

Кожна експозиція трієнале – від Першої до Четвертої – підтверджувала, що експерименти талановитих українських митців незмінно виводять арт-текстиль далеко за межі цього виду мистецтва в його традиційному розумінні. І кожна експозиція приналежала продемонстрованими можливостями образотворення (чи творення образів) у професійному текстилі. Загалом трієнале засвідчила, що художній текстиль ХХІ ст. розвивається в руслі художніх ідей сучасності нарівні з іншими видами візуального мистецтва, «дрейфує в широтах» неоавангарду та постмодернізму (чи постпостмодернізму).

Таким чином, кожна трієнале дозволяла побачити зріз сучасного стану напрямів, пошуків, експериментів митців різних творчих індивідуальностей. Ми без остраху ставили на один «п'єдестал» художників визнаних і зовсім молодих, оскільки головними критеріями є професіоналізм, майстерність, оригінальність образності, несподіваність пластики та своєрідність бачення текстильних матеріалів. Адже в радянські часи так ніколи не було на виставках у Спілці, й рівність художників різних поколінь на виставках теж стала можливою лише в часи незалежності України.

Тому, якщо дивитися об'єктивно, позитивні моменти десятирічного досвіду всеукраїнських трієнале очевидні. І, віддамо належне, що ініційована секціями декоративного мистецтва та мистецтвознавства

і критики КОНСХУ, за сприяння НСХУ, Міністерства культури і мистецтв, української секції Міжнародної асоціації арт-критиків AICA, трієнале текстилю в Києві посіли гідне місце в панорамі сучасного національного художнього життя України.

П'ята всеукраїнська трієнале відбулася в 2016 році без участі обидвох постійних кураторів разом із членами оргкомітету, який працював над організацією трієнале 10 років. Ми прийняли рішення передати естафету іншим ентузіастам і альтруїстам, що вболівають за мистецтво українського професійного художнього текстилю.

У склад нового оргкомітету ввійшли Наталія Пікуш – куратор трієнале (Київ), Олександр Левадний (Полтава), Ольга Парута-Вітрук (Львів), Ольга Маріно (Київ). П'ята всеукраїнська трієнале художнього текстилю продовжила і розширила ідеї попередніх проектів. Як і раніше, метою проведення трієнале було розширення арт-простору для сучасного українського текстилю в статусі невід'ємної складової актуального мистецтва. Критерії проходження творів текстильників на трієнале залишалися майже такими ж: креативність, новаційність, якість. Заявлений девіз «Арт-текстиль. З вірою в себе» куратор П'ятої трієнале Н. Пікуш аргументувала природною реакцією художників на події, що відбувалися в Україні у попередні три роки, які стали для всіх свідомих громадян країни великим випробуванням [8].

Яка подальша перспектива вітчизняної трієнале художнього текстилю: чи буде вона існувати і в яких формах – вирішувати новому оргкомітету. А ми впродовж десяти років зробили своєю дружньою командою все можливе, а точніше неможливе в наших складних соціальних умовах, щоб український професійний текстиль, ця унікальна галузь художньої творчості – стрімко розвивалася на початку ХХІ ст.

Джерела та література

1. Печенюк Т. Часопростір четвертої всеукраїнської трієнале художнього текстилю. *Четверта всеукраїнська трієнале художнього текстилю : каталог виставки* / авт.-упоряд. З. Чегусова. Київ : НСХУ, 2013. 81 с.
2. Чегусова З. Арт-проект «Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен»: реальні підсумки та бажані перспективи. *МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. праць*. 2005. Вип. 2. С. 295–304.

ІСТОРИЯ

3. Чегусова З. Взаємовплив та взаємодія професійного декоративного і народного мистецтва України ХХ століття (на прикладі виставки «Сучасне декоративне мистецтво України» в ЮНЕСКО в Парижі у травні 2004 р.). *Музей народного мистецтва та народна культура : зб. наук. праць за матеріалами наук.-практ. Конф. «Роль музеїв і колекцій народного та декоративного мистецтва у збереженні й розвитку національної культури»* / Музей українського народного декоративного мистецтва. Київ, 2006. Вип. 49. С. 206–215.
4. Чегусова З. В заповітному колі триєнале: про Першу всеукраїнську триєнале художнього текстилю. *Мистецтвознавство України* / АМУ, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2006. Вип. 6/7. С. 398–408.
5. Чегусова З. Арт-текстиль – барометр найсучасніших тенденцій у візуальному мистецтві України. *Четверта всеукраїнська триєнале художнього текстилю : каталог виставки* / авт.-упоряд. З. Чегусова. Київ : НСХУ, 2013. С. 1–3.
6. Чегусова З., Печенюк Т. Художній текстиль як складова національно-культурного простору: про Першу і Другу всеукраїнські триєнале художнього текстилю. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. Чис. 1 (25). С. 79–99.
7. Чегусова З., Печенюк Т. Триєнале текстилю: художній текстиль як уособлення творчого польоту і радості. *Образотворче мистецтво*. 2011. № 2. С. 114–117.
8. URL : dvnshu.com>archive>223-v-vseukrayin.

References

1. Pecheniuk T. (2013) Chasoprostir chetvertoyi vseukrayinskoyi triyennale khudozhnioho tekstyliu [Temporal and Spatial Universe of the Fourth All-Ukrainian Triennale of Art Textiles]. *Chetverta vseukrayinska triyennale khudozhnioho tekstyliu: kataloh vystavky* [Fourth All-Ukrainian Triennale of Art Textiles: A Catalogue of the Exhibition] (author-compiler Z. Chehusova). Kyiv: NAUU, 81 pp.
2. Chehusova Z. (2005) Art-proekt «Dekorativne mystetstvo Ukrayiny kintsia XX stolittia. 200 imen»: realni pidsumky ta bazhani perspektivy [The Art Project *Decorative Art of Ukraine in the Late XXth Century. 200 Names: Actual Results and Desirable Prospects*]. *MIST: mystetstvo, istoriya, suchasnist, teoriya: zb. nauk. prats* [MIST: Art, History, Modernity, and Theory], Iss. 2, pp. 295–304.
3. Chehusova Z. (2006) Vzayemovplyv ta vzayemodiya profesiynoho dekorativnoho i narodnoho mystetstva Ukrayiny XX stolittia (na prykladi vystavky «Suchasne dekorativne mystetstvo Ukrayiny» v YuNESKO v Paryzhi u travni 2004 r.) [Mutual Influence and Interaction between Professional Decorative and Folk Arts of Ukraine in the XXth Century (By Way of Example of the Exhibition *Modern Decorative Art of Ukraine* at the UNESCO in Paris in May 2004)]. *Musey narodnoho mystetstva ta narodna kultura: zb. nauk. prats za materialamy nauk.-prakt. konf. «Rol muzeyiv i kolektsiy narodnoho ta dekorativnoho mystetstva u zberezheni y rozvutku natsionalnoyi kultury»* [Museum of Folk Art and Folk Culture: Collected Scientific Papers after the Materials of the Theoretical and Practical Conference «Role of Museums and Collections of Folk and Decorative Arts in Preserving and Developing National Culture»] (Museum of Ukrainian Folk Decorative Art). Kyiv, Iss. 49, pp. 206–215.
4. Chehusova Z. (2006) V zapovitnomu koli triyennale: pro Pershu vseukrayinsku triyennale khudozhnioho tekstyliu [Within the Cherished Circle of Triennale: On the First All-Ukrainian Triennale of Art Textiles]. *Mystetstvo-znavstvo Ukrayiny* [Art Studies of Ukraine] (AAU, Institute of Modern Art Issues). Kyiv, Iss. 6/7, pp. 398–408.
5. Chehusova Z. (2013) Art-tekstyl – barometr naysuchasnishykh tendentsiy u vizualnomu mystetstvi Ukrayiny [Art Textiles as a Gauge of the Newest Trends in Visual Art of Ukraine]. *Chetverta vseukrayinska triyennale khudozhnioho tekstyliu: kataloh vystavky* [Fourth All-Ukrainian Triennale of Art Textiles: A Catalogue of the Exhibition] (author-compiler Z. Chehusova). Kyiv: NAUU, 81 pp., pp. 1–3.
6. Chehusova Z., Pecheniuk T. (2009) Khudozhniy tekstyl yak skladova natsionalno-kulturnoho prostoru: pro Pershu i Druhu vseukrayinski triyennale khudozhnioho tekstyliu [Art Textiles as a Component of the National and Cultural Space: On the First and Second All-Ukrainian Triennales of Art Textiles]. *Studiyyi mystetstvoznachchi* [Researches of the Fine Arts], no. 1(25), pp. 79–99.
7. Chehusova Z., Pecheniuk T. (2011) Triyennale tekstyliu: khudozhniy tekstyl yak uosoblennia tvorchoho poliotu i radosti [A Textile Triennale: Art Textiles as an Embodiment of Inspiration]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Visual Art], no. 2, pp. 114–117.
8. URL : dvnshu.com>archive>223-v-vseukrayin.

SUMMARY

The article deals with one of the expressive varieties of professional decorative art of Ukraine – author's artistic soft goods whose all-round impetuous development was stimulated by the holding of triennial All-Ukrainian exhibitions of artistic soft wares under the auspices of the National Artists Union of Ukraine in 2000s.

ЗОЯ ЧЕГУСОВА. ВСЕУКРАЇНСЬКІ ТРИЕНАЛЕ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ...

The study reveals the history of appearance and advance of the All-Ukrainian Triennale of Artistic Soft Goods, as well as certain features artistic trends of each of four exhibitions in the span of 2003 to 2013. It analyses the newest search by Ukrainian artists towards experimental soft wares, which became more active at the times of Ukrainian independence. It also outlines principal artistic achievements and the specificity of synthesizing national traditions with innovations in the works of the early XXIst-century Ukrainian textile masters.

All-Ukrainian triennales gave an author-curator of all four triennales the material for in-depth art critical study of multiform creations of the early XXIst-century leading professional textile art workers. Those creations embrace traditional forms of soft wares such as smooth-woven tapestries, carpets, homespun blankets, needle-technique pictures, painting on fabrics, as well as techniques being relatively new for Ukrainians, such as thick felt, scooped squash on paper, patchwork, quilt, and shibori. There are also such newest Avant-garde forms of modern artistic textiles as collage, assemblage, photomontage, volumetric-spatial composition, installation, all of which are usually considered in context of shaping the modern Ukrainian visual art. There are totally 750 works made for expositions of four triennales of artistic software in the span of a decade.

Keywords: All-Ukrainian Triennale of Artistic Soft Goods of Ukraine, history of appearance, National Union of Artists of Ukraine, span of 2003 to 2013, author's artistic soft wares, plucky experimentation, search for topical tendencies, figurative and plastic and technological transformations, basic understanding of national traditions and innovations.

УДК 7.046.3:745.52(477)"20"

САКРАЛЬНЕ В СУЧАСНОМУ АРТТЕКСТИЛІ УКРАЇНИ: ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ

Ольга Луковська

У статті проаналізовано провідні тенденції, художньо-стилістичні особливості творів на сакральну тематику професійних художників арттекстилю України кінця XX – початку XXI ст. Досліджено авторські інтерпретації релігійних сюжетів, символів, образів, простежено сучасні підходи до трактування сакрального мистецтва в текстилі.

Ключові слова: арттекстиль, сакральний образ, символ, митець, традиції, новації.

The leading tends, artistic and stylistic peculiarities of the works on the sacred themes of professional artists of Ukrainian arttextile of the late XXth – early XXIst centuries are analyzed in the article. Author interpretations of religious plots, symbols, images are investigated, modern approaches to the interpretation of sacred art in textile are considered.

Keywords: arttextile, sacred image, symbol, artist, traditions, novations.

Зростання національної самосвідомості на зламі тисячоліть зумовлює необхідність повернення до наукового обігу імен митців, чия творчість була табуована тоталітарною системою і вилучена з мистецького доробку нації [8, с. 3], а також потребу повноцінного висвітлення багатогранних і різностильових мистецьких процесів сьогодення.

Навернення до духовних джерел породжує і образно-стильові перетворення в професійному декоративно-ужитковому мистецтві, які безпосередньо торкаються й царини арттекстилю, що стимулює творчу уяву українських митців-текстильників, котрі з нових позицій утверджують своє місце в національному культурному просторі. Відбувається переоцінка естетичних вартостей та змінюється художня свідомість, що знаходить відбиття в численних мистецьких творах.

Мета статті – дослідити професійний художній текстиль України XX – початку XXI ст. у двох його мистецьких ділянках: церковний текстиль культового призначення, що відноситься безпосередньо до категорії релігійного мистецтва, і арттекстиль, пов'язаний з оригінальними авторськими

інтерпретаціями сакральної тематики та релігійних образів. Головне завдання роботи – простежити ключові художньо-стилістичні особливості творів професійних майстрів, які працюють у цих напрямках, на зламі тисячоліть.

У наукових розвідках останніх десятиліть, де арттекстиль розглядається в контексті суспільних змін, які відбувалися в Україні в кінці XX – на початку XXI ст., дослідники – зокрема Т. Печенюк, Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова, Р. Косів та інші – зосереджують увагу на активному відродженні релігійного мистецтва в художніх тканинах [7; 9; 2; 3; 10; 5]. Особливий інтерес становлять напрацювання Т. Кари-Васильєвої, яка всебічно вивчала історію та художні особливості літургійних художніх тканин України [2; 3]. Огляд мистецтвознавчих джерел допомагає зрозуміти, на підґрунті яких традицій розвивалася композиційна та образно-тематична структура авторських текстильних творів українських художників на сакральну тематику.

Знаменним для України кінця XX – початку XXI ст. стало активне зростання ролі церкви, яка є важливою складовою духовного життя суспільства. Після тривалого

періоду занепаду релігійного й церковного життя, українці повертаються до відродження християнських цінностей.

Відомо, що християнська релігія дала значний поштовх для розвитку всесвітньої культури та мистецтва, а релігійна тематика впродовж століть була однією з провідних у мистецтві багатьох європейських країн. Християнське віровчення глибоко вкоренилося в духовності нашого народу, що засвідчується численними художніми творами українських майстрів, зокрема, різновидовими зразками народного мистецтва (вишивки, різьбярства, гончарства, писанкарства, народного іконопису) [4, с. 52]

Повсюдне відродження в добу незалежності України храмового будівництва викликало потребу в проектуванні церковних інтер'єрів, облаштуванні та оздобленні їхнього внутрішнього простору. Перед сучасними митцями постала низка складних і важливих творчих проблем: передусім, – проблема стилю.

Проводячи паралелі в історичному контексті, бачимо, що в Україні ще на початку ХХ ст. пошук національного стилю розглядався як важлива справа культурного відродження. У Східній Україні національним стилем було охоплено оформлення міського інтер'єру, над яким працювали В. Кричевський, Г. Нарбут, М. Жук, М. Самокиш, О. Сластіон. На теренах Західної України над розробкою громадських і церковних споруд, інтер'єрів будинків, створенням цілісного художнього стилю на засадах народного мистецтва Гуцульщини трудилися прогресивно налаштовані архітектори та митці декоративного мистецтва фірми І. Левинського у Львові. Текстильними розробками займалися П. Ковжун, П. Холодний, С. Гординський, сестри Олена й Ольга Кульчицькі; кераміку розробляли О. Білоскурський, Ю. Лебіщак та інші.

Звернення до сакральної тематики визначило творче обличчя багатьох митців арттекстилю кінця ХХ – початку ХХІ ст. Особливо це проявилось в діяльності митців львівської школи, оскільки саме на Західній Україні відбувалося активне оновлення духовного життя, й відповідно було більше релігійних громад і церковних споруд.

Роботи, що виконувалися українськими майстрами текстилю в зазначений період, поділяються на два основні типи. Перший – це різноманітні церковні тканини, призначені безпосередньо для конкретних храмових інтер'єрів і літургійних цілей, які є їх невід'ємною частиною.

Другий тип – це численні творчі роботи, не пов'язані з обрядовим призначенням, в яких спостерігаємо сучасну інтерпретацію релігійних подій, образів, знакової символіки, своєрідні рефлексії на тему сакральних сюжетів¹.

Як зазначає Т. Кара-Васильєва, в церковному мистецтві взаємодіють різні види творчості, засобами яких розкривається образна символіка літургії. Кожен вид церковного мистецтва створюється відповідно до його функціонування в системі з іншими видами, і повністю він розкривається в ході культового дійства літургії. Храмове богослужіння – це сакрально-літургійний та естетичний феномен, що сформувався впродовж століть. Саме за допомогою творів мистецтва – ікон, хрестів, різьблення, розписів, мозаїки та скульптури, одягу священнослужителів, а також церемоніальних обрядів і музичного мистецтва, розкриваються основи християнського віровчення, наочно відтворюються біблійні події, їх образна символіка [3, с. 15–16].

Разом з іншими видами церковного мистецтва велику роль відіграють твори текстилю, адже в результаті їх синтезу з архітектурою створюється специфічне середовище, що відповідає духовним потребам сучасної людини. Літургійні тканини в інтер'єрі храму підпорядковуються його загальній стилістичній концепції та ідеології і становлять необхідний елемент архітектурно-просторової композиції. Важливим є узгодження творів з архітектонікою та внутрішнім художньо-пластичним вирішенням храму. Крім ужиткового призначення, тканини несуть певне змістове навантаження, мають неповторне естетичне забарвлення.

Вивчення текстильних художніх творів культового призначення свідчить про те, що їх форми та розміри варіюються від монументальних до мініатюрних. Деякі тканини є святинями для поклоніння, інші виконують функцію покривів чи убрань, зустрічаються

РОЗДІЛ

також твори, що поєднують обидві функції. Приналежність тканин до священних обрядів і таїнств, їх глибокий зміст і символіка божественної сили визначають сакральний характер цієї категорії арттекстилю.

Декоративні тканини сприймаються в синтезі з іншими мистецькими складовими храмового простору, але їх вплив надзвичайно важливий для створення духовної гармонії, що сприяє ритуалу богослужіння та молитви. Під час служби Божої у церкві в певних символічних діях постає життя Спасителя. Зміст літургії, її християнська символіка зумовлюють художню стилістику обрядових тканин. Літургійні тканини, до яких належать ті твори, що безпосередньо використовуються в богослужінні, виконують культову функцію й мають чітко визначене місце [3, с. 15].

При створенні художніх тканин для храмових інтер'єрів, зокрема плащаниць, хоругв, стягів, важливим для митців і багатьох інших є добре знання та розуміння принципів і правил вироблення церковних тканин, їх композиційних схем, а також урахування побажань замовників.

Єдиний художній ансамбль у церкві святих Ольги і Єлизавети у Львові творять святковий фелон авторства К. Дуди-Пелех і ритуальний священицький комплект авторства С. Царинської, що складається зі стихаря, петрахелі, повітря, покривальця та інших ритуальних компонентів. Декоративні твори виконані згідно з церковними канонами, проте кожна композиція позначена авторською інтерпретацією та своєрідним трактуванням сюжетів і мотивів. Декоративне оздоблення святкового («празничного») священицького фелона К. Дуда-Пелех створила на основі традиційних городенківських орнаментальних мотивів. Головна роль у колористичному вирішенні надана автором чорному та червоному кольорам із незначними вкрапленнями зеленого та золотого. Авторка також використовує традиційні для міста Городенки техніки вишивання, зокрема гладь, стебнівку, виколювання.

Аналогічний стиль С. Царинська демонструє в ритуальному комплекті тканин. Усі елементи робіт обох художниць (на той час дипломниць відділу художнього моделювання та вишивки Львівського училища

декоративного і ужиткового мистецтва) розроблені в ансамблі й демонструють стильову єдність, увиразнюючи та підсилюючи відчуття сакральності в загальному церковному оточенні.

Своєрідною розробкою композиційних елементів позначена хоругва «Свята Ольга» М. Паздрій, яку авторка виконала в техніці аплікації з додатком вишивки. Декоративне зображення величної постаті княгині Ольги вдало доповнене орнаментальними смугами. Хоругву вирішено в сполученні вохристо-сірих, вишневих і теракотових кольорів, які творять гармонійне колористичне поєднання. Всі елементи твору складають єдину цілісну композицію, яка має урочисто піднесений характер.

Варто відзначити також рукотворні плащаниці Ю. Новосад, О. Мазур; комплекти священицького одягу, літургійні обрядові та віктарні тканини, створені О. Онищак, С. Бедрус; церковні ритуальні та священицькі комплекти Ю. Пінкевич, Г. Гіль і багато інших. Усі ці твори позначені високою майстерністю й мають неабияку мистецьку цінність.

Створити сучасну художню роботу й водночас зберегти вікову традицію у трактуванні релігійних образів є нелегким завданням, адже воно вимагає від автора певної організації композиційної площини, мистецького смаку та професійного вміння, своєрідного пошуку засобів до розкриття сюжету із дотриманням усталених церковних канонів, глибоких знань з іконографії, комплексного поєднання всіх компонентів.

Оскільки сакральне мистецтво в цілому є мистецтвом символічним, гранично умовним, багатозначним за своїм змістом, тканини також насичені різноманітними символами. Зокрема хрест – символ віри, вічності, страждання; голуб – символ невинності, чистоти, смиренності й Святого Духа; виноградна лоза – символ Євхаристії, крові Христа, пролиті за спокутування людства від гріхів; гілка оливи – символ миру і надії тощо.

Сакральне мистецтво стало вагомим джерелом інспірацій у виконанні авторських творчих робіт виставкового характеру. В художніх творах митці порушують проблеми глибинних взаємин людини і світу, відображаючи їхню органічну єдність. Такі роботи

вирізняються особливою духовністю, релігійно-філософським наповненням, у них простежується чуттєвий досвід проникнення сучасного митця в суть образності іконопису, спроба відтворення гармонії між духовним, внутрішнім і зовнішнім, буденним.

Висока духовність і невичерпна сила образотворення ікони, одухотвореність її образів і багатство колористичних якостей приваблюють митців різних поколінь – М. Біласа, Н. Паук, І. Вінницьку, С. Бурак, Т. Печенюк, О. Гижу, Н. Пікуш, Л. Борисенко, Н. Лапчик, Т. Ядчук-Богомазову, А. Попову та інших, які ретельно вивчають зміст церковного мистецтва та усвідомлюють його завдання й основну мету. Питання релігійної віри у кожного автора завжди складне й неоднозначне: його визначальна риса – власне розуміння і сприйняття Бога. І хоча при виборі сюжетів художники звертаються до українських іконописних традицій, проте часто віддаляються від традиційно-канонічної подібності сакральних персонажів. Натомість вони концентрують увагу на емоційній складовій твору та надають перевагу вільній інтерпретації й трактуванню канонічних сюжетів залежно від індивідуальної манери кожного митця. Це виражається в своєрідній символічній образності, умовній декоративності, абстрактності, уникненні натуралістичної візуалізації зображень.

Характерним прикладом побудови композиції на основі іконопису є твір М. Біласа «Бойківська мадонна», де митець відтворює образ молодої матері з дитиною на руках. Робота відзначається винятковою змістовністю, декоративною виразністю й цілісністю колористичної гами, побудованої на гармонії відтінків червоного, коричнево-вохристого, зеленого.

Текстильні твори М. Біласа «Богородиця», «Панахида», «Голгофа» та інші вирізняються особливою одухотвореністю та неповторним національним забарвленням. Канонічні сюжети автор збагачує включенням у композицію елементів українського орнаменту та церковної архітектури.

Роботи кожного з вищезгаданих авторів демонструють питомо індивідуальне розкриття теми, а отже, й несхожі прийоми її втілення в матеріалі (наприклад: «Реставра-

ція» Н. Паук, «Ангеле, охоронцю мій» С. Бурак, «Безгоміння» Н. Дяченко-Забашти, «На крилах радості та смутку» А. Попової).

Естетичне враження від творів деколи досягається завдяки колористиці, наближеній до обмеженої, але насиченої гами темперного живопису. В таких випадках автори використовують пряжу, фарбовану власноруч натуральними барвниками. Гобелен Т. Печенюк «Блага вість» витримано в гамі, що базується на контрастному поєднанні притамованих відтінків бордового, синього та лляних сіро-бежевих кольорів.

Ретельним проробленням мініатюрних образів приваблюють невеличкі ткані композиції І. Мінько-Мурашик, котра переважно обирає для своїх творів сріблясто-вохристу кольорову гаму з невеликим додатком люрексу. Оригінальності міні-гобеленам додає також саме експонування їх художницею: вона не оправляє мініатюри в рамки, а кріпить зверху на дерев'яних дошках, підфарбовуючи їх у сірий колір («Святиня», «Два ангели», «Пейзаж з церквою»).

Низкою самобутніх образно-пластичних прийомів, витоки яких знаходимо в давньоукраїнській іконі та фресці, вирізняються композиції Н. Лапчик у гобеленах «Одвічне» та «Реставрація».

У серіях «Благовіщення», «Мої ангели», образи яких мисткиня трактує доволі незвично, вона надихається поетичною мовою народного примітиву. Майстриня в дивний спосіб поєднує зображення добро-го янгола, крила якого завжди смиренно приспущені, з постаттю української селянки в народному вбранні та з немовлям у лоні. Її ангел – це не крилатий персонаж, наділений могутністю посланця Бога, не безтілесна чи безстатева істота. Гобелени авторки наче свідчать про його земне походження. Янгол Н. Лапчик є радше архетипним жіночим образом ангела милосердя. Серія «Мої ангели» приваблює колірним і фактурним вирішенням: гладкоткані фігуративні зображення в ніжних бежево-рожевих, біло-блакитних тонах оздоблені дрібними деталями зі стеклярусу, мережива, трикотажного плетіння [10, с. 47].

До обмеженої кольорової гами звертається Т. Лукашевич: декоративну ткану

РОЗДІЛ

композицію «Благовіщення» вона розміщує на лляне полотно та доповнює площину вишивкою. Твір виконаний у стриманій сіро-білій гамі з невеликим додатком світлих вохристих відтінків. Таке кольорове вирішення відповідає обраному сюжету та надає роботі піднесеності та величності образів.

Своєрідним трактуванням релігійних образів виділяються твори Н. Пікуш «Благовіщення», «Замилування», «Оплакування», «Сумний ангел» тощо. Її декоративні композиції незмінно вирізняються філософською інтерпретацією біблійних сюжетів із застосуванням авторкою мінімальних засобів художньої виразності, граничної умовності майже мініатюрних зображень та умовності кольору.

Оригінальну авторську візію та інтерпретацію сакральних мотивів, переосмислення біблійних і євангельських сюжетів знаходимо в творах О. Зальоток («Ангел Благовіщення», «Срібний ангел часу»), К. Ганейчук («Сім херувимів»), Л. Борисенко («Одигітрія»), Н. Гронської (серія «Апокаліпсис», «Апостоли та янголи», «Німий ангел»), Т. Ілляхової («Архангел Гавриїл», «Архангел Михаїл», «Богоматір»), О. Майданець («Блага вість») та багатьох інших [1, с. 80].

Створюючи власні образи сучасності, традиційні форми переосмислює М. Базак. Особливо її приваблюють біблійні сюжети. Найулюбленішими мотивами М. Базак є ангел-пастух, ангел – зажурений філософ,

ангел – пустотливе дитя, ангел з тяжкою ношею своїх крил, ангел-провісник тощо. Художні образи мисткині наповнені глибоким змістом і підтекстовими запитаннями, відповіді на які має дати глядач, долучившись до своєрідного діалогу.

Отже, проведене дослідження доводить, що художнє осмислення сакральної тематики є характерною та важливою тенденцією в творчості сучасних українських митців арттекстилю. Свідченням цього є високомистецькі роботи, створені художниками-текстильниками для конкретних храмових інтер'єрів, та особливо для численних виставкових експозицій. Декоративні твори вирізняються оригінальністю авторської думки в інтерпретації традиційних, а також власних творчих композицій. «Сакральність» у сучасному арттекстилі позначена новими рисами, що передусім виявляються в розширенні сюжетного репертуару, поглибленні філософського осягнення релігійних тем, збагаченні засобів їхнього формального втілення. Водночас простежується перевага вільного трактування релігійних образів і домінування образно-асоціативних композиційних вирішень.

Примітка

¹ Вказаний поділ є типовим для відповідних текстильних витворів не лише України, а й усіх (чи майже всіх, як показує історія мистецтва) християнських країн світу.

Джерела та література

1. Бойчук Н. Релігійні мотиви у творчості майстрів народного мистецтва Київщини наприкінці XX – поч. XXI ст. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії*. 2011. Вип. 11. С. 78–83.
2. Кара-Васильєва Т. В. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика. Львів : Свічадо, 1996. 232 с.
3. Кара-Васильєва Т. В. Художньо-функціональна роль літургійного шитва в ансамблі храму. *Українське мистецтвознавство (матеріали, дослідження, рецензії) : зб. наук. праць*. Київ, 2008. Вип. 8. С. 15–26.
4. Лобурак І., Терлецький З. Сакральні сюжети і мотиви в гончарстві Покуття. *Народне мистецтво*. 1997. № 1. С. 52–53.
5. Косів Р. Українські хоругви. Київ : Оранта, 2009. 372 с.
6. Овсійчук В. Українське мистецтво другої пол. XVI – першої пол. XVII століття. Київ : Наукова думка, 1985. 182 с.
7. Печенюк Т. Традиції та новації художнього текстилю у Львівській Академії мистецтв. Є. 2003. № 2. С. 49–51.
8. Скрипник Г. Історія українського мистецтва: нові наукові контексти та суспільні виклики. *Українське мистецтвознавство (матеріали, дослідження, рецензії) : зб. наук. праць*. Київ, 2008. Вип. 8. С. 3–10.
9. Художній текстиль. Львівська школа / уклад. Т. Печенюк. Львів : Поллі, 1998. 160 с.
10. Чегусова З. Фігуративний гобелен України XX–XXI ст.: мистецький поступ, провідні митці, особливості творчості. *Українське мистецтвознавство : зб. наук. праць*. Київ, 2016. Вип. 16. С. 37–54.

References

1. Boychuk N. (2011) *Relihiyni motyvy u tvorchosti maystriv narodnoho mystetstva Kyivshchyny naprykintsi XX – poch. XXI st.* [Religious Motifs in the Kyivshchyna Folk Art Masters' Works in the Late XXth to Early XXIst Centuries]. *Ukrayinske mystetstvoznavstvo: (materialy, doslidzhennia, retsenziyi): zb. naukovykh prats* [Ukrainian Art Studies: (Materials, Investigations, Reviews): Collected Scientific Works]. Kyiv, Iss. 11, pp. 78–83.
2. Kara-Vasylyeva T. (1996) *Liturhiyne shytvo Ukrayiny XVII–XVIII st. Ikonohrafiya, typolohiya, stylistyka*. [Ukrainian Liturgical Needlework in the XVIIth–XVIIIth Centuries. Iconography, Typology, and Stylistics]. Lviv: Svichado, 232 pp.
3. Kara-Vasylyeva T. (2008) Khudozhnio-funktsionalna rol liturhiynoho shytva v ansambli khramu [The Artistic and Functional Role of Liturgical Needlework in the Ensemble of Churches]. *Ukrayinske mystetstvoznavstvo: (materialy, doslidzhennia, retsenziyi): zb. naukovykh prats* [Ukrainian Art Studies: (Materials, Investigations, Reviews): Collected Scientific Works]. Kyiv, Iss. 8, pp. 15–26.
4. Loburak I. Terletskyi Z. (1997) Sakralni siuzhety i motyvy v honcharstvi Pokuttia [Sacred Themes and Motifs in Pokuttian Pottery]. *Narodne mystetstvo* [Folk Art]. Kyiv, # 1, pp. 52–53.
5. Kosiv R. (2009). *Ukrayinski khoruhvy* [Ukrainian Gonfalons]. Kyiv: Oranta, 372 pp.
6. Ovsyichuk V. (1985) *Ukrayinske mystetstvo druhoi pol. XVI – pershoi pol. XVII st.* [The Ukrainian Art in the Latter Half of the XVIth to the First Part of the XVIIth Century]. Kyiv: Naukova dumka, 182 pp.
7. Pecheniuk T. (2003). *Tradyttsiyi ta novatsiyi khudozhnioho tekstyliu u Lvivskiy Akademiyi mystetstv* [Traditions and Innovations of Artistic Textiles at the Lviv Academy of Arts]. Ye, # 2, pp. 49–51.
8. Skrypnyk H. (2008) Istoriya ukrayinskoho mystetstva: novi naukovy konteksty ta suspilni vyklyky [The History of Ukrainian Art: New Scientific Contexts and Social Challenges]. *Ukrayinske mystetstvoznavstvo: (materialy, doslidzhennia, retsenziyi): zb. naukovykh prats* [Ukrainian Art Studies: (Materials, Investigations, Reviews): Collected Scientific Works]. Kyiv, Iss. 8, pp. 3–10.
9. Pecheniuk T. (compiler) (1998) *Khudozhniy tekstyl. Lvivska shkola* [The Lviv School of Artistic Textiles]. Lviv: Polli, 160 pp.
10. Chehusova Z. (2016) Fihuratyvnyi hobelen Ukrayiny XX–XXI st.: mystetstkyi postup, providni myttsi, osoblyvosti tvorchosti [Ukrainian Figurative Tapestries of the XXth to XXIst Centuries: Artistic Progress, Leading Artists, and Features of Works]. *Ukrayinske mystetstvoznavstvo: (materialy, doslidzhennia, retsenziyi): zb. naukovykh prats* [Ukrainian Art Studies: (Materials, Investigations, Reviews): Collected Scientific Works]. Kyiv, Iss. 16, pp. 37–54.

SUMMARY

The leading trends in Ukrainian arttextile in the field of works creation on sacred themes are analyzed. Stylistic peculiarities, creative interpretations of sacred symbols and images are investigated. Both traditional and modern approaches to the sacred art interpretation are considered.

It is pointed out that in the late XXth – early XXIst centuries destroyed temples are rebuilt and reconstructed, completely new construction, decorated by contemporary artists appear. Figurative and stylistic transformations occur in the arttextile. The revival of spirituality stimulates creative imagination of Ukrainian textile artists. Revaluation of aesthetic worths happens and artistic consciousness changes. It finds its reflection in numerous artistic works.

Works proposed by Ukrainian textile artists during the specified period can be divided into two types. The first of them is a totality of various church cloths of the traditional turn, designed directly for specific temple interiors and liturgical purposes, which are inseparable part of them.

The second type includes numerous creative works which are not related to ceremonial purposes, in which we observe a modern interpretation of religious plots, images, symbols, peculiar reflections on the theme of traditional sacred stories.

Sacred art has become a significant source of inspiration for S. Buriak, N. Pauk, K. Haneichuk, I. Minko-Murashchuk, N. Lapchuk, A. Popova, T. Pecheniuk and others.

Textile works are distinguished by spiritual and philosophical content. The artists often avoid traditional canonical pattern of sacred plots depiction. They prefer free interpretation of motives depending on the individual manner of every artist. The advantage of free images interpretation and the dominance of associative compositional solutions is considered.

Keywords. Arttextile, sacred image, symbol, artist, traditions, novations.

УДК 7.071.1Їж:930.253

ПОДРОБИЦІ З ТВОРЧОГО ЖИТТЄПІСУ ІВАНА ЇЖАКЕВИЧА (за архівними джерелами)

Оксана Сторчай

Стаття присвячена публікації важливих архівних матеріалів із творчої біографії талановитого українського живописця і графіка Івана Сидоровича Їжакевича.

Ключові слова: Іван Їжакевич, лист, особисті документи, анкета, спогади Федора Коновалюка, Степан Бутник-Сіверський.

The article is dedicated to the publication of important archival sources from the creative biography of a talented Ukrainian painter and graphic artist Ivan Yizhakevych.

Keywords: Ivan Yizhakevych, a letter, personal documents, questionnaire, reminiscences of Fedir Konovaliuk, Stepan Butnyk-Siverskyi.

Перед нами відкрита сторінка історії української держави.
Від того, чи напишемо ми самі свої думки або лишимо писати іншим,
залежить, чи буде це «Божественна комедія», «Поема екстазу»
або жалібна книжка.

*Прахов М. Перший з'їзд українських художників
і діячів мистецтва. 1918 р. **

Творчість видатного українського живописця, графіка, книжкового ілюстратора та викладача Івана Сидоровича Їжакевича (1864–1962) вивчали чимало науковців, серед них – Т. Бажанова [1], І. Блюміна й М. Ходоровський [2], Л. Владич [9], А. В'юник [4], О. Гунько [5], М. Дегтярьов [6], І. Дундяк [7], М. Кальницький [17], В. Касіян [18; 19], Н. Клименко [20], М. Ковалевська [21], І. Ковальчук [22], В. Король [24], М. Косицька [25], Н. Кочережко [26–30], З. Лашкул [31], А. Лобановська [32; 33], Л. Логвинська [34], С. Музиченко [35], Д. Назаренко [36], П. Нестеренко [37], В. Нестеров [38], І. Огієвська [39], Родионов [40], В. Ульяновський [41], Л. Цурика [42], Л. Членова [11; 43], Т. Шкоденко [44], В. Яшук [45]. До бібліографії художника також входять публікації його спогадів і автобіографії,

здійснені В. Ульяновським [16; 15], енциклопедичні статті в довідниковій літературі [12; 13] та каталоги персональних виставок [3].

Значним підґрунтям для дослідження творчого життєпису художника є два великі особові фонди І. Їжакевича, що зберігаються в Києві. Перший – в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського НАН України (Ф. 17, що складається з 343-х справ періоду 1910–1959 рр.), другий – у Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України (Ф. 58, що містить 194 справи із чималою кількістю творів художника і охоплює 1894–1962 рр.; у цьому ж архіві є особова справа І. Їжакевича як члена Спілки художників України [10]). Вивчити творчу спадщину художника можна в Національному художньому музеї України,

* Анкети серед учасників з'їзду. Друк. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 8 (Ф. Альошин П. Ф. – український архітектор). Оп. 1. Спр. 936. Павлуцький Гр. Відродження національного мистецтва. Стаття. Вирізка з газети «Відродження». 1918. № 75. 30 (17) червня. Арк. 5.

Національному музеї Т. Г. Шевченка, Музеї однієї вулиці (Андріївський узвіз), у приватних колекціях, поміж яких – збірка творів у родині нащадків мистця, а також іконопис і монументальний розпис у культових спорудах Києва (Кирилівська церква (брав участь, головним чином, у її реставрації під керівництвом А. Прахова); церква Святого Макарія, церква Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, Покровська церква на Подолі (архітектор І. Григорович-Барський); домовна церква в резиденції київських митрополитів (нині – патріархія УПЦ КП); церква Всіх Святих над Економічними воротами й Трапезна церква і палати на території Києво-Печерської лаври; а також частково збережені в друкованих і архівних джерелах розписи й іконопис художника, як от Борисо-Глібський храм, Троїцький собор Іонівського монастиря, Георгіївська церква, Успенський собор (Києво-Печерська лавра)) [5–7; 24; 25; 27; 30; 32; 33; 36; 38; 42; 44]. І це інформація лише по Києву, а якщо приєднати документальні і творчі матеріали з архівів і музеїв, приватних збірок, монументальні розписи й іконопис у церквах з інших місць, то цього буде цілком достатньо для написання ґрунтовної монографії, з урахуванням проблематики сучасного вітчизняного мистецтвознавства, де одним з актуальних і нагальних завдань є написання каталогу-резоне (*catalogue raisonné*) творів І. Іжакевича. Варто зауважити, що й дотепер майже відсутні каталоги-резоне українських художників, і їх укладання має бути одним з першочергових спрямувань у роботі дослідників. Добре відомо, що каталог-резоне насамперед формують для науковців – з вичерпною інформацією про всі твори (з фотографіями) певного художника. Це велика і кропітка колективна праця.

Загалом, дослідники, вивчаючи мистецьку спадщину того чи іншого художника і навіть маючи належно зібрану бібліографію, архівні джерела та солідну творчу спадщину, в щоденній науковій роботі стикаються з подальшим виявленням, уточненням і заповненням фактами лакун у життєпису майстра, а також атрибуцією його творів – уточненням або встановленням авторства, назви роботи, дати і місця її створення, історії побуту-

вання (або провенанс; франц. *provenance*), експонування на виставках тощо, тобто за всіма пунктами каталога-резоне.

Непересічного значення в дослідницькій праці мають архівні матеріали, які завжди є цінними, цікавими і вагомими. Це стосується і запропонованих до публікації архівних документів, які подаємо у зворотному хронологічному порядку (від пізніх до ранніх дат). Перший документ – це рукописні спогади талановитого пейзажиста Федора Зотиковича Коновалюка (1897–1984) про свого вчителя під назвою «Виступ, присвячений пам'яті І. С. Іжакевича» 1962 року (чернетка; публікуємо зі збереженням авторської стилістики, орфографії та з незначними редакторськими правками) [23]. Принагідно зазначимо, що в його спогадах варто враховувати невелику децицію радянської риторики. Зокрема, на нашу думку, І. Іжакевич був глибоко віруючою людиною, а не, за Ф. Коновалюком, «людиною з комуністичним світоглядом». Проте загальновідомо, що в той час так писати доводилося. І. Іжакевич – один з небагатьох українських митців, який, без афішування цієї складової своєї творчості, у радянські часи розписував церкви і писав ікони. Попри все, він є одним з яскравих представників українського сакрального живопису ХХ ст. Цій грані майстра присвячено низку цікавих і ґрунтовних статей, зокрема І. Дундяк [7], Н. Кочережка [27; 30], Д. Назаренка [36], але на релігійності художника автори не зауважили. Нагадаємо, що крім київських храмів, І. Іжакевич працював над іконостасом Георгіївського собору монастиря на Козацьких могилах (1914, с. Плещева, Рівненська обл.) і розписом Свято-Троїцького собору в Дніпрі. Його твори зберігаються у Свято-Катерининському соборі у Краснодарі (до 1920 р. – Катеринодар) на Кубані (РФ), у церкві духовного училища в м. Рильськ Курської губернії (нині – Курська обл., РФ), Свято-Серафимовському храмі Пущі-Водиці, Почаївській лаврі (працював разом з М. Реріхом). Він брав участь у реставрації давньоруського Свято-Василівського собору в Овручі під керівництвом О. Щусева [1; 5; 7; 17; 24; 36; 45]. Загалом, І. Іжакевич упродовж життя працю-

АРХІВИ

вав над оздобленням більш ніж двадцяти храмів [36¹].

У спогадах Ф. Коновалюк вказав на такий маловідомий факт: І. Їжакевич добре грав на скрипці (за іншими джерелами – на альті [36]) і фісгармонії. І, як відомо, свою любов до музики він прищепив синові – Михайлові Івановичу Їжакевичу (1909–1975), який став композитором.

Другий документ – це рукописний, 1947 року, лист-повідомлення І. Їжакевича до заступника директора Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР (нині – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України) з наукової частини Ф. І. Лаврову, в якому митець відповів на запитання щодо свого творчого життєпису для написання С. Бутником-Сіверським енциклопедичної статті до словника «Художники радянської України» [14²]. Наголосимо, що, при порівнянні з опублікованими В. Ульяновським цінними архівними матеріалами («Автобіографія» і «Мої спогади» І. Їжакевича [15; 16]), у листі міститься чимало подробиць, яких немає в зазначених архівних документах. Окрім того, лист публікуємо зі збереженням авторської стилістики й орфографії, що вможливорює відчуття особливостей говірки художника.

Третім важливим архівним матеріалом є підбірка особистих документів І. Їжакевича із Центрального державного історичного архіву Санкт-Петербурга (РФ; машинопис). Це – «метрическая выпись (копия); «Прошение» І. Їжакевича (1884 р.), де він пояснює причину свого спізнання на вступні іспити і просить «Совет» допустити його до вступних іспитів у гіпсовий фігурний клас; «Свидетельство о бедности», видане І. Їжакевичу Петербургським градоначальником; «Прошение» І. Їжакевича (1885 р.) про надання йому посвідки на право викладання «в низших учебных заведениях»; «Прошение» І. Їжакевича (1896 р.) про надання йому посвідки на право викладання «рисования в средних учебных заведениях»; «Свидетельство на право преподавать рисование в средних учебных заведениях (1896 р.)» [14].

На нашу думку, вагомою підмогою у вивченні творчості І. Їжакевича будуть окремі

витяги з архівної машинописної енциклопедичної статті «Їжакевич Іван Сидорович» С. Бутника-Сіверського, зокрема таких позицій, як «Участь у виставках», «Роботи в музеях», «Естампи», «Поштові листівки», «Плакат», «Бібліографія та репродукції», де кінцева дата загальної інформації – 1947 рік включно. Вони винесені у Додаток № 1 [14]. До слова, судячи з розділу «Участь у виставках», І. Їжакевич до революції 1917 року виставляв переважно твори сакрального мистецтва.

Отже, у поєднанні зі зазначеними працями в бібліографії до статті з підготовленою до публікації позицією «Бібліографія та репродукції», сформовано більш-менш повну картину поетапного дослідження творчості майстра.

Значним доповненням до вищезaproпонованих позицій енциклопедичної статті стане архівний рукописний матеріал «Художник Їжакевич Ів. С. Відповіді на анкету Інституту Мистецтвознавства Академії Наук від 18 / VIII – 1955 р.» [14], який винесений у Додаток № 2. (Публікуємо зі збереженням авторської стилістики, орфографії та з незначними редакторськими правками.)

Загалом творчість та біографія митця досить відома не тільки фахівцям, але й широкому загалу, тому окремо її висвітлювати в запропонованій статті немає потреби. Зауважимо лише, що його творчість відіграла велику роль у формуванні національного мистецтва, влучне визначення якому надали С. Зубченко і С. Горохов: «Українські художники не тільки окреслюють зображально-виразними засобами національну індивідуальність українства, не тільки ідейно та образно оформлюють українську національну самобутність, але й розробляють цілісний образ України та “образ своєї національності”» [8, с. 52]. Відтак творчість І. Їжакевича варто розглядати саме в цьому аспекті – у творенні національного мистецтва як світського, так і сакрального ХХ ст. (останнє – окрема і цікава тема в історії мистецтва минулого століття).

Таким чином, запропоновані для публікації архівні матеріали будуть корисними для подальшого вивчення творчого життєпису художника.

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ПОДРОБИЦІ З ТВОРЧОГО ЖИТТЄПІСУ ІВАНА ІЖАКЕВИЧА...

Примітки

¹ За всіма правилами архівних матеріалів документи не оформлені, зокрема нумерація аркушів відсутня, тому в примітках ми їх не подали.

² Висловлюю подяку Лесі Толстовій, заступниці директора з наукової частини Національного художнього музею України, за надану статтю для вивчення.

Джерела та література

1. Бажанова Т. Георгіївська церква на «Козацьких могилах» під Берестечком у контексті спадщини стилю модерн. *Пам'ятки України: історія та культура*. 1996. № 3–4. С. 21–28.
2. Блюміна І., Ходоровський М. Ім'я – епоха. Жив і творив для народу. До 125-річчя від дня народження І. Іжакевича. *КіЖ*. 1989. 15 січ. С. 7.
3. Виставка творів народного художника УРСР І. С. Іжакевича. До 90-річчя з дня народження : каталог / Київ. держ. музей укр. мистец. ; упоряд. Л. Г. Членова. Київ, 1956. 40, [24] с. : іл., 1 портр.
4. В'юник А. Україна на Півночі : (І. Іжакевич у Петербурзі). *Образотворче мистецтво*. 1998. № 1. С. 73–75.
5. Гулько О. Іван Іжакевич малював святих зі своїх рідних та односельців. URL : <http://gazeta.ua/articles/history-newspaper/ivan-izhakevich-malyuvavsvyatih-zi-svoyih-ridnih-ta-odnoselciv/418853>. Заголовок з екрана.
6. Дегтярев М. Последний из могилок киевской иконописи. *Зеркало недели*. 1998. № 31. 1 авг. С. 16.
7. Дундяк І. Іван Іжакевич і церковне мистецтво України другої пол. XX ст. *Народознавчі зошити*. Львів, 2016. № 5 (131). С. 1095–1101.
8. Зубченко С., Горохов С. Українське образотворче мистецтво як засіб національно-патріотичного виховання молоді. *Україна в етнокультурному вимірі століть : зб. наук. пр. : посіб. для викладачів, вчителів, студентів й учнів вузів і шкіл* / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2015. Вип. 5 : Міфи і символіка в етнокультурі українців. С. 50–56. URL : enpuii.npu.edu.ua/handle/123456789/12033.
9. Іжакевич Іван Сидорович [Альбом] / авт. ст. Л. Владич. Москва, 1955. 108 с.
10. Іжакевич Іван Сидорович : личное дело члена Союза художников Украины, арк. 132–210. Центральный державный музей-архив литературы и искусства Украины. Ф. 581. Оп. 2. Спр. 45 : Личные дела умерших членов Союза художников Украины на буквы от «Е» до «И» за 1945–1964 годы. На 210 листах.
11. Іжакевич Іван Сидорович : [альбом] / упоряд. Л. Г. Членова ; ред. Д. Г. Янко. Київ, 1964. 55 с. : іл., 1 портр.
12. Іжакевич Іван. *Видатні постаті в історії України XX ст. : короткі біографічні нариси*. Київ, 2011. С. 145–149.
13. Іжакевич Іван Сидорович. *Кияни : біограф. словник*. Київ, 2004. С. 156 : портр.
14. Іжакевич Іван Сидорович : [папка] / Матеріали до словника «Художники радянської України» (автори : Б. Бутник-Сіверський, З. Лашкул, В. Ткаченко, тех. ред. Т. Радзієвська. Кінець 1940-х – 1950-ті рр.). Архів відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. Без нумерації.
15. Іжакевич І. С. Автобіографія. *Україна*. 1989. № 2. С. 13.
16. Іжакевич І. С. Мої спогади. *Україна*. 1989. № 2. С. 13.
17. Кальницький М. Художник, отразивший тысячелетия. *Комсомольская правда в Украине*. 2014. 16 янв. С. 16 : фото.
18. Касіян В. Найстаріший український художник. *Вітчизна*. 1959. № 1. С. 188–194 : портрет.
19. Касіян В. Художник-патріот. Пам'яті Івана Сидоровича Іжакевича [1864–1962]. *Мистецтво*. 1962. № 1. С. 34–35.
20. Клименко Н. Осяяні народною поезією (про художника І. Іжакевича) [Текст]. *Образотворче мистецтво*. 2004. № 3. С. 38–41.
21. Ковалевська М. С. Іжакевич. Заслужений діяч мистецтв УРСР. Київ, 1949. 52 с. : іл., 1 портр. (Майстри мистецтв Рад. України). URL : http://46.201.245.47/cgi-bin/irbis64r_14/cgiirbis_64.exe?LNG=&Z21ID=&I21DBN=RK1&P21DBN=RK1&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullweb&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=M=&S21STR=I.
22. Ковальчук І. Родовід Іжакевичів. *Жива вода*. 2000. № 9. С. 8.
23. Коновалюк Ф. З. Виступ, присвячений пам'яті І. С. Іжакевича. Рукопис. 1962 р. Центральный державный архив-музей литературы и искусства Украины. Ф. 58 (Ф. Іжакевич І. С. – український радянський художник, народний художник УРСР). Оп. 1. Спр. 182. 6 арк.
24. Король В. Храм на пагорбі. URL : <http://www.kvit6.com.ua/?p=844&print=print>. Заголовок з екрана.
25. Косицька М. Історія побудови київського Макаріївського храму та столітнє життя парафії. URL : <http://makariy.kiev.ua/index.php/istoriya/79-istoriya-pobudovimakarijivskogo-khramu>. Заголовок з екрана.
26. Кочережко Н. Життя було гаряче кольорами... [Про художника І. С. Іжакевича]. *Наука і культура*. Київ, 1988. Вип. 22. С. 97–102.
27. Кочережко Н. Іконописець Іван Іжакевич. *Православний вісник*. 1997. № 3. С. 42–45.
28. Кочережко Н. Незабутній: 125 років від дня народження народного художника УРСР І. С. Іжакевича. *Вечірній Київ*. 1989. 24 січ.

АРХІВ

29. Кочережко Н. Орач безмежної ниви: [про творчість І. С. Їжакевича]. *Друг читача*. 1989. 19 січ.
30. Кочережко Н. Славний майстер київського іконопису. До 145-річчя від дня народження Івана Їжакевича. *Відлуння віків*. 2010. № 1 (12). С. 58–61.
31. Лашкул З. В. Історична тематика в творчості І. С. Їжакевича. (До 100-річчя з дня народження.) *Український історичний журнал*. 1964. № 1. С. 127–128.
32. Лобановська А. Образи «Києво-Печерського Патерика» в монументалістиці І. Їжакевича. *Слово і час*. 1998. № 11. С. 86–89.
33. Лобановська А. Трактовка образів Києво-Печерського патерика в монументальних розписах І. С. Їжакевича в трапезній палаті Києво-Печерської лаври. *Могиланські читання : матеріали щорічної наукової конференції 1998* / Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Київ, 1999. С. 77–81.
34. Логвинська Л. Іван Сидорович Їжакевич : (до 85-ліття з дня народження). *Україна*. 1945. № 2. С. 30–31 : іл.
35. Музиченко С. «Мені тринадцятий минало...» : [про художника І. Їжакевича]. *Соціалістична культура*. 1989. № 1. С. 21–22.
36. Назаренко Д. Митець Божою милістю. *Церковний календар. 2018 рік : видання Перемисько-Горлицької єпархії*. 2018. С. 81–116.
37. Нестеренко П. Іван Їжакевич – візія України. *Пам'ять століть*. 2004. № 1. С. 130–134.
38. Нестеров В. Церква Покрови на Пріорці в Києві. URL : http://risu.org.ua/ua/relig_tourism/religious_region/29267/. Заголовок з екрана.
39. Огієвська І. В. Виставка творів І. С. Їжакевича. *Народна творчість та етнографія*. 1989. № 4. С. 84–86.
40. Родионов А. Под звездой Кобзаря : 125 лет со дня рождения украинского советского художника И. С. Їжакевича (1864–1962). *Правда Украины*. 1989. 20 янв.
41. Ульяновський В. Воістину народний [художник І. Їжакевич]. *Україна*. 1989. № 2. Січень. С. 12–13; вкладка [6 сторінок].
42. Цурика Л. Їжакевич–Коновалюк : історія лаврського тандему : [альбом] / [авт. тексту Л. Цурика]. Київ, 2012. 84 с. : іл., портр.
43. Членова Л. Народний художник УРСР Іван Сидорович Їжакевич. *Мистецтво*. 1955. № 1. С. 35–37 : іл.
44. Шкоденко Т. М. Багатогранність творчої спадщини Івана Їжакевича. *Музейний альманах : наук. матеріали : ст., нариси, есе*. Черкаси, 2012. Вип. 3. С. 93–95.
45. Ящук В. На місці героїчної битви: художник Іван Їжакевич у Пляшеві. *Червоний прапор*. 1981. 4 квіт. С. 38.

References

1. Bazhanova T. (1996) Heorhiyivska tserkva na «Kozatskykh mohylakh» pid Berestechkom u konteksti spadshchyny styliu modern [St. George Church in the Cossack Graves National Historic Memorial by Berestechko in Context of the Art Nouveau Style Heritage]. *Pamyatky Ukrayiny: istoriya ta kultura* [Landmarks of Ukraine: History and Culture], # 3–4, pp. 21–28.
2. Bliumina I., Khodorovskiy M. (1989) Imya – epokha. Zhyv i tvoryv dlia narodu. Do 125-richchia vid dnia narodzhennia I. Yizhakevycha [His Name is a Whole Epoch. He Lived and Created for People. On the Occasion of the 125th Anniversary of Ivan Yizhakevych's Birthday]. *KiZH* [Culture and Life], January 15, p. 7.
3. Chlenova L. (compiler) (1956) Vystavka tvoriv narodnoho khudozhnyka URSR I. S. Yizhakevycha. Do 90-richchia z dnia narodzhennia: Katalog [An Exhibition of Works by the People's Artist of the Ukrainian SSR I. Yizhakevych. On the Occasion of His 90th Birthday Anniversary: A Catalogue] (Kyiv State Ukrainian Art Museum). Kyiv: Mystetstvo, 40, [24] pp., ill., 1 portrait.
4. Vyunnyk A. (1998) Ukrayina na Pivnochi (I. Yizhakevych u Peterburzi) [Ukraine in the North Lands: (I. Yizhakevych in Petersburg)]. *Obratovorche mystetstvo* [Fine Art], # 1, pp. 73–75.
5. Hunko O. (no date) Ivan Yizhakevych maliuvav sviatykh zi svoiykh ridnykh ta odnoseltsiv [Ivan Yizhakevych Pictured Saints from His Relatives and Fellow Villagers]. URL: http://gazeta.ua/articles/history-newspaper/_ivan-izhakevich-malyuvavsvyatih-zi-svoiyh-ridnih-ta-odnoselciv/418853.
6. Degtiariov M. (1998) Posledniy iz mogikan kiyevskoy ikonopisi [The Last of the Mohicans of the Kyiv Icon Painting]. *Zerkalo nedeli* [The Mirror Weekly], # 31, August 1, p. 16.
7. Dundak I. (2016) Ivan Yizhakevych i tserkovne mystetstvo Ukrayiny druhoyi pol. XX st. [Ivan Yizhakevych and the Ukrainian Religious Art in the Mid- to Late XXth Century]. *Narodoznachchi zoshyty* [The Ethnology Notebooks]. Lviv, # 5 (131), pp. 1095–1101.
8. Zubchenko S., Horokhov S. (2015) Ukrayinske obrazotvorche mystetstvo yak zasib natsionalno-patriotichnoho vykhovannia molodi [Ukrainian Fine Art as a Means of National Patriotic Training of Young People]. *Ukrayina v etnokulturnomu vymiri stolit: Zbirnyk naukovykh prats: posibnyk dlia vykladachiv, vchyteliv, studentiv y uchniv vuziv i shkil* [Ukraine in Ethno-Cultural Dimension of Centuries: Collected Scientific Papers: A Manual for Lecturers, Undergraduates, and Pupils of Colleges and Schools] (Ministry of Education and Science of Ukraine, National Pedagogical Drahomanov University). Kyiv: National Pedagogical Drahomanov University, Iss. 5: Mify i symbolika v etnokulturi ukraintsiv [Myths and Symbols in the Ukrainian Ethno-Culture], pp. 50–56.

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ПОДРОБИЦІ З ТВОРЧОГО ЖИТТЄПІСУ ІВАНА ЇЖАКЕВИЧА...

9. Vladich L. (author-compiler) (1955) *Izhakevich Ivan Sidorovich [Album]* [Izhakevich Ivan Sidorovich. An Album]. Moscow: Sov. khudozh., 108 pp.
10. Izhakevich Ivan Sidorovich: Lichnoye delo chlena Soyuz khudozhnikov Ukrainy, ark. 132–210 [Izhakevich Ivan Sidorovich: A Personal File of the member of the Artists Union of Ukraine, sheets 132–210]. *Tsentrlniy derzhavnyi muzey-arkhiv literatury i mystetstva Ukrayini* [Central State Museum-Archives of Literature and Arts of Ukraine], Fund 581, Inventory 2, Dossier 45: Lichnyye dela umershih chlenov Soyuz khudozhnikov Ukrainy na bukvy ot «Ye» do «I» za 1945–1964 gody. Na 210 listakh [Personal Files of the Deceased Members of the Artists Union of Ukraine Lettered from «E» to «I» over 1945–1964. Containing 210 sheets].
11. Chlenova L. (compiler), Yanko D. (editor) (1964) *Yizhakevych Ivan Sydorovych: [album]* [Yizhakevych Ivan Sydorovych: An Album]. Kyiv: Mystetstvo, 55 pp., ill., 1 portrait.
12. (2011) Yizhakevych Ivan. *Vydatni postati v istoriyi Ukrayiny XX st.: korotki biohrafichni narysy* [Prominent Figures in the History of Ukraine in the XXth Century: Short Biographic Essays]. Kyiv, pp. 145–149.
13. (2004) Yizhakevych Ivan Sydorovych. *Kyyany: biohraf. Slovyk* [Kyivites: A Biographical Dictionary]. Kyiv: Feniks, p. 156: a portrait.
14. Yizhakevych Ivan Sydorovych: [papka] [Yizhakevych Ivan Sydorovych: A File]. *Materialy do slovyka «Khudozhnyky radianskoyi Ukrayiny» (Kinets 1940-kh – 1950-ti rr.)* [Materials for the Dictionary Artists of Soviet Ukraine (Late 1940s through to the 1950s)] (authors B. Butnyk-Siverskyi, Z. Lashkul, V. Tkachenko, typographer T. Radziyevska). Arkhiv viddilu obrazotvorchoho ta dekoratyvno-prykladnoho mystetstva IMFE im. M. T. Rylskoho NANU [Archives of Fine Arts and Decorative and Applied Arts Department of the NASU M. Rylskyi IASFE].
15. Yizhakevych I. (1989) Avtobiohrafiya [Autobiography]. *Ukrayina* [Ukraine], # 2, p. 13.
16. Yizhakevych I. (1989) Moyi spohady [My Reminiscences]. *Ukrayina* [Ukraine], # 2, p. 13.
17. Kalnitskiy M. (2014) Khudozhnik, otrazivshiy tysiacheletiya [An Artist Who Have Mirrored Millennia]. *Komsomolskaya pravda v Ukraine* [The Komsomol Truth in Ukraine], January 16, p. 16: a photo.
18. Kasiyan V. (1959) Naystarishiy ukrayinskyi khudozhnyk [The Eldest Ukrainian Artist]. *Vitchyzna* [Fatherland], # 1, pp. 188–194: a portrait.
19. Kasiyan V. (1962) Khudozhnyk-patriot. Pamyati Ivana Sydorovycha Yizhakevycha [1864–1962] [A Patriotic Artist. In Commemoration of Ivan Sydorovych Yizhakevych [1864–1962]]. *Mystetstvo* [Art], # 1, pp. 34–35.
20. Klymenko N. (2004) Osiayani narodnoy poeziyye (pro khudozhnyka I. Yizhakevycha) [Tekst] [Shone by Folk Poetry (About the Artist I. Yizhakevych) [A Text]]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine Art], # 3, pp. 38–41.
21. Kovalevska M. (1949) I. S. Yizhakevych. Zasluzhenyy diyach mystetstv URSR [I. Yizhakevych, An Honored Art Worker of the Ukrainian SSR]. Kyiv: Mystetstvo, 52 pp., ill., 1 portrait. (Maystry mystetstv Rad. Ukrayiny [Masters of Arts of Soviet Ukraine Series]).
22. Kovalchuk I. (2000) Rodovid Yizhakevychiv [The Family Tree of Yizhakevych]. *Zhyva voda* [Aqua Vitae], # 9, p. 8.
23. Konovaliuk F. Vystup prysvyacheniy pamyati I. S. Yizhakevycha. Rukopys. 1962 r. [An Address Dedicated to Commemorating I. Yizhakevych. A Manuscript. 1962]. *Tsentrlniy derzhavnyi arkhiv-muзей literatury i mystetstva Ukrayiny* [Central State Archives-Museum of Literature and Arts of Ukraine], Fund 58 (f. Yizhakevych I. S. – ukrayinskyi radianskyi khudozhnyk, narodnyi khudozhnyk URSR [Yizhakevych I. S., A Ukrainian Soviet Artist, People's Artist of the Ukrainian SSR fund]), Inventory 1, Dossier 182, 6 sheets.
24. Korol V. (no date) *Khram na pahorbi* [A Church on the Hill]. URL: <http://www.kvit6.com.ua/?p=844&print=print>.
25. Kosityska M. (no date) Istoriya pobudovy kyyivs'koho Makariyivs'koho khramu ta stolitnye zhyttya parafiyi [The History of Erecting the Kyiv St. Macarius Church and the Centenary Activities of Its Parish] URL: <http://makariy.kiev.ua/index.php/istoriya/79-istoriya-pobudovimakariyivskogo-khramu>.
26. Kocherezhko N. (1988) Zhyttia bulo hariache kolioramy... [Pro khudozhnyka I. S. Yizhakevycha] [The Life Which Was Intense by Its Colours]. *Nauka i kultura* [Science and Culture]. Kyiv, Iss. 22, pp. 97–102.
27. Kocherezhko N. (1997) Ikonopysets Ivan Yizhakevych [The Icon Painter Ivan Yizhakevych]. *Pravoslavnyi visnyk* [The Orthodox Bulletin], # 3, pp. 42–45.
28. Kocherezhko N. (1989) Nezabutniy. 125 rokiv vid dnia narodzhennia narodnoho khudozhnyka URSR I. S. Yizhakevycha [The Unforgettable. For 125 Years of Birthday of the People's Artist of the Ukrainian SSR I. Yizhakevych]. *Vechirniy Kyiv* [Evening Kyiv], January 24.
29. Kocherezhko N. (1989) Orach bezmeznoyi nvy: [Pro tvorchist I. S. Yizhakevycha] [A Ploughman of Boundless Field: [On Works of I. Yizhakevych]]. *Druh chytacha* [A Readers' Friend], January 19.
30. Kocherezhko N. (2010) Slavnyi mayster kyyivskoho ikonopysu. Do 145-richchia vid dnia narodzhennia Ivana Yizhakevycha [A Glorious Master of the Kyiv Icon Painting. On the Occasion of the 145th Anniversary of Ivan Yizhakevych's Birthday]. *Vidlunnya vikiv* [Echoes of Ages], # 1 (12), pp. 58–61.
31. Lashkul Z. (1964) Istorychna tematyka v tvorchosti I. S. Izhakevycha. (Do 100-richchia z dnia narodzhennia) [Historical Themes in the Creation of I. Yizhakevych. (On the Occasion of His Birthday's Centenary)]. *Ukrayinskyi istorychnyi zhurnal* [The Ukrainian Historical Journal], # 1, pp. 127–128.
32. Lobanovska H. (1998) Obrazy «Kyyevo-Pecherskoho Pateryka» v monumentalistytsi I. Yizhakevycha [Images of the Kyiv-Pechersk Paterikon in Monumental Works of I. Yizhakevych]. *Slovo i chas* [Word and Time], # 11, pp. 86–89.
33. Lobanovska A. (1999) Traktovka obraziv Kyyevo-Pecherskoho pateryka v monumentalnykh rozpysakh I. S. Yizhakevycha v trapeznyi palati Kyyevo-Pechers'koyi lavry [Treatment of Images of the Kyiv-Pechersk Pa-

APXIBH

terikon in Monumental Paintings of I. Yizhakevych in the Refectory Chambers of the Kyiv Monastery of the Caves]. *Mohylianski chytannia: Materialy shchorichnoyi naukovoï konferentsiyi 1998* [The Mohyla Lectures: Materials for the Annual Scientific Conference 1998] (National Kyiv-Pechersk Historic-Cultural Reserve). Kyiv, pp. 77–81.

34. Lohvynska L. (1945) Ivan Sydorovych Yizhakevych: (Do 85-littia z dnia narodzhennia) [Ivan Sydorovych Yizhakevych: (On the Occasion of His 85th Birthday Anniversary)]. *Ukrayina* [Ukraine], # 2, pp. 30–31, ill.

35. Muzychenko S. (1989) «Meni trynadtsiaty mynalo...»: [Pro khudozhnyka I. Yizhakevycha] [I Was Turning Thirteen...: [About the Artist I. Yizhakevych]]. *Sotsialistychna kul'tura* [Socialist Culture], # 1, pp. 21–22.

36. Nazarenko D. (2018) Mytets Bozhoyu mylistyu [An Artist by the Grace of God]. *Tserkovnyy kalendar 2018 rik : Vydannya Peremys'ko-Horlyts'koyi yeparkhiyi* [Ecclesiastical Calendar 2018: An Edition of the Peremyshl-Horlytsi Eparchy], pp. 81–116.

37. Nesterenko P. (2004) Ivan Yizhakevych – viziya Ukrayiny [Ivan Yizhakevych – A Vision of Ukraine]. *Pamyat stolit* [Memory of Ages], # 1, pp. 130–134.

38. Nesterov V. (no date) *Tserkva Pokrovy na Priorti v Kyievi* [Church of the Intercession on Priorka]. URL: http://risu.org.ua/ua/relig_tourism/religious_region/29267/.

39. Ohiyevska I. (1989) Vystavka tvoriv I. S. Yizhakevycha [An Exhibition of I. Yizhakevych's Works]. *NTE* [FAE], # 4, pp. 84–86.

40. Rodionov A. (1989) Pod zvezdoy Kobzaria: 125 let so dnia rozhdeniya ukrainskogo soetskogo khudozhnika I. S. Izhakevicha (1864–1962) [Under the Guiding Star of the Kobzar: For 125 Years of Birthday of the Ukrainian Soviet Artist I. Izhakevich (1864–1962)]. *Pravda Ukrainy* [The Truth of Ukraine], January 20.

41. Ulyanovskiy V. (1989) Voistynu narodnyi [khudozhnyk I. Yizhakevych] [The Truly People's [Artist I. Yizhakevych]]. *Ukrayina* [Ukraine], # 2, January, pp. 12–13; inset of 6 pages.

42. Tsurika L. (2012) *Yizhakevych – Konovaliuk: istoriya lavrskoho tandemu: [albom]* [Yizhakevych – Konovaliuk: The History of the Lavra's Duo]. Kyiv: AVIAZ, 84 pp., ill., portr.

43. Chlenova L. (1955) Narodnyi khudozhnyk URSR Ivan Sydorovych Yizhakevych [The People's Artist of the Ukrainian SSR Ivan Sydorovych Yizhakevych]. *Mystetstvo* [Art], # 1, pp. 35–37, ill.

44. Shkodenko T. (2012) Bahatohrannist tvorchoyi spadshchyny Ivana Yizhakevycha [The Versatility of Ivan Yizhakevych's Artistic Heritage]. *Muzeynyi almanakh: nauk. materialy: st., narysy, ese* [Museum Miscellanies: Scientific Materials: Papers, Sketches, Essays]. Cherkasy, Iss. 3, pp. 93–95.

45. Yashchuk V. (1981) Na misti heroyichnoyi bytv: khudozhnyk Ivan Yizhakevych u Pliashevi [At the Site of Heroic Battle: Artist Ivan Yizhakevych in the Village of Pliasheva]. *Chervonyy prapor* [The Red Banner], April 4, p. 38.

SUMMARY

Archival materials are exclusively important phenomenon in research work as they are always valuable, interesting and weighty sources. This is also applied to the archival documents proposed for publication, submitted in reverse chronological order (from the later to the earliest dates of the materials).

The first document is a handwritten memoir of a talented landscape painter Fedir Konovaliuk (1897–1984) about his teacher, his Speech Dedicated to the Memory of I. Yizhakevych, 1962. I. Yizhakevych is described as an artist and a person. A draft is published with the preservation of author's stylistics, spelling and with minor editorial correctings.

The second document is a handwritten letter-notice of Ivan Yizhakevych of 1947, kept at M. Rytskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology, Ukrainian National Academy of Sciences. The painter has answered the questions about his biography for the encyclopedic article written by S. Butnyk-Siverskyi for the manual of the Soviet Ukraine Artists (archival material).

Its value is unconditional as if compared with such important archival materials as *Autobiography* and *My Reminiscences on I. Yizhakevych* published by V. Ulianovskiy. The letter contains a lot of details which are not presented in the mentioned documents. In addition, the letter is published with the preservation of the author's style, spelling, which makes it possible to feel the features of the artist's dialect.

The third important archival material is a selection of typed personal documents of I. Yizhakevych from *Saint Petersburg Central State Historical Archive*. These are a metric

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ПОДРОБИЦІ З ТВОРЧОГО ЖИТТЄПІСУ ІВАНА ЇЖАКЕВИЧА...

excerpt, various petitions, certificates and certificates of the period of his studies at the Saint Petersburg Academy of Arts.

Separate extracts, sections of the typed encyclopedia archival article by S. Butnik-Siverskiy – Yizhakevych Ivan Sydorovych – such as Participation in Exhibitions, Works in Museums, Prints, Postcards, Poster, Bibliography and Reproductions, are dated no later than 1947 and are included into the Appendix to the article and will be a significant help in I. Yizhakevych works studying.

In connection with the above-mentioned works devoted to I. Yizhakevych creative activity more or less complete picture of the step-by-step study of the master's works is starting to come together in the bibliography to the article Bibliography and Reproduction (Appendix No. 1), in the section proposed for the publication.

The archival handwritten material *Artist Yizhakevych Ivan. The Answers to the Questionnaire of the Institute of Art Sciences of the Academy of Sciences* dated on August, 18, 1955 is included into the Appendix No. 2 and will be a significant supplement to the proposed sections of the encyclopedic article.

Thus, all archival materials presented for the publication will be useful for further study of Ivan Yizhakevych creative biography.

Keywords: Ivan Yizhakevych, a letter, personal documents, questionnaire, reminiscences of Fedir Konovaliuk, Stepan Butnyk-Siverskyi.

Виступ, присвячений пам'яті І. С. Їжакевича

Ф. З. Коновалюк

Шановні товариші!

Дозвольте мені, як одному з найстаріших учнів Івана Сидоровича, людині, що все своє життя, починаючи з юнацьких років, була пов'язана з його життям і творчістю, поділитися з вами спогадами, всім тим, що я спостеріг протягом довгих років та знаю від товаришів і близьких Івана Сидоровича – про цю надзвичайної внутрішньої скромності, душевності і водночас глибокої обдарованості людину і високообдарованого майстра, ветерана українського образотворчого мистецтва.

Іван Сидорович Їжакевич з дитячих років пізнав і полюбив красу рідної йому української природи, мелозвучність української пісні, звичаї і побут українського народу, яскравість і колорит українського вбрання. І водночас як син багатодітного безземельного бідняка, що змушений був орендувати клапоть землі у поміщика, Іван Сидорович з дитячих років зазнав злиднів і тяжкого пригнічення, що їх терпів український народ в час, коли ще такими свіжими були спогади про страшну кріпосницьку дійсність, коли ще продовжувалось поміщицьке свавілля.

Виходець із народних глибин, Їжакевич на собі та на своїх близьких відчув всю гіркоту і злиденність життя знедолених бідняків. Саме співзвучністю власних переживань художника і [слово нерозбірливо. – О. С.] великого українського співця знедолених, ілюстрування творів якого червоною ниткою проходить через весь творчий шлях Їжакевича, можна пояснити глибокий реалізм, правдивість у відтворенні найдрібніших деталей у таких широковідомих його ілюстраціях до творів Т. Г. Шевченка, як «Мені тринадцятий минало», «Катерина», «І золотої й дорогої» (пригадайте чудові, наповнені глибоким, недитячим смутком очі хлопчика в цій ілюстрації та ін.). Нічим іншим, як близькістю до власної долі, можна пояснити реалістичність відтворення трагізму кріпосницької дійсності в його оригінальних картинах «Кріпаків міняють на собак» та «Привели до пана».

У своїй художній творчості Їжакевич своїм талановитим пензлем зумів з величезною силою передати ненависть поневоленого селянства до своїх гнобителів – царя, поміщиків та їхніх прислужників. Поряд з цим, у цілій серії картин, він створює правдиві образи трудового селянства, в яких ми бачимо велику любов художника до простого народу, зокрема до дітей (згадаймо його картини «Повля раків», «Мама йде», «Хлопчик з дудочкою» та багато інших).

Матеріальні злигодні, грошові нестачі, яких зазнав художник протягом значної частини свого життя, особливо в роки навчання у Києві та в Петербурзі, не виховали у нього жадоби до грошей. Навпаки, це була людина з комуністичним світоглядом. Надзвичайно скромний і невибагливий в побуті і особистому житті, Іван Сидорович потребував невеликої кількості грошей лише для прожиточного мінімуму. Решту грошей він витрачав на підтримку своїх учнів, виховання та освіту молоді.

І. С. дуже любив музику, він сам грав на скрипці і фісгармонії. Любов до музики він прищепив своєму синові, який став композитором.

Іван Сидорович був надзвичайно трудолюбивим і працездатним. Улюблена праця захоплювала всю його істоту. Любов до праці він зумів прищепити і нам, його учням. В одному з листів до мене він писав: «Цілу ніч боліли зуби, і не спалося. Може, це і краще, бо сидів і робив ескіз до нашої нової картини». Отже, навіть фізичний біль вгамовувала улюблена праця.

В останні роки свого життя, навіть не роки, а місяці, Іван Сидорович говорив мені: «Скільки ще хочеться зробити. Скільки є цікавих тем. Чи встигну?». Особливо він прагнув в останні дні свого життя створити полотна «Декабристи» і «Запорозька Січ», та ін.

Ф. З. КОНОВАЛЮК. ВИСТУП, ПРИСВЯЧЕНИЙ ПАМ'ЯТІ І. С. ЇЖАКЕВИЧА

Пензлю Їжакевича належить не менше шести тисяч різножанрових праць – від великих полотен і ілюстрацій до мініатюр. На превеликий жаль, ця виставка далеко не дає повного уявлення про творчість Їжакевича як провідного самобутнього художника, на творах якого вчилось три покоління наших сучасників.

Тут експонується лише частка праць Івана Сидоровича, які вдалося нашвидку, мабуть, зібрати за кілька днів до відкриття виставки. Твори експонуються без чіткої системи, не відбивають довгого і плідного творчого шляху художника, зовсім не представлений історичний жанр його творчості, немає праць з музею Т. Г. Шевченка.

Скажу кілька слів про нашу творчу співпрацю з Іваном Сидоровичем і багаторічну дружбу. Всі роботи, що виконувалися, завжди погоджувалися нами шляхом дружніх товариських розмов і порад. Іван Сидорович володів даром відтворення найхарактерніших рис певної картин[и] чи ілюстрації художнього твору. Перечитавши твір і визначивши місця, які варто проілюструвати, ми розподіляли теми і приступали до komponування ілюстрацій. Висока вимогливість Івана Сидоровича до художнього твору визначала те, що нам доводилося десятки разів komponувати і перекомпонувати ту чи іншу тему, доки вона не задовольняла нас обох. Якщо іноді між нами й мали місце якісь дискусії, вони мали чисто творчий характер і аж ніяк не позначалися на наших взаєминах, які носили характер стосунків батька і сина. Співробітництво з Іваном Сидоровичем було великою насолодою в моєму житті. Його поради великого майстра своєї праці, батьківські настанови мали величезний вплив на мене як художника, допомогли формуванню мого мистецького світогляду. Я гордий тим, що на ряді ілюстрацій моє ім'я стоїть поряд з його славетним ім'ям. До речі, відзначу, що ілюстрації за двома підписами були бажанням Івана Сидоровича, який хотів цим відзначити наші з ним творчі взаємостосунки і дружбу.

Хочу ще підкреслити, що творчість І. С. Їжакевича надзвичайно близька і зрозуміла народу. Народ знає і любить його картини. Мені часто доводилося бачити друковані твори Івана Сидоровича в селянських хатах на Україні. Знають художника і поза межами України, зокрема в Російській Федерації, Канаді та інших місцях.

Образ Івана Сидоровича Їжакевича – видатного представника українського образотворчого мистецтва, виразника прагнень і інтересів трудового народу, глибоко національного майстра-реаліста і людини великої душі – назавжди збережеться в пам'яті нашого народу і буде жити в віках [23].

Лист ¹

Вх. № 168 21.III.47 р.

В Інститут Мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії Наук УРСР
Заслуженого діяча мистецтв УРСР
Їжакевича Івана Сидоровича

Повідомлення

Згідно указівкам Інституту про порядок, який зазначений в листі, надісланий мені за № 15, подаю про себе такі відомості:

1. В рисувальній школі Київської лаври – з 1879 по 1882 р. В той час керівника по рисуванню в школі не було, учні учились самотужкою по рисунках різних художників. Начальником школи був ієромонах малограмотний, який малював тільки маленького розміру іконки, а коли траплялось намалювати що-небудь велике та складне, то запрошувався майстер з городу. В змінні місяці вечерами приходив у школу учитель-монах досить грамотний, і учив нас російській мові, арифметиці, всеобщій історії та закону божому, але законом божим учні майже нецікавились, та й сам учитель недуже налягав на него.

2. З 1882 року я вступив у школу Мурашко. Школа Мурашко в той час була добре поставлена: головним учителем був художник Платонов, якого учні уважали, та і сам Мурашко своєю школою захоплювався.

АРХІВІ

3. З 1882 по 1884 р. – в ці часи я працював і в Кирилівській церкві під керівництвом пр. Прахова та Врубеля по реставрації. Після цієї праці я вступив до Академії художеств.

4. З 1904 р. по 1908 працював по роспису трапези і Трапезної церкви. Змальовано в куполі – Христос оточений архангелами, далі – Праотці та пророки (погруддя) Евангелісти, дві складні ікони «Собор преподобних печерських». В трапезі: «Вознесение богородиці» (на стелі), 16 фігур преподобних т. інш.

5. В Лаврській школі я працював один рік як учитель, безплатно. Це було мною зроблено, щоб поквитатись з лаврою за то, що колись тут учився, а по другому плану, яким я мав огордити себе від духовного Собору, – втручання в мою справу, справу мого плану. План на протязі одного року був виконаний, і в результаті всі працівники – учні в цій [школі] роспису – одержали нагороду по постановленію Митрополита Флавіана², але далі працювати я одмовився: Духовний Собор видав таке постановлення; коли мені належало уже перейти на платню, а саме: малювати ікони і учнів водити в празничні дні в церкву. Я на це незгодився і покинув школу, а всю роботу учнів, що робилась на протязі року, монахи найшли непотрібною і все спалили.

6. Мене київська школа Мурашки захоплювала більш академії, тому я більше часу уділяв творчеській журнальній роботі, ніж академічній. Був такий випадок по натурному класу: Професор-діжурний по натурному класу пробрав мене за пропуски часті, і якщо я на теперешньому рисунку неісправлюсь, як він сказав, то він повинен буде заявити про мої пропуски в советі. Це мене залякало, і я на цей час покинув журнальну працю і поналіг на класну роботу. В результаті на екзамені одержую I №, а за слідуєчий рисунок одержую медаль, а за журнальні роботи – дві похвали дала академія та видала свідоцтва по малюванню. Це було в 1895 році.

7. В «Ниве» почав працювати з 1890 р. по 1917 р. (до Революції).

8. За роботами для Українських музеїв на виставках картин рідко давав свої речі.

9. Крім «Нивы», потрохи давав ілюстрації в «Живописное Обозрение», «Всемирную иллюстрацию», «Север» і «Солнце России».

10. Все перелічити не можу, а даю назву музеїв: Київській Историчний музей, Геологічний музей при Ак. Наук в Києві, музей Будинку Шевченка в Києві; Музей Шевченка в Каніві, Дніпропетровській Историчний Музей Харківській, Чернігівській, Винницький і т. д.

11. Ілюстрації до українських класиків: Шевченко – «Кобзар» (ювілейний), Коцюбинській – «Фата Моргана», «Він іде», «Сміх», «Коні невинні», Лесі Українки – «Лісова пісня», Франко – «Бориславські Оповідання», Квітка-Основ'яненко – «Пан Халявський», Гоголь – «Сорочинський Ярмарок», Шевченко – «Катерина» та інш.

12. Для Пріорської церкви малював ікони та картини (Київ).

13. Для Музею Кобилянської, для Музею в заповіднику Шевченка. Для Управління по справі Мистецтва – картина «Партізани» та інш.

14. Звання присвоєно заслуж. діяча мистецтв УРСР 1940 р. 9-го Травня.

Іжакевич

[14].

**[Особисті документи І. Іжакевича
із Центрального державного історичного архіву Санкт-Петербурга]**

Л. 3

Копія

Метрическая выпись

Киевской Епархии, Уманского уезда села Виш[н]еполя при свято Богословской церкви, в хранящихся метрических книгах за тысяча восемьсот шестьдесят четвертый год в части 1-ой под № 1-м, записан родившимся генваря 6 дня, а 7 числа того же месяца крещен Иоанн; родители его: села Вишнеполя однодворец Исидор Илларионов Ижакевич и его законная жена Мария Авксентьева, восприемниками были села Вишнеполя св. Богословской церкви дьячек Роман Григорьев Книжевич и Бемгеда Петрова Коллежского ре-

Ф. З. КОНОВАЛЮК. ВИСТУП, ПРИСВЯЧЕНИЙ ПАМ'ЯТІ І. С. ІЖАКЕВИЧА

гистратора Леонтия Иванова Адмиралова жена. Крещение совершено и в веренности сей выписи свидетельствует подписом и печатью. 1876 года августа 28 дня. Сия выпись подлежит оплате 40 к. гербов. сбором.

Село Вишнеполя, священник-депутат Тимофей Молчанин /м. п./

Я, нижеподписавшийся, удостоверяю верность этой копии с подлинником ее, представленным мне, Густаву Викентьевичу Ровинскому, исправляющему должность Киевского нотариуса графа Плятера в конторе его по Крещатики, в доме костела № 27 крестьянином Митрофаном Клементьевичем Гавруленко, живущим в Киеве на Кирилловской улице в доме Адамова. При сличении мной этой копии с подлинником в последнем – почисток, приписок, зачеркнутых слов – никаких особенностей не было. Копия эта засвидетельствована для представления в учебное заведение 1884 года 16 дня по реестру № 3802.

Печать нотариуса

графа Плятер в Киеве и. д. нотариуса

/подпись неразборчива/

(Центральный державний історичний архів Санкт-Петербурга (РФ). Ф. 789. Оп. 11. Д. 190. 1884 г. Л. 3.) [14].

Л. 5

№ 466. Прошу по чрезвычайному случаю допустить прошение к докладу / П. Г.

5 декабря 1884 г.

В Совет Императорской Академии Художеств
Мещанина Ивана Ижакевича

Простение

Обучаясь в школе Киево-Печерской Лавры, а впоследствии в Киевской Рисовальной школе художника Мурашко, я постоянно был его помощником на работах по заказам, им получаемым. Имея намерение поступить в Академию, я послал прошение в Академию еще в июле месяце, находясь в зависимости от г. Мурашко, который мне должен был уплатить заработанные мною деньги, на которые я рассчитывал прибыть в Академию к назначенному сроку – 16 августа. Намеренное нежелание г. Мурашко меня выпустить, как нужного для него работника, поставило меня в безвыходное положение и после долгих, с моей стороны, просьб он мне выдал деньги, нужные на дорогу, 13 августа. Вследствие чего я прибыл 16 августа в 4 часа вечера, экзамен приемный уже был окончен.

В настоящее время, представляя свои работы по рисованию и живописи, всепокорнейше прошу Совет в мое положение войти и допустить меня на испытание в гипсовый фигурный класс.

Приехав издалека с горячим желанием учиться и не попав в число учащихся в Академию по неблагоприятному поступку г. Мурашко, я нахожусь в настоящее время в безвыходном положении; снисходительное же разрешение Совета я постараюсь оправдать.

Иван Ижакевич

27 октября 1884 г.

Жительство имею: 9 линия, дом № 72, квартира № 18.

На подлинном резолюция:

Допустить на испытание в класс гипсовых фигур

ректор /подпись Шамшин/

Утвержден по классу гипсовых фигур

ректор /подпись неразборчива/

(Центральный державний історичний архів Санкт-Петербурга (РФ). Ф. 789. Оп. 11. Д. 190. 1884 г. Л. 5 и об.) [14].

АРХІВІ

Л. 6
 С. Петербургского
 ГРАДОНАЧАЛЬНИКА
 Канцелярия
 Отделение Исполнительное
 5 января 1885 года
 № 249
 В Канцелярию Императорской
 Академии Художеств

Проживающий Васильевской части 2-го участка дома № 49 по 6 линии мещанин Ковенской губернии Иван Сидоров Ижакевич обратился ко мне с просьбою о выдаче ему свидетельства о бедности на предмет ходатайства об освобождении его от платы за слушание лекций в Академии Художеств.

Из собранных, вследствие сего, и представленных мне полициею сведений видно, что проситель – 21 лет от роду, поведения и образа жизни хороших, состояния у него никакого нет, от казны содержания не получает, имеет родителей, трех братьев и четырех сестер, проживающих в деревне Вышнеполье Ковенской губ., занимающихся хлебопашеством на арендуемой там земле; проситель существует на средства, [Л. 6 об.] получаемые от Академии за картины, и по бедному своему положению проситель действительно нуждается в посторонней помощи.

О вышеизложенном долгом считаю сообщить в Канцелярию Академии.

За градоначальника помощник его

/подпись неразборчива/

Пом. Управ. Канцеляриию

/подпись неразборчива/

(Центральный державний історичний архів Санкт-Петербурга (РФ). Ф. 789. Оп. 11. Д. 190. 1884 г. Л. 6, 6 об.) [14].

Л. 8
 В Совет Императорской Академии Художеств
 Вольнослушающего ученика
 фигурного класса Ивана Ижакевича

Прошение

Чсть имею покорнейше просить Совет Императорской Академии Художеств удостоить меня званием учителя рисования в низших учебных заведениях.

Иван Ижакевич.

Справка: сын мещанина Киевской губ., родился в 1864 году января 6-го, вероисповедания православного. Подлежит призыву в 1885 г. по воинской повинности. В декабре 1884 г. принят вольнослушающим в фигурный класс, где получил №№ январь (1885 г.) – 2, февраль 9, 1 рисование на память IV и II категор.

16 апреля 1885 г.

(Центральный державний історичний архів Санкт-Петербурга (РФ). Ф. 789. Оп. 11. Д. 190. 1884 г. Л. 8.) [14].

Ф. З. КОНОВАЛЮК. ВИСТУП, ПРИСВЯЧЕНИЙ ПАМ'ЯТІ І. С. ІЖАКЕВИЧА

Л. 20

В Художественный Совет Императорской Академии Художеств
От бывшего вольнослушателя Натурного класса
Ивана Сидоровича Ижакевича

21 декабря 1895 г. Художественный Совет постановил: выдать свидетельство на право преподавания рисования в средних учебных заведениях.

И. д. Инспектора классов

/подпись неразборчива/

Резолюцию Совета читал 16 января 1896 г. Ижакевич.

Прошение

С 1884 года по 1888 год состоял в числе вольнослушающих в Императорской Академии Художеств по исторической живописи, где прошел головной, фигурный и почти окончил натурный вечерний класс, был удостоен малой серебряной медалью, имел две похвалы за private работы и имел несколько номеров в первом разряде, но дальше, к сожалению, не мог продолжать свое образование, за отсутствием материальных средств, должен был оставить Академию и заняться частными работами и иллюстрацией для журнала «Нивы», которые прилагаю при сем: 35 экземпляров гравюр и рисунки частей человеческих фигур с гипса, согласно параграфу Академического устава, за которые имею честь покорнейше просить Художественный Совет Императорской Академии Художеств удостоить меня званием учителя рисования с правом преподавания рисования в средних учебных заведениях.

декабря 21 дня 1895 г.

Иван Ижакевич

Жительство имею: В. О. 6 л. д. 29, кв. 266.

№ 1016 Свидетельство ему же № 252 16 янв. 96 г.

(Центральный державний історичний архів Санкт-Петербурга (РФ). Ф. 789. Оп. 11.
Д. 190. 1884 г. Л. 20.) [14].

Л. 21

120/84

Свидетельство получил 25 января 1896 года

Иван Ижакевич

Свидетельство

Из Императорской Академии Художеств бывшему вольнослушающему Ивану Ижакевичу в том, что Совет Академии, признавая его достаточно подготовленным в рисовании, постановлением своим, 21 декабря 1895 г. состоявшимся, определил выдать Ижакевичу свидетельство на право преподавать рисование в средних учебных заведениях. В удостоверение чего и выдается таковое за надлежащим подписанием и с приложением печати Императорской Академии Художеств.

С. Петербург

января 16 дня 1896 года

Императорской Академии Художеств

Секретарь /подп./ В. Лобойков

М. П. и. д. Пом. Делопроизводителя /скр./ С. Барсуков

(Центральный державний історичний архів Санкт-Петербурга (РФ). Ф. 789. Оп. 11.
Д. 190. 1884 г. Л. 21.)

ВБ.

[14].

1. Витяги з архівної енциклопедичної статті С. Бутник-Сіверського: «Участь у виставках: 1891. Виставка 1891 года в Императорской Академии Художеств. С.-Петербург; 1. Портрет; 2. Портрет мальчика. – 1892. Вторая выставка рисунков (blanc et noir) в залах Императорского Общества Поощрения художеств. С.-Петербург; 3. «Свадебный обычай в Малороссии». – 1898. Выставка оригинальных рисунков из ж. «Всемирная иллюстрация». С.-Петербург; 4. «Возвращение церковного причта из прихода». Олія; 5. «Запорожцы кидают в Днепр трупы татар». Олія; 6. «Малороссийский философ Григорий Сковорода». Олія; 7. «Окраины дер. Сокиринцы, Полтавской губ.». Олія; 8. «Первые дни масленицы в Малороссии». Олія; 9. «Деяния. Чтение евангелия». – 1911. Перша українська артистична виставка. Київ; 10–20. Етюди; 21–30. Картони для Києво-Печерської лаври: 21. «Євангеліст Марк»; 22. «Євангеліст Матвій»; 23. «Праотець Авраам і пророк Ісайя»; 24. «Праотці Адам і Ной»; 25. «Праотці Мельхіседек і Іаков»; 26. «Пророки Даніїл і Ілія»; 27. «Пророки Моїсей і Аарон»; 28. «Різдво Христове»; 29. «Св. Татіана»; 30. «Сре-теніє»; 31. Ілюстрація для журналу «Нива»; 32. «Портрет кн. В. Д. Ж.» – 1913. Виставка картин. Київ; 33–46. Ескізи для собору в Катеринодарі: 33. «Благовіщення»; 34. «Воскрешення дочки Іаірової»; 35. «Воскрешення Лазаря»; 36. «Нестор літописець»; 37. «Преображення»; 38. «Проповідь Івана Хрестителя»; 39. «Різдво пр. Богородиці»; 40–41. «Страшний суд»; 42. «Усікновення голови в. м. Варвари»; 43. «Усікновення голови Івана Предтечі»; 44. «Успення пр. Богородиці»; 45. «Явлення Ісуса пр. Богородиці»; 45. «Явлення Ісуса Христа св. вм. Варварі у в'язниці»; 46. «Янгол оповіщає Захарія про зачаття Івана Хрестителя»; 47–48. Ескізи для Борисо-Глібської церкви у Києві: 47. «Введення у Храм пресвятої Богородиці»; 48. «Перенесення мощей св. Бориса і Гліба»; 49. «Євангеліст Матвій». Ескіз для трапезної Києво-Печерської лаври; 50. «Катерина». Свище полем заверюха, іде Катерина – у личаках, – лихо тяжке і в одній свитині; 51. Проект покривала на мощі Іосафа Горленка (Білогородського). – 1915. Выставка иллюстрированных изданий. Петроград; 52. «Знамение августовской победы»; 53. «Святой Георгий». Патриотическая выставка картин «Война» в пользу лазарета имени прихожан Кавалерского Князь-Владимирского собора. Петроград; 54. «На разведках». – 1917. I-ая периодическая выставка картин, организованная киевским художественным училищем. Киев; 55. «Вифлеем». Ескіз; 56. «Голгофа». Ескіз; 57. Голова «Б. Н.»; 58. «Задворки». Пейзаж; 59. Катерина из поэмы Шевченко «Катерина»; 60. «Княгиня Ольга». Ескіз; 61. «Марія Магдаліна»; 62. «Освящение пасок»; 63. «Осенний этюд»; 64. «Проповедь Иоанна Крестителя». Рис. на 2 кольори; 65. «Рыбак»; 66. «Член синагедриона». – 1918. Осенняя выставка картин Киевского товарищества художников. Киев; 67. «В пору жнив»; 68. «Вечер»; 69. «Заросший пруд»; 70. «На разведке»; 71. «Опушка леса»; 72. «Ранний снег». – 1927. Всеукраїнська ювілейна виставка. Харків – Київ – Одеса; 73–77. Ілюстрації до «Катерини» Т. Шевченка і «Сорочинського ярмарку» М. Гоголя. Олія; Перша всеукраїнська виставка художників червоної України. Харків: 73–77 [sic. – О. С.]; 78. «Облава». Олія; 79. «Шлях на Московщину». Олія. – 1923. Художня виставка «ХІ років Жовтня». Вінниця; 80. «Портрет художника Ф. З. Коновалюка». Олія (32×26). 1928. – 1929. I-а пересувна художня виставка. Ромни: 80 [sic. – О. С.]. – 1931. Друга пересувна художня виставка «ВУАПМІТ». Біла-Церква; 81. До картини «Кам'яна доба». Ілюстрація; 82. «Жовтневе свято». Афіша; 83. «Пташиний двір». Ілюстрація; 84. «Ленін прибуває до кол. Петрограду». Ілюстрація; 85. «Циганський табір». Ілюстрація; 86. «Швець». Ілюстрація; 87. «Ярмарок». Ілюстрація. – 1940. Виставка: «Ілюстратори “Кобзаря” за сто років». Київ; 88. Ілюстрація до поезії «А. О. Козачковському». Олія (25,5×19,5). 1938; 89. Ілюстрація до поезії «Варнак». Олія (25,5×19,5); 90. Ілюстрація до поезії «Єретик». Олія (25,5×19,5). 1938; 91. Ілюстрація до поезії «Мені тринадцятий минало». Олія (25,5×19,5). 1938; 92. Ілюстрація до поезії «П. С.». Олія (25,5×19,5). 1938; 93. Ілюстрація до поезії «Перебендя». Олія

(25,5×19,5). 1938; 94. Ілюстрація до поезії «Рано-вранці новобранці...». Олія (25,5×19,5). 1938; 95. Ілюстрація до поезії «Сова». Олія (25,5×19,5). 1938; 96. Ілюстрація до поезії «Сон» («На панщині пшеницю жала...»). Олія (25,5×19,5). 1938; 97. Ілюстрація до поеми «Гайдамаки». Олія (25,5×19,5). 1938; 98. Ілюстрація до поеми «Кавказ». Олія (25,5×19,5). 1938; 99. Ілюстрація до поеми «Катерина». Олія (25,5×19,5). 1938; 100. Ілюстрація до поеми «Княжна». Олія (25,5×19,5). 1938; 101. Ілюстрація до поеми «Петрусь». Олія (25,5×19,5). 1938; 102. Ілюстрація до твору «Сон» («У всякого своя доля...»). Олія (25,5×19,5). 1938; Виставка «Кобзар» Т. Г. Шевченко в образотворчому мистецтві. Харків; 103–104. Ілюстрації до поеми «Гайдамаки». Журнальна репродукція. Дереворит. 1895 р.; 105–106. Ілюстрації до поеми «Гайдамаки». Фототипія; 107. Ілюстрація до поеми «Кавказ». Фототипія; 108. Ілюстрація до поеми «Катерина». Фототипія; 109. Ілюстрація до поеми «Катерина». Олія; 110. Ілюстрація до поеми «Княжна». Фототипія; 111. Ілюстрація до поеми «Мар'яна-черниця». Фототипія; 112. Ілюстрація до поеми «Наймичка». Фототипія; 113. Ілюстрація до поеми «Неофіти». Фототипія; 114. Ілюстрація до поеми «Петрусь». Фототипія; 115–116. Ілюстрації до поеми «Сон». Фототипія; 117–118. Ілюстрації до поеми «Сова». Фототипія. 119–120. Ілюстрації до поеми «Сон». Фототипія; 121. Ілюстрація до твору «А. О. Козачковському». Фототипія; 122. Ілюстрація до твору «Буває в неволі іноді згадаю». Фототипія; 123. Ілюстрація до твору «Варнак». Фототипія; 124. Ілюстрація до твору «Єретик». Фототипія; 125. Ілюстрація до твору «І виріс я на чужині». Фототипія; 126. Ілюстрація до твору «І золоті й дорогої». Фототипія; 127. Ілюстрація до твору «Мені тринадцятий минало». Фототипія; 128. Ілюстрація до твору «О думи мої. О славо злая». Фототипія; 129. Ілюстрація до твору «П. Є.». Фототипія; 130. Ілюстрація до твору «Перебендя». Фототипія; 131. Ілюстрація до твору «По улиці вітер віє». Фототипія; 132. Ілюстрація до твору «Рано-вранці новобранці...». Фототипія; 133. Ілюстрація до твору «Швачка». Фототипія; 134. Ілюстрація до твору «Юродивий». Фототипія; 135. Ілюстрація до твору «Якби ви знали, паничі». Фототипія. – 1939. Республіканська ювілейна шевченківська виставка. Київ: 97, 101 [sic. – О. С.]; 136. Ілюстрації до твору Т. Г. Шевченка «Гайдамаки», «Не спинила хуртовина пекельної кари. Ляхи мерзли, а козаки грілись на пожарі». Олія (25,5×19,5); 137. Ілюстрація до твору Т. Г. Шевченка «Гайдамаки». «...Оксана в двері: – Вбили. Вбили. Та й пада крижем». Олія (25,5×19,5); 138. Ілюстрація до твору Т. Г. Шевченка «І виріс я на чужині». Олія (26×20); 139. Ілюстрація до твору Т. Г. Шевченка «Юродивий». Олія (26×20); 140. «Право першої ночі». Олія (79×60,5). – 1944. Виставка «Художники України – рідному Харкову». Харків; 141–143. Ілюстрації до роману Ів. Ле «Україна». Олія (21×30). – 1945. VIII українська художня виставка. Київ; 144. «Вступ Червоної Армії до Києва». Олія (85×120); Вистава творів худ. І. С. Їжакевича, присвячена 80-річчю з дня народження. Київ: 80, 94, 96, 98 [sic. – О. С.]; 145. Автопортрет з люлькою. Олія (40×45). 1915; 146. Автопортрет. Олія (20×24). 1926; 147. Автопортрет (слухаю радіо). Олія (20×30). 1929; 148. «Будинок Історичного музею». Олія (19×29). 1935; 149. «Володимирська горка». Олія (19×29). 1927; 150. «Вступ Радянських військ через Куренівку з 5 на 6 листопада 1943 року». Олія (31×51). 1944; 151. Ескіз «Уманський погром». Фіксований вугіль (80×56). 1938; 152–154. Ескізи ілюстрацій до «Сорочинського ярмарку» Гоголя. Олівець (17×26). 1927; 155–172. Ескізи ілюстрацій до «Пана Халявського» Квітки-Основ'яненка. Олія. 1935; 155. «Маменька были от природы сложения горячего» (12×24); 156. «Кто не имел на чем ехать, пешком шел» (14×21); 157. «Батенька с маменькой вышли на крыльцо встречать его ясновельможность» (28,5×20); 158. «Да и пошел к ручкам всех дам и девиц подходит...» (16×21); 159. Алексей Пантелеймонович Брикайловский (12×24); 160. «Батенька призадумались и начали считать по пальцам» (14×12); 161. «Разрядясь так щегольски, я поехал...» (12×17); 162. «Его ясновельможность, пан полковник» (14×12); 163. «После обеда батенька с маменькой могут в спальне опочивать» (13×12); 164. «Домине Галушкинский, влезши на стул, начал по тетрадке...» (13×18); 165. «Глеб Маевецкий, Потап Корнеевич, Кондрат Данилович» (13×25);

АРХІВ

166. «Я был у маменьки пестунчик» (13×10); 167. «Знахарка пошептала надо мною наговорною водою...» (13×19); 168. «Ключник разливал в кувшины пиво и мед из вновь початых бочек» (13×16); 169. «Хлопец отворяет дверь и подает мне большую тыкву» (12×17); 170. «Все останавливалось против меня» (13×18); 171. «За квартиру, за стол, за калачи, и пошло все за... за...» (13×18); 172. «Подобрав веревки, Трушко принялся трезвонить во все руки» (10×13); 173–178. Ескізи ілюстрацій до творів М. Коцюбинського. Фіксований вугіль. 1936; 173. «Він іде» (41×26); 174. «Коні не винні» (28×35); 175. «Сміх» (41×26); 176–177. «Фата Моргана» (28×35); 178. «Харитя» (41×26); 179. Ескізи ілюстрацій до «Лісової пісні» Л. Українки. Фіксований вугіль (20×25). 1938; 180–191. Ескізи картин для Геологічного музею. Олія (59×22). 1934; 192. «Діючий Везувій». Олія (40×65). 1934; 193. Ескіз панно (Кам'яновугільний період). Олія (25×85). 1934; 194. «Населення Києво-Кирилівської стоянки». Олія (150×250); 195. «Збирання очерету». Олія (20×27). 1889; 196. «Зимовий пейзаж». Олія (18×44). 1930; 197. «Зустріч матері». Олія (37×25). 1932; 198–200. «Про волиночку»; 201. Ілюстрація до «Золотої рибки» О. Пушкіна. Олія (20×27). 1938; 202–206. Ілюстрації до «Бориславських оповідань» Ів. Франка. Олія (20×27). 1937; 202. «За-для празника»; 203. «На роботі»; 204. «Навернений грішник»; 205. «Ріпник»; 206. «Яць Залепуха»; 207. Етюд чоловічої голови. Олія (25×28). 1939; 208. Жіночий типаж. Етюд. Олія (20×26). 1938; 209. Чоловічий типаж. Етюд. Олія (20×26). 1938; 210. Пейзаж. Ескіз. Олія (61×29). 1936; 211–229. Ілюстрації до «Кобзаря» Т. Шевченка. 1938; 211. «Буває в неволі іноді згадаю...» (20×26); 212. «Варнак» (17,5×13); 213. «Гайдамаки». Олія (20×26); 214. «Гайдамаки» – Гонта на Умані (17,5×13); 215. «Гайдамаки» – Титар (17,5×13); 216. «І виріс я на чужині...» (17,5×13); 217. «Княжна» (17,5×13); 218. «Мені тринадцятий минало». Олія (40×37,2); 219. «Неофіти». Фіксований вугіль (20×26); 220. «П. С.» (17,5×13); 221–222. «Сова» (17,5×13); 223. «Сон» («Живі люди в кайданах закуті – із нор золото виносять...») (17,5×13); 224. «Сон» («Мов кабани годовані, пикаті, пузаті...») (20×26); 225. «Сон» («То покритка попід тином з байстрам шкандибає...») (17,5×13); 226. «Швачка». Олія (20×26); 227. «Якби ви знали паничі...» (20×26); 228. «Катерина». Олія (27×35). 1926; 229. «Кияни не приймають Литовського князя». Олія (100×150). 1926; 213. «Ловлять рака». Олія (49×79). 1934; 231. «Міст ім. Євгенії Бош». Олія (22×35,5). 1935; 232. Натюрморт. Олія (27×38). 1929; 233. «Пан міняє кріпаків на собак». Олія. 1935; 234. Пейзаж. Ескіз декорації. Олія (16×38). 1937; 235. «Переліт Москва – Америка через Північний бігун». Ескіз. Олія (30×52). 1944; 236. «Перший сніг». Олія (17,5×25). 1897; 237. «Повстання киян в 1113 р.». Олія (200×250). 1936; 238. «Порка кріпаків». Ескіз. Олія (25×32). 1938; 239. «Початок Бабиного яру» (40×23,7). 1933; 240. «Право першої ночі». Олія (31×51). 1934; 241. «Ромоданський шлях». Олія (25×28). 1939; 242. «Селянська садиба». Олія (34×23). 1895; 243. «Старий кобзар». Олія (35×73). 1935; 244. «Табір українських партизан». Олія (100×168). 1944; 245. «Уманська різня». Олія. 1939; 246. «Фінляндія». Олія (24×36). 1893; 247. «Шевченко в науці у купця Ширяєва». Ескіз. Фіксований вугіль (56×39). 1938; 248. «Шевченко в науці у купця Ширяєва». Олія. 1939; 249. «Шкільний стінний часопис». Олівець, гуаш (27×35). 1925; 250. «Шукають волі». Ескіз. Олія (48×32). 1935. – 1946. Виставка графических работ художников Украины. Ленинград – Таллин: 141–143 [sic. – О. С.]. – 1947. Виставка творів українських художників. Ворошиловград – Сталіно – Маріуполь: 141–143 [sic. – О. С.]; IX українська художня виставка. 251. «Ворог в оточенні». Олія.

Роботи в музеях: Вінниця. Музей (?) [sic. – О. С.]: 10–15 робіт; Дніпропетровськ. Музей (?) [sic. – О. С.]; 16. «Бунт селян в с. Веселому»; 17–29. Ескізи до картин, що були написані для Геологічного музею АН УРСР; 30. «Кріпацька мануфактура»; 31. «Уманська різня»; Київ. Історичний музей; 32. «Совет рода». Олія (300×250) – спільно з худ. Ф. З. Коновалюком; 33. «Литовський князь перед ворітьми Києва»; 34. «Повстання в Галичині»; 35. «Повстання киян в 1113 р.»; Київ. Державний музей українського мистецтва; 36. Ілюстрація до твору Т. Шевченка «Мені тринадцятий минало». Олія; 37. Ілюстрація

Ф. З. КОНОВАЛЮК. ВИСТУП, ПРИСВЯЧЕНИЙ ПАМ'ЯТІ І. С. ЇЖАКЕВИЧА

до твору Т. Шевченка «На панщині пшеницю жала...». Олівець (19×26); 38. Ілюстрація до твору Ів. Франка «Бориславські оповідання». Гризайль (25,5×19); 39. Ілюстрація до твору Л. Українки «Лісова пісня». Вугіль (25,5×19); 40. Ілюстрація до твору Ів. Франка «Бориславські оповідання». Гризайль (26×20,2); 41. «Збирання очерету». Гризайль (19,5×27,5); 42. Ілюстрація до твору Квітки-Основ'яненка «Пан Халявський». Гризайль (19,8×28,5); 43. Ескіз плаката. Кольор. олівець (68,5×51,5); 44. «Молода людина в лісі». Олівець (26×20,2); 45. «Молода людина грає на сопільці». Олівець (26×19,8); 46. Ілюстрація до твору Коцюбинського «Фата Моргана». Олівець (34,9×28,3); 47. «Базар». Олівець (83×22); 48. Ілюстрація до твору Ів. Франка «Бориславські оповідання». Гризайль (26,6×20,4); 49. «Робітники». Гризайль (26,6×20,4); 50. «Дві жінки». Гризайль (26,6×20,4); 51. «Хлопчик з санчатами». Олія (25,5×18); 52. «Вид на флігелі Київської лаври». Олія (13×33); 53. «Селянський двір». Олія (35,5×24,5); 54. «Київ. Початок Бабиного Яру». Олія (24×40); 55. «Чумацький шлях». Олія (18×28); 56. «Шевченко-пастух». Олія (28×40); 57. «Дівчинка з дитиною». Олія (26×18); 58. «До великодної заутрені». Олія (26×18); 59. «На плоту». Олія (20×26); Київ. Будинок-музей Т. Г. Шевченка; 60. «Уманська різня». Олія (56×85); 61. «Т. Шевченко майстер Ширяєва». Олія (37,5×53); 62. «Дніпро з Володимирської гірки». Олія (29,5×20,5); 63. «Хата Шевченка в Кирилівці». Олія (28,5×17,5); 64. «Катерина». Олія (29×35,5); 65. «Право першої ночі». Олія (75×50); 66. «Кріпаків міняють на собак». Олія (74,5×50); 67. «А на апостольським престолі чернець годований сидить». Вугілля (34×48); 68. «Портрет Ревуцького». Олія (30×40); 69. «Мені тринадцятий минало». Олія (60×85); 70. «Перебендя». Олія (30×38); Канів. Державний заповідник «Могила-музей Т. Г. Шевченка»; 71. «На панщині». Олія (52×70); 72. «Шевченко в академічному класі». Олія (30×40); 73. «Коліївщина 1768 р.». Олія (43×64); 74. «Давид і його кротість». Олія (60×80); 75. «Портрет Шевченка». Олія (205×200) – спільно з Ф. З. Коновалюком; 76. «Портрет І. С. Конєва». Олія (126×93) – спільно з Ф. З. Коновалюком; 77. «Портрет М. С. Хрущова» (125×93) – спільно з Ф. З. Коновалюком; 78. «Портрет Й. В. Сталіна». Олія (220×110) – спільно з Ф. З. Коновалюком; 79. «Кара кріпака різками». Олія (80×60) – спільно з Ф. З. Коновалюком; 80. «Право першої ночі». Олія (80×60) – спільно з Ф. З. Коновалюком; 81. «Кріпаків міняють на собак». Олія (60×80) – спільно з Ф. З. Коновалюком; 82. «Діти Репніних». Олія (40×53) – за Шевченком, спільно з Ф. З. Коновалюком; Харків. Державний музей українського мистецтва; 83. «Катерина». Олія (52×74); 84. «Торг кріпаками в Туреччині». Олія; Чернігів. Літературно-меморіальний музей М. М. Коцюбинського; 84–95. Ілюстрації до «Фата Моргана». Акварель і олія.

Естампи: 1. «Гайдамаки. Текст. Т. Шевченко». Фототипія (20×25). К.–Х. Мистецтво. 1938; 2. «На річці». Олія. 1912. Трьохко́льор. друк. К.–Х. Мистецтво. 1938.

Поштові листівки: 1. «Аскольдова могила». Хромоліт. (9×13,8). К. «День». Серія III, № 23. Б. р.; 2. «В гості». Хромоліт. (14×9). К. «Рассвет». Б. р.; 3. «Вежа Ів. Мазепи (Печерськ)». Хромоліт. (9×13,8). К. «День». Серія II, № 10. Б. р.; 4. «Из гостей». Хромоліт. (14×9). К. «Рассвет». Б. р.; 5. «К пасхальной заутрене». Хромоліт. (14×9). К. Изд. П. Плахова. Б. р.; 6. «Лавра». Хромоліт. (9×13,8). К. «День». Серія I, № 7. Б. р.; 7. «Маки». Хромоліт. (15×10,7). Х. Мистецтво. 1941. Тир: 20.000; 8. «На річці»; 9. «Назустріч матері». Трьохко́льор. друк. Х. Мистецтво. 1937; 10. «Писанки малюють». Хромоліт. (9×14). К. Изд. П. Плахова. Б. р.; 11. «Покровський монастир». Хромоліт. (9×13,8). К. «День». Серія II, № 16. Б. р.

Плакат: «Українка». Літ. багатоко́льор. (108×42). Вид-во Сортоводно-сіменне управління. 1928.

Бібліографія та репродукції: А. Д. Торопов. Систематический указатель литературного и художественного содержания журнала «Нива» за XXX лет (с 1870–1899 г.), основанного и издаваемого Ф. Марксом. СПб., 1902, ст. 388–389; А. Д. Торопов. I-е прибавление за пять лет (1900–1904 г.) к систематическому указателю литературного и художественного содержания журнала «Нива», основанного А. Ф. Марксом. СПб., 1906, ст. 97; Конда-

АРХІВ

ков С. Н. Юбилейный справочник Имп. Академии Художеств. 1764–1914. Т-во Голике и Вильборг. 1915, т. II, ст. 82; Каталог выставки 1891 года в Имп. Академии Художеств. СПб. 1891; Указатель второй выставки рисунков (blanc et noir) в залах Имп. Об-ва Поощрения художеств. СПб. 1892; Собко М. П. Словарь русских художников. СПб. 1895, т. II, ч. I, ст. 452; Каталог выставки оригинальных рисунков из ж. «Всемирная иллюстрация». СПб., 1898; Киевская рисовальная школа 1875–1901. Воспоминания старого учителя. К. 1907, ст. 127–128; «Искусство». К. 1911. № 1, ст. 52–53; Перша українська артистична виставка. Каталог. К. 1911; Виставка картин. Каталог. К. 1913; Аннибах Л. Каталог выставки иллюстрированных изданий. II ч. 1915; Каталог патриотической выставки «Война» в пользу лазарета имени прихожан Кавалерского Князь-Владимирского собора. Пг. 1915; Каталог I-ой периодической выставки картин, организованной Киевским художественным училищем. К. 1917; Каталог осенней выставки картин Киевского товарищества художников. К. 1918; К. Шероцкий. Киев. К. 1919, ст. 25; «Глобус». К. 1926, № 6 (репрод.); 1927, № 3 (репрод.); Каталог Всеукраїнської ювілейної виставки. Харків – Київ – Одеса. 1927; Каталог першої всеукраїнської виставки художників Червоної України. Х. 1927; Каталог художньої виставки «ХІ років Жовтня». Вінниця. 1928; «Радянське мистецтво». К. 1928, № 10 (репрод.); Каталог 1-ої пересувної художньої виставки. Ромни. 1929; «Червоний шлях». Х. 1930, № 10, ст. 180 (з репрод.); 1931, № 7–8, ст. 126; Каталог 2-ої пересувної художньої виставки «ВУАПМИТ». Біла-Церква. 1931; «Малярство і скульптура». К. 1937; № 3 (репрод.); № 9–10 (з репрод.); ст. 1, 2–3; газ. «Советское искусство». М. 1937, 12.XII, № 57, ст. 5; газ. «Більшовик». К. 1938, 13.II, № 35, ст. 3 (з репрод.); Фотовиставка, присвячена пам'яті славетного поета-революціонера Т. Г. Шевченка. К. 1938 (проспект); «Жовтень». Х. 1939, № 3 (репрод.); «Образотворче мистецтво». К. 1939, № 4, ст. 2–9; 1940, № 6, ст. 4 (з репрод.); 1941, № 6, ст. 9–12; Фотовиставка «Т. Г. Шевченко». К. 1939 (репрод.); Ілюстратори «Кобзаря» за сто років. Каталог виставки. К. 1940 (з репрод.); Виставка «Кобзар» Т. Г. Шевченка в образотворчому мистецтві. Каталог. Х. 1940; «Літературна газета». К. 1940, 26.VII, № 34, ст. 2 (з репрод.); 1945, 12.IV, № 2 (репрод.); 27.IX, № 25, ст. 4; газ. «Советская Украина», 1940, 10.VIII [Арсеньев С. Иван Сидорович Ижакевич. *Советская Украина*. 1940. 10 авг. – О. С.]; «Т. Г. Шевченко в портретах и иллюстрациях». Лгр. Учпедгиз, 1940, ст. 227–229–281 (з репрод.); газ. «Комуніст». Х. 1941, 25.II, № 46, ст. 4; 30.III; газ. «Советское искусство». М. 1941, 18.V; Республіканська ювілейна Шевченківська виставка. Каталог. К. 1941; газ. «Известия». М. 1944, 27. I, № 22, ст. 2; газ. «Зірка». 1944, 10.III, № 10, ст. 3 (з репрод.); Каталог виставки «Художники України – рідному Харкову». Х. 1944; газ. «Київська правда». 1944, 7.VII, № 133, ст. 2 (з репрод.); 29.XII, № 253, ст. 2 (з репрод.); 30.XII, № 254, ст. 1; 1946, 26.V, ст. 4; газ. «Література і мистецтво». 1944, 23.IV, № 10, ст. 3; 1945, 25.I, № 3, ст. 4; 15.II, № 5, ст. 4; Волинський П. Хрестоматія української літератури для VI класу середньої школи. 1945 (репрод.); газ. «Радянська Україна». К. 1945, 19. I, № 13, ст. 3 (з репрод.); 15.IV, № 74, ст. 3; 29. XII, № 257, ст. 4; газ. «Правда України». К. 1945, 21.I, № 15, ст. 4; «Литературная газета». М. 1945, 3.II, № 6, ст. I; газ. «Радянське мистецтво». К. 1945, 2.X, № 26, ст. 1; 1946, 15.X, № 42, ст. 4; Виставка графических работ художников Украины. Ленинград – Таллин. Каталог. Ленинград. 1946 (з репрод.); Виставка графічних робіт художників України. Таллін-Тарту. Каталог. Талін. 1946 (з репрод.); VIII українська художня виставка. Каталог. К. 1946; Виставка творів українських художників. Ворошиловград – Сталіно – Маріуполь. Каталог. Ужгород. 1947; «Літературна газета». К. 1946, ч. X, № 40, ст. 4; 1947, II.IX, № 37, ст. 4; газ. «Сталинское племя». К. 1947, 22.III, № 58, ст. 4. С. Б. – С. [14].

Художник Іжакевич Ів. С.

Відповіді на анкету Інституту Мистецтвознавства Академії Наук від 18 / VIII – 1955 р.

Згідно примітки відомості подаються з 1947 по 1955 р., № 7, 9–20, 23.

Відповіді на запитання:

№ 7 – ні

№ 9 – брав і беру участь на виставках до останніх років. Переліку не даю, бо не пам'ятаю на яких виставках. Було улаштовано 2 моїх персональних виставки з приводу моїх 85 років і 90 років.

Остання була в 1954 р.

№ 10. 1) «Совет рода» – Історичний музей в Києві. Цю картину виконано в соавторстві з худож. Коновалюком. 2) «Кирилівська стоянка». 3) «Повстання киян 1113 р.». Крім цих, ще 4–5, що знаходяться в Історич. музеї м. Київ (назв не пам'ятаю).

«Зустріч Шевченка з Чернишевським». Полтавський музей Укр. мистецтва. Виконано в соавторстві з худ. Коновалюком.

«Зустріч Котляревського з Дунайськими козаками». Виконано в соавтор. с худ. Коновалюком, знаходиться в музеї Котляревського в Полтаві.

«Посланці Богдана Хмельницького». Викон. в соавтор. з худ. Коновалюком.

Крім цього, великі полотна на геологічні теми з історії землі, в кількості 11 картин, знаходяться в Геологіч. Музеї Академії Наук УРСР.

№ 11. Виконано декілька декорацій для клубу шкіряників на Куренівці.

№ 12. На протязі 25 років було надруковано велику кількість моїх творів в журналі «Нива», «Сонце Росії», «Живописное обозрение» і др. Крім цього, за часів Жовтневої революції видано багато книжок ілюстрованих, а саме: до Вітчизняної війни – «Ювілейний «Кобзар» Т. Шевченка 1839 р.». Держлітвидав., 23 ілюстрації «Лісова пісня» Лесі Українки, «Україна» Ів. Ле, «Фата Моргана» Коцюбинського, «Бориславські оповідання» Ів. Франка та інші.

Після Відчизняної війни: 1) «Енеїда» Котляревського, 36 ілюстрацій (2 видання) 1948 і 1950 р., 2) «Поеми» Шевченка, 3) Обгортка до «Енеїди» вид. 1953 р., 4) «Більмо» Марка Черемшини, 1950 р., 5) «Кленові листки» В. Стефаника, 6) «Наймичка» Т. Шевченка 1951 р., 7) «Катерина» Шевченка 1951 р., 8) «За готарь» О. Кобилянської, 9) «Пан Халявський» Квитки-Основ'яненка. Всі книжки, що видано після Вітчизняної війни в кількості 9, виконано в соавторстві з худ. Коновалюком.

№ 13. В журналі «Нива» працював на протязі 25 років, цеб-то до Жовтневої Соціалістичної Революції. Крім цього журналу, – і в інших, а саме: «Солнце России», «Живописное обозрение», «Мистецтво», «Україна», «Барвінок» та інш.

№ 14. Листівки «Види Києва» 1920 р., «Мені тринадцятий минав», видавництво «Мистецтво» 1953 р.; «Облава на рака» та багато інших.

№ 15. Сільсько-господарські плакати та антирелігійні плакати.

№ 16. В журналах: «Нива», 1895 р., «Україна» та в інших багатьох журналах і газетах.

№ 17. 1) Музей Укр. мистецтва в Києві до 50 творів, а може, і більше; 25 ілюстрацій до Пана Халявського; 11 ілюстрацій до творів Шевченка «Поеми» виконано в соавторстві з худ. Коновалюком, що їх надруковано в 1950 р. Держлітвидавом. До «Енеїди» Котляревського суперобгортка і портрет Котляревського викон. в соавтор. з худ. Коновалюком. Ескіз до картини «Торг невольниками в Турції» і «Мені тринадцятий минав» та інші.

2) Музей буд. Шевченка – «Привели до пана», «Торг кріпаками», «Шевченко у Ширяєва», «Уманська різня», «Катерина» Шевченка і вид на Лавру та інш.

3) Республіканський Музей Т. Шевченка: «Уманська різня по Шевченку», «Мені тринадцятий минав», «Торг кріпаками», 23 ілюстрації до ювілейного «Кобзаря» Шевченка, автопортрет та багато інших.

АРХІВ

4) Історичний музей: «Совет Рода» виконано в соавторстві з худ. Коновалюком; «Кирилівська стоянка», «Повстання киян в 1113 р.» та інші (всіх – до 10 картин).

5) Музей-усипальниця Юрія Довгорукого «Спас на Берестові» – портрет Петра Могили.

6) Музей Леніна в Києві – «Партизани в Засаді».

7) Музей укр. мистецтва в Полтаві: «Зустріч Шевченка з Чернишевським» в соавторстві з худ. Коновалюком.

8) Музей Котляревського в Полтаві: «Зустріч Котляревського з Дунайськими козаками», «Котляревський захищає бідну жінку»; 16 ілюстрацій до творів Котляревського «Енеїда», «Наталка Полтавка», «Москаль Чарівник». Всі ці роботи виконано в соавторстві з худ. Коновалюком.

9) Музей-могила Шевченка в Каневі: портрети т.т. Сталіна, Конєва і Шевченка, «Розгон демонстрації на могилі Шевченка 1914 р.», 7 ілюстрації до творів Шевченка «Поеми». Всі ці твори виконано в соавторстві з худ. Коновалюком. Крім цих, є ще «Торг кріпаками» і «Привели до пана», та інші.

10) Харківський музей укр. мистецтва: «Торг невольниками в Турції» та багато інших – назв не памятаю («Катерина» по Шевч. – 11 карт., «Сорочинський ярмарок» – 12).

11) Музей Коцюбинського в Чернігові: 15 ілюстрацій до творів Коцюбинського.

12) Музей в Вінниці: 11 ілюстрацій до творів Франка.

13) Музей Укр. мистецтва в Львові: «Голова чоловіка в Капелюсі», «Катерина» і ще 4–5 робіт, назв не памятаю.

14) Дніпропетровський музей: «Повстання селян в селі Веселому» і 11 ескізів по геології для Геологічного музею Академії Наук.

15) Канада: 5 ілюстрацій з життя Франка і декілька ілюстрацій до «Кобзаря» Шевченка.

16) Музей Революції – Портрет Шевченка.

№ 19 – Участь на виставках, праці в багатьох музеях, друковані праці в книжках, журналах, газетах та інш. Праця в МК 14 трудшколи на Куренівці; оформлення шкіл 16 та 14 на Куренівці та інш.

№ 20. 2 ордена Трудового Червоного прапора, 1 орден пошани; 1 медаль за доблесний труд, 1 значок за участь в декаді укр. мистецтва в Москві.

Звання заслуженого діяча мистецтв УРСР. Звання Народного художника УРСР.

Народний художник УРСР

17 / IX 55 р.

Іжакевич

[14].

Примітки

¹ На конверті написи: «Заказное / Київ, вул. Леніна № 15 / Інститут Мистецтвознавства / Заст. директора інституту по наук. частині / т. Ф. І. Лаврову / Від Іжакевича / Київ, Куренівка / Бондарський зав. 11» [14].

² Митрополит Флавіан (у миру – Микола Миколайович Городецький), 26 липня 1840, Орел – 4 (17) листопада 1915, Київ – український, грузинський та російський релігійний діяч. З 1 лютого 1903 року – митрополит Київський і Галицький і священно-архімандрит Києво-Печерської Успенської лаври.

Підготувала до друку Оксана Сторчай

Рецензії *Reviews*

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ: ОФІЦІЙНЕ vs НЕОФІЦІЙНЕ, КОНФОРМІЗМ vs НОНКОНФОРМІЗМ (проблеми інтерпретації художнього досвіду)

Галина Скляренко

Стаття присвячена дискусійним проблемам дослідження українського мистецтва другої половини XX ст.: співвідношенню в ньому соцреалізму та нонконформістської художньої творчості, особливостям еволюції та ускладненню структури художньої культури пізньорадянських десятиліть.

Ключові слова: радянське мистецтво, творчий нонконформізм, індивідуальність художника.

The article is dedicated to debatable problems of Ukrainian art of the second half of the XX century investigation, including correlation of social realism and non-conformist artistic works in it, evolution peculiarities and the complication of the structure of the artistic culture of the late Soviet decades.

Keywords: Soviet art, creative non-conformism, the artist individuality.

Кінець 1950-х – початок 1980-х років почали усвідомлювати як надзвичайно складний період розвитку вітчизняного мистецтва другої половини XX ст. уже з перебудови, коли разом із завершенням радянської доби та загальною кризою її ідеології на різноманітних виставках почали з'являтися до того заборонені та невідомі твори, свого часу відсунуті системою через невідповідність офіційній кон'юктурі. Саме тоді унаочнилася неоднозначна розшарованість та різноспрямованість мистецького процесу пізньорадянських десятиліть, існування в ньому різних творчих позицій, художніх мов й образності. У мистецтвознавстві виникла необхідність осмислити епоху в цілому, окреслити принципи співіснування в ній часто майже контрверсійних художніх явищ. Так з'явилися визначення «офіційного» та «неофіційного» мистецтва (андеграунду, нонконформізму), які, окреслюючи місце художників у радянській культурній ієрархії, їхню позицію щодо соцреалізму та радянської культури, між тим залишали нерозкритими самі особливості творчості, світогляду, образного світу та художньої мови митців. Однак із часом, при більш уважному та багатовимірному аналізі художнього доробку доби, стало зрозуміло, що його жорстке розділення на «офіційну» та «неофіційну» вер-

сії не лише не відповідає особливостям тогочасного художнього процесу, а й потребує подальшого уточнення та переосмислення з урахуванням окремих творчих доль і суспільно-культурного контексту пізньорадянських десятиліть.

Тим паче, що кінець 1950-х – початок 1980-х років у вітчизняному мистецтві (та й у радянському в цілому) був аж ніяк не однорідним. Він умістив у собі коротку, але надзвичайно важливу суспільно-культурну «відлигу», що позначила глибоку кризу соцреалістичної доктрини, після десятиліть жорсткої ізоляції відновила, нехай частково та вибірково, міжнародні культурні контакти, що так чи інакше повертали в мистецтво світовий досвід. На хвилі лібералізації «відлиги» стало можливим (теж частково та дуже повільно) актуалізувати в культурі та образотворчості національні надбання, заново осмислюючи проблеми національної своєрідності. З років «відлиги» в радянське мистецтво повернулася динаміка зміни творчих поколінь, мистецтво шістдесятників, «сімдесятників» та інших стало відрізнятися своїми творчими спрямуваннями та образно-стилістичними уподобаннями. І хоча вже в середині 1960-х років ліберальні процеси пішли на спад, що позначилося введенням у 1968-му радянських військ у Чехословаччи-

РОЗДІЛ

ну та новим сплеском ідеологічних утисків у СРСР, культурно-мистецька ситуація в країні вже була іншою. Так звана епоха застою, що простягнулася з кінця 1960-х до середини 1980-х років (початку перебудови), у мистецтві стала напруженим періодом індивідуальних творчих шукань, появи нових спрямувань та несподіваних художніх явищ, які виникали не лише в неофіційному, а й у цілком офіційному просторі. Кордони та виміри офіційного радянського мистецтва розширювалися, поступово та повільно утворюючи в його царині окремі ліберальніші зони та втягуючи в його простір інші традиції та художні мови. Проте ступінь ліберальності в країні постійно коливався, залежний від тої чи іншої ідеологічної кампанії, а тому й простір «неофіційності» на кожному етапі змінював свої виміри та координати.

Варто мати на увазі, що порівняно з іншими республіками СРСР в Україні загальний вплив соцреалізму був, мабуть, особливо жорстким, а «дискусії» з ним відбувалися в умовах «подвійного тиску», де до загальносоюзної ідеологічної цензури додавалася ще й місцева, внутрішньореспубліканська. Тому розподіл на «дозволене» та «заборонене» був в Україні чи не найбільш консервативним, за виразом Л. Плюща, «провінційно важким», «беззастережно душив усе чужорідне». Невипадково творчо активні та самостійно мислячі художники прагнули показувати свої твори скоріше в Москві, Ризі, Таллінні, Ташкенті, де тоді вимоги до мистецтва були більш ліберальними, ніж у Києві. Щобільше, роботи, які не допускалися на виставки в Україні, часто з успіхом експонувалися у столиці СРСР, Естонії чи Латвії. Ці обставини додають ще один ракурс до аналізу епохи, їх потрібно враховувати при окресленні місця художника та його творів у радянській мистецькій системі. Варто мати на увазі й своєрідність української культури, що зберігалася протягом століття, а саме – існування різних художніх центрів – Києва, Львова, Ужгорода, Харкова, Одеси, Дніпропетровська, Чернівців, Полтави, у яких, попри радянську уніфікацію, складався свій особливий творчий мікроклімат, що значною мірою й окреслював обшири та спрямування в кожному з них як офіційного, так і по-

заофіційного, точніше несоцреалістичного, мистецтва.

Отже, проблема структури мистецтва другої половини 1950-х – початку 1980-х років, співвідношення офіційної та неофіційної його версії вимагає різнобічного, комплексного підходу, який має враховувати багато складових. Хоча за останні десятиліття мистецтву означеного періоду було присвячено чимало аналітичних художніх виставок, статей, альбомів, окремих наукових розвідок українських мистецтвознавців (О. Авраменко, Т. Басанець, Г. Вишеславський, О. Гавриш, О. Голубець, Н. Космолинська, О. Петрова, О. Тарасенко, Р. Яців та ін.), але його проблематика, тенденції, а головне – співіснування різних художніх спрямувань, їхній внутрішній зміст та своєрідність вимагають подальшого дослідження. Тим паче, що з часом самі поняття «офіційного» та «неофіційного» мистецтва почали розмиватися, перетворюючись на таку собі всеохоплюючу метафору, а до «нонконформізму» почали зараховувати все більше художників, цими поняттями стали означувати і певні естетичні якості творів.

Із цього погляду особливу увагу привертає монографія Л. Смирної «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» [4]. У ній авторка проблематику кінця 1950-х – початку 1980-х років поширює на мистецтво сторіччя в цілому. Показовим є вже саме тлумачення Л. Смирною нонконформізму в мистецтві, з одного боку, як моделі «громадянської позиції у суспільстві, загроженому ідеологічним насильством», з другого, – таким, «що проявляється у конкретних мистецьких творах, у їхній візуальній мові, у прийомах композиції, у натяках, алегоріях, символах тощо, що художник абсорбував і репрезентував за допомогою художньої форми» [4, с. 33–34]. Водночас «нонконформізм на теренах України <...> являє не стільки стильову принаду часу, скільки власне його культурну національну матрицю, зі своєю таксономією подій, творів, переліком митців, критиків-інсургентів, списками творів <...>, із власною бібліотекою образів, прийомів композиції та технік виконання. Відтак не можна говорити про нонконформізм лише як про мистецьке яви-

ще, – це явище, котре якщо не безпосередньо мало вплив на творення національних засад майбутнього (тобто нашого з вами сьогодення), то в латентний спосіб робило це прийдешнє невідворотним» [4, с. 19]. Отже, довільне тлумачення авторкою поняття «нонконформізм» є не лише внутрішньо контрверсійним, але й суперечить природі самого мистецтва, історія якого не раз засвідчила, що схожі форми, стилістики та пластичні прийоми можуть нести в собі різні, часом і протилежні змісти, а звернення до певних традицій – стати засобом ідеологічних маніпуляцій. Прикладом може слугувати хоча б позірне використання соцреалізмом передвижництва, яке в його інтерпретації з соціально-критичного напрямку, що базувався на реалістичному відображенні дійсності, перетворилося на стилістику радянського пропагандистського міфу, з яким у той чи інший спосіб і полемізувала більшість творчо активних та незалежних художників. Образно-змістову відмінність схожих форм у мистецтві можуть проілюструвати й такі зовнішньо подібні між собою явища, як неопластицизм П. Мондріана та супрематизм К. Малевича, що, хоча й утверджували в малярстві геометричний канон, але несли у собі чи не протилежні ідейно-сміслові наповнення. Можна навести ще чимало подібних прикладів... Більше того, твори з виразним соціально-критичним змістом, такі, що виражали правдивий, незалежний погляд на дійсність, могли належати цілком лояльним художникам. Серед таких митців – письменник М. Салтиков-Шчедрін – державний чиновник, віце-губернатор, який у своїх книжках піддавав нещадній критиці не лише релігії держави, якій він прислужував, а й самі засади монархічного устрою; або М. Шолохов – лауреат Сталінської та Ленінської премій, двічі Герой Соціалістичної Праці, «най-офіційніший» письменник СРСР, чий роман «Тихий Дон» показав справжню трагедію та неоднозначність громадянської війни, що залила землю кров'ю, руйнувала родини, пройшла крізь долі окремих людей... Та й славетний І. Рєпін був цілком лояльним громадянином імперії, цінованим академіком, офіційно визнаним митцем і водночас у своїх картинах з симпатією змальовував борців

із самодержавством та драму поневоленого народу... Одна з найбільш шанованих живописців в українському мистецтві радянської доби Т. Яблонська, що була відзначена чи не всіма нагородами СРСР, уже з 1960-х років не написала жодної соцреалістичної картини, у своїх творчих спрямуваннях спираючись скоріше на ранньомодерністські принципи образотворчості... Мистецтво ніяк не вміщається в чітко окреслені структури, на відміну від науки, не вкладається в стрункі таблиці та схеми, а тому завданням мистецтвознавства (окрім суто ідеологічного підходу тоталітарних режимів) було і є саме виявлення його складної, внутрішньо суперечливої природи, де часто перехрещуються і змішуються найбільш контрверсійні імпульси...

Аналіз мистецького поступу через нонконформістські позиції художника ставить перед ним надзвичайно високі вимоги, передусім у морально-етичному плані. Адже нонконформізм визначає прагнення особи дотримуватися настанов і відстоювати принципи, спосіб поведінки тощо, що конфронтують із панівними в даному суспільстві в даний час, протиставляючи свої погляди більшості. Натомість конформізм характеризується як морально-політична та морально-психологічна позиція, позначена пристосуванням до існуючого соціального порядку та готовністю виконувати пануючі правила [1, с. 238; 2, с. 213]. Зовні протилежні ці поняття між тим мають багато спільного, обумовлені залежністю від загально-суспільних настанов, яким потрібно або підкорюватися та наслідувати, або протистояти, отже, свідчать про той чи інший ступінь особистісної несвободи. Невипадково саме «свобода творчості» набуває в новітньому мистецтві метафізичного виміру. Тим паче, що порівняно з іншими історичними епохами мистецтво ХХ ст., різноманітне за стилістиками та світоглядними спрямуваннями, постає чи не найбільш соціально чутливим. А тому виникає запитання, чи мали художники, що прагнули своїми творами впливати на інших, демонструвати якісь особливі, відмінні від їхніх сучасників, людські риси. Безперечно, для істориків мистецтва зручно аналізувати позиції митця у «позареально-

РОЗДІЛ

му» вимірі, залишаючи його сам на сам із «чистим простором творчості». Однак насправді життя будь-якого художника, як і будь-якої іншої людини, тісно переплетене з найрізноманітнішими обставинами, що повсякчас примушують вступати в конфлікт із самим собою, помилятися, захоплюватися то справжніми, то примарними цінностями, обирати між власним самоствердженням та корпоративною етикою, вірністю своїм творчим планам та матеріальним достатком тощо. Усі ці та багато інших векторів зіштовхуються в непростій битві у внутрішньому світі митця, результати ж непередбачувані та індивідуальні.

Між тим аналіз поступу українського мистецтва ХХ ст. крізь оптику нонконформізму примушує Л. Смирну не лише припасовувати його до своєї концепції, а й вільно маніпулювати фактами та подіями. Так, за версією авторки, початок нонконформізму в українському мистецтві датується 1926 роком, а саме – листом Й. Сталіна до Л. Кагановича та політбюро ЦК КП(б)У (21.04.1926) про необхідність спрямування процесів українізації в потрібному центрі дусі. Однак у мистецтві все відбувалося складніше. Після буремних років революції, громадянської війни, інтервенції, виїзду з України багатьох художників, літераторів, тих, хто визначав її культуру в 1910-х роках, після нової «руїни» 1921–1923 років, позначеної повною розгубленістю перед новою реальністю, коли країна почала повертатися до мирного життя, а митці кожний у свій спосіб вибудовували власні версії нового (тепер уже радянського) українського мистецтва, важливу роль відіграла постанова ЦК РКП(б) 1925 року «Про політику партії в галузі художньої літератури». У ній йшлося про те, «що тепер в руках пролетаріату є безпомилкові критерії суспільно-політичного змісту кожного літературного твору, але у нього ще немає таких же ясних відповідей на всі питання художньої форми», тому завдання мистецтва – «виробити відповідну форму, зрозумілу мільйонам», і розпочати «вільне змагання різних угруповань та течій», основою для якого мало слугувати «лише» прийняття законів робітничо-селянської влади. Варто підкреслити: усі художники, що працювали в Україні

в післяреволюційні роки, співробітничали з новою владою, а державне керівництво мистецтвом сприймалося як його підтримка. Саме після 1925 року в Україні починають активно формуватися великі творчі об'єднання (АРМУ, АХЧУ, ОСМУ, «Молодняк» та ін.), боротьба між якими визначила характерні риси мистецтва кінця десятиліття. Головний зміст бурхливих дискусій цього часу – підвищення професіоналізму та вибір кола традицій, на якому має зростати нове українське радянське мистецтво, про що йдеться в маніфестах майже кожного з творчих об'єднань. До 1930 року в Україні офіційно виходив часопис «Нова генерація» (чи не найрадикальніший у тодішньому СРСР), що гостро полемізував з іншими художніми напрямками та концепціями мистецтва й культурного будівництва. Офіційне радянське мистецтво склалося пізніше – у середині 1930-х. Тому датування «появи нонконформізму» в мистецтві 1926 роком видається досить штучним. Проблема творчого нонконформізму, тобто згода чи незгода працювати в дусі нового – офіційного – канону, могла виникнути лише з його утвердженням, отже, про 1920-ті роки ще не йдеться, адже це десятиліття в Україні – період дискусій та певного плюралізму. Друга половина 1920-х в Україні – час національного відродження, коли на хвилі офіційної «політики українізації» в мистецтві та культурі широко обговорювалися нові виміри національної традиції, школа М. Бойчука перетворилася на потужну художню течію, а тому про жоден «спротив українській темі на хвилі українізації 1920-х» [4, с. 446] не йшлося. Кардинальні «конформістські» зміни у творчості більшості провідних українських художників стають помітними в середині 1930-х років, виникають під суворим тиском терору та репресій, що набирали все більш кривавих форм. Проте – не тільки. Радянське мистецтво формувалося як пропагандистське, звернене до широких мас, а тому таке, що мало бути їм зрозумілим. «Я хочу быть понят своей страной», – писав В. Маяковський, пристосовуючи свій талант до потреби дня, коли не витримав цього, він застрелився. А чого вартий рядок П. Тичини: «А може і собі поцілувати пантофлю Папи?», тобто стати «визнаним та народним». П. Ти-

чина обрав офіційне визнання, перекресливши у собі поета... У 1930-х роках більш «реалістично-поміркованими» стають роботи А. Петрицького, В. Єрмилова та інших. М. Бойчук у 1933 році змушений був публічно відректися від своєї попередньої творчості... Про ці трагічні обставини Л. Смирна не згадує взагалі. Як не згадує вона і про роки Другої світової війни, що несподівано «розкували» творчу свідомість, дали поштовх створенню правдивих та позаідеологічних творів – фільму О. Довженка «Україна в огні», картини В. Костецького «Повернувся», графічних серій З. Толкачова «Освенцим», «Майданек» та ін. У книзі про це не йдеться.

Багато сумнівів викликає і трактування авторкою періоду «з відлиги до Незалежності» – середина 1950-х – 1991 рік. Тоді, як пише авторка, «Нонконформізм виходить з андеграунду у сферу суспільного життя» [4, с. 111], однак тут же вона вказує на «принцип двоякості “відлигової” ідеології» [4, с. 113], тобто поширення в суспільстві саме нонконформістських способів існування. Однак ситуація була набагато складніша: прагнучи працювати, реалізовувати свої творчі стремління, митці користувалися кожною можливістю для художнього вияву, пристосовуючись до обставин. Так, організований за наказом ЦК ВЛКСМ Клуб творчої молоді «Сучасник» у Києві перетворився на центр національно-культурного відродження та правозахисного руху, голова якого (один з найактивніших шістдесятників) В. Зарецький був членом КПРС. А офіційно спрямований на продовження традицій «ленінського плану монументальної пропаганди» український стінопис 1960 – початку 1980-х років став цариною формально-пластичних пошуків, нової образності та далекої від соцреалізму естетики...

«Нонконформістами» в книзі Л. Смирної постають чи не всі українські митці другої половини ХХ ст., народні, заслужені, академіки та лауреати державних премій: від Т. Яблонської, Т. Голембієвської до Г. Якутовича, М. Стороженка, А. Коцки, Є. Лисика, Ю. Єгорова та ін. До «нонконформістів» відносить вона і С. Гету, який розпочинав свій творчий шлях у 1970-х роках ілюструванням «Маніфесту комуністичних партій», і надзвичайно

успішного в радянський час С. Базилєва. Його (та С. Гети і С. Шерстюка) «фотореалізм» був повністю інтегрований у систему радянського офіційного мистецтва 1970–1980-х років. І тут знову варто підкреслити, що саме поняття «нонконформізм» в мистецтві не стосується ані художньої якості творів, ані таланту митця. Згадати хоча б славетну скульптуру В. Мухіної «Робітник та колгоспниця» – символ СРСР та радянського міфу, що й зараз вражає художньою переконливістю та пластичною силою. Більшість з названих українських митців створювали значні, часто етапні для вітчизняного мистецтва роботи, які, проте, до нонконформізму жодного стосунку не мали. Навпаки, прагнучи реалізовувати себе у творчості, митці використовували кожен офіційну можливість, беручи активну участь у виставках, художньому житті країни, діяльності Спілки художників... Тим паче, що з «відлиги», як вже підкреслювалося вище, і сам соцреалізм, тобто офіційне радянське мистецтво, постійно змінювався, у його царині утворювалися більш «вільні ніші», зокрема, «молодіжне мистецтво», що з 1960-х років стало простором для стилістичного та формального різноманіття, широкий пласт «дозволеного мистецтва» (термін К. Дьоготь і В. Левашова), який вбирав у себе всі ліберальні мистецькі прояви, не зовсім соцреалістичні, але більш-менш традиційні, такі, що не зачіпали усталених художніх вимірів – роздільності на види та жанри, фігуративності, естетичної завершеності, «позитивності» образного змісту.

З іншого боку, розмірковуючи над проблематикою художнього конформізму (чи нонконформізму), варто не забувати про складні парадокси психології творчості, про природу таланту, що часто є зовсім «нееластичним». Художник, може, й хотів би намалювати так і те, що відповідало б загальним настановам, що принесло б йому успіх та визнання, але талант веде його своїми стежками, далекими від проторованої дороги... Таких митців в Україні було немало. Варто згадати хоча б А. Лимарєва, чий винятковий живописний дар та драматичне світовідчуття ставали на заваді його «офіційному» успіху... Неофіційний чи напівофіційний статус митців часто був обумов-

РОЗДІЛ

лений не так їхньою ідейною позицією, як неприйняттям їхньої творчості радянською системою, «незбіжністю» з її каламутними іграми в дозволене та заборонене, що протягнулися з «відлиги» до незалежності. Однак про такі «складності» в книзі не йдеться. Як не йдеться в ній і про певні явища неофіційного мистецтва, проникнуті дійсним нонконформістським імпульсом, зокрема, про одеський концептуалізм. Його автори, художники Л. Войцехов, Ю. Лейдерман, С. Ануфрієв, І. Чацкін, Л. Резун-Звездочотова, Л. Скрипкіна, В. Федоров, О. Музиченко, І. Стюпін, С. Мартинчик, Д. Нужин, О. Петреллі, С. Підлипський, П. Фоменко, І. Камінік, – «останні радянські діти», яким випало жити наприкінці «епохи застою», увійшли в мистецтво наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років. Вони не тільки не сприймали одряхлілого соцреалізму, а й полемізували зі своїми попередниками – художниками неофіційного кола 1960–1970-х років, висували нові форми та види творчої діяльності, нові способи мислення та висловлювання, що на той час у нашій країні були, можливо, чи не найбільш радикальними. Однак про їхню творчість у книзі не йдеться...

Текст монографії Л. Смирної рясніє розпливчастими тезами, наприклад, «нонконформізм виникає з надр соцреалізму, наче "народження трагедії з духу музики", або декадансу із сецесією – з урбаністичної міщанської утопії» [4, с. 47], а «спираючись на народне мистецтво, конструктивізм надавав традиційній орнаментіці "технічного статусу"» [4, с. 222]. Уводить в обіг парадоксальні терміни, як-от: «протононконформізм» та «постнонконформізм», знову намагаючись надати нонконформізму не морально-світоглядного, а цілком конкретного історико-художнього змісту. Щобільше, нонконформістську модель поведінки в мистецтві Л. Смирна використовує і в нових умовах творчого плюралізму перебудови та незалежності, коли динаміка та проблематика художнього поступу стала визначатися зовсім іншими, протилежними радянським обставинами творчої конкуренції. Тепер «нонконформізм» авторка вбачає у протистоянні мистецтва «комерціалізації, корпоративним замовленням, глобалізованості образотворення». Між

тим антиглобалізаційні спрямування давно склали у світовому мистецтві розгалужену тенденцію, а створені на цих засадах роботи широко експонуються на міжнародних виставках. Участь у «корпоративних замовленнях», до яких можна віднести і оформлення інтер'єрів, і співпрацю з дизайнерськими та рекламними компаніями, є світовою практикою. Що ж розуміє авторка під «глобальним образотворенням», застається нерозкритим.

Чимало у книзі й фактичних помилок та вільних тлумачень відомих ситуацій. Зокрема, йдеться про те, що «рано пішли з життя, зазнали тортур та були переслідувані або знищені нацистським режимом у 1930-ті Кете Кольвіц, Ернст Барлах, Отто Дікс, Джон Хартфільд та ін.» [4, с. 69]. Насправді ж у 1930-х (точніше в 1938-му) з них помер лише Барлах, Кольвіц – у 1945-му, Дікс – у 1969-му, Хартфільд – у 1968-му. Хоча для кожного із зазначених художників роки нацизму та війни були надзвичайно драматичними, їм вдалося уникнути тортур і знищення. Проте серед німецьких художників було багато тих, хто дійсно загинув у роки фашизму – наклав на себе руки Е. Л. Кірхнер, перебував у концтаборі Х. Грюндіг та інші, однак про них у книзі не згадується. Не може не викликати заперечення і теза про те, що «українські мистецтвознавці 1930 – початку 1940-х, як от Іван Врона, під сталеві рейки недолугого пролетарського світогляду намагалися покласти й українське мистецтво у його історичній ретроспекції» [4, с. 205]. Як відомо, у 1933 році І. Врона був репресований, два роки провів у концтаборі на Далекому Сході. У 1920-х роках він був одним з найактивніших художніх критиків та організаторів мистецького процесу, ректором Київського художнього інституту (з 1924 р.), у якому відкрив на живописному факультеті новаторське на той час теа-кіно-фото відділення, прагнув перетворити київський виш на найбільш прогресивний, запрошуючи до викладання таких видатних митців, як В. Татлін і К. Малевич... Незрозуміло, що має на увазі дослідниця, говорячи й про «закарпатський нонконформізм» 1930–1940-х років. Закарпаття було приєднане до УРСР у 1945 році, саме з цього часу починається його інтеграція в радянське мистецтво. До того ж роз-

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ...

виток закарпатської живописної школи, що стала яскравим явищем українського мистецтва, відбувався в умовах вільної творчості. У монографії Л. Смирної художників О. Орябинського, А. Чичкана, З. Лерман охарактеризовано митцями з «невисоким летом думки» [4, с. 263], що викликає подив, як і така теза: «В сенсовому плані мистецтво трансавангарду зверталось до “низового” буття з його потужним імпульсом фатальності. Воно відображало занурення свідомості в драматичний простір гнітючих передчуттів, що чітко проявилось в творчості О. Голосія. Його доробок просякнутий натуралістичністю фобних переживань, рисами інферральності, некрофілічності» [4, с. 289]. Насправді ж творчість О. Голосія – одного з найвидатніших живописців «української нової хвилі» – визначається не лише широтою і різноманітністю образності та формальних прийомів, а й особливою ліричністю, емоційністю й щирістю вираження. Мистецтво ж українського трансавангарду – явища етапного в історії вітчизняного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст., що не лише актуалізувало та переосмислило в новому вимірі національні традиції, а й залучило українське мистецтво до світового художнього простору, – трактується в праці Л. Смирної як сторінка у світовій «Тератології» (наука про чудовиськ) [4, с. 292]. Уточнення та зауваження щодо на-

явних у монографії тез, фактів, висловлювань можна продовжувати довго.

Отже, історія українського мистецтва ХХ ст. в цілому та кожного з її етапів зокрема і сьогодні залишається однією з найскладніших та недостатньо досліджених галузей вітчизняного мистецтвознавства. Жорстко ідеологізована радянська версія його інтерпретації залишилася в минулому. Нове бачення потребує уважної і кропіткої реконструкції того сповненого протиріч, контрверсій, особистої відваги та вимушених компромісів історико-культурного контексту, що й став тлом мистецького поступу, та не простої еволюції окремих творчих доль. В умовах сучасної культури, що потребує переосмислення усталених вимірів мистецького простору, місця мистецтва в суспільстві та й самої його природи, український досвід ХХ ст. несе у собі важливі змісти, які не втрачають своєї актуальності перед викликами нового часу. Адже, можливо, саме йому випало засвідчити правдивість проникливої тези А. Синявського: «Мистецтво не боїться ні диктатури, ані строгості, ані навіть консерватизму і штампа. Коли це потрібно, мистецтво буває вузькорелігійним, тупо державним і, попри все, великим... Мистецтво достатньо пластичне, аби вміститися у будь-якому прокрустовому ложі, запропонованому історією» [3, с. 29].

Джерела та література

1. Кондратьев М. Ю., Ильин В. А. Конформизм. Азбука социального психолога-практика. Москва : ПерСэ, 2007. 464 с.
2. Кордуэлл М. Нонконформизм. Психология А–Я : словарь-справочник / пер. с англ. К. С. Ткаченко. Москва : Фаир-Пресс, 2001. 448 с.
3. Синявский А. Что такое социалистический реализм? *Декоративное искусство СССР*. Москва, 1989. № 5. С. 28–29.
4. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Київ : Фенікс, 2017. 480 с.

References

1. Kondratiev M., Ilyin V. (2007) Konformizm [Conformism]. *Azbuka sotsialnogo psihologa-praktika* [The ABC of a Practical Psychologist]. Moscow: PerSe, 464 pp.
2. Cardwell M. (2001) Nonkonformizm [Nonconformity]. *Psikhologiya A–Ya: Slovar-spravochnik* [The Dictionary of Psychology: A Companion] (transl. from English by K. Tkachenko). Moscow: Fair-Press, 448 pp.
3. Siniavskiy A. (1989) Chto takoye sotsialisticheskiy realizm? [Socialist Realism. What is It?]. *Dekorativnoye iskusstvo SSSR* [The Decorative Art of the USSR]. Moscow, # 5, pp. 28–29.
4. Smyrna L. (2017) *Stolittia nonkonformizmu v ukrayinskomu vizualnomu mystetstvi* [A Century of Nonconformity in Ukrainian Visual Art]. Kyiv: Feniks, 480 pp.

Про авторів *Information About Authors*

ГЕЛИТОВИЧ Марія – кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу давньоукраїнського мистецтва Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького.

КУКІЛЬ Наталія – аспірантка Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, завідувач Музею-квартири Григорія Івановича Синиці (м. Кривий Ріг).

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

ЛУКОВСЬКА Ольга – кандидат мистецтвознавства, заступник директора Львівського Палацу мистецтв з науково-мистецької діяльності, доцент кафедри графічного дизайну та мистецтва книги Української академії друкарства.

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

СТОРЧАЙ Оксана – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

СТУДЕНЕЦЬ Наталія – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

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

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

ЮДКІН-РІПУН Ігор – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

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

Оформлення

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

Розміри полів:

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

До статті обов'язково додаються:

- розгорнуте резюме обсягом 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 8302:2015 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 до статей 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 друкованого аркуша.

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Число 4 (64)

Упорядкування і наукове редагування:	<i>Ростислав Забашта</i>
Редактор-координатор:	<i>Олена Щербак</i>
Художнє оформлення і макетування:	<i>Ростислав Забашта Марина Голеня</i>
Комп'ютерна верстка:	<i>Марина Голеня</i>
Літературне редагування і коректура:	<i>Надія Ващенко, Олена Крутова, Лариса Ліхньовська, Ірина Сквирська, Олена Яринчина</i>
Редактори англomовних текстів:	<i>Олена Піскун Павло Рафальський</i>
Оператор:	<i>Ірина Матвєєва</i>

Підписано до друку 20.12.2018. Формат 60 × 84.

Обл.-вид. арк. 12,24. Умов. друк. арк. 11,38

Наклад 100 прим.

На обкладинці:

Пряжка VII ст. Візантія (?).

Декоративні оздобы ремєня. Друга половина VII ст. Візантія (?).

Околиця с. Роздольне (Сари-Булат), АР Крим

Адреса редакції

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

Тел. 279-45-22, www.sm.etnolog.org.ua
e-mail: etnolog@etnolog.org.ua