www.etnolog.org.ua

www.etnolog.org.ua

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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 2 (66)

Architecture.
Fine and Decorative Arts

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2019

www.etnolog.org.ua

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ

ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

СТУДІЇ мистецтвознавчі

Число 2 (66)

Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2019

www.etnolog.org.ua

Редакційна колегія:

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

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

Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Чис. 2 (66) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2019. – 130 с.

ISSN 1728–6875

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

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

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

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

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

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

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 № 8 від 20.06.2019 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, 2019**

www.etnolog.org.ua

(1819–1897)

www.etnolog.org.ua

Пантелеймон Куліш.
1867 р. Світлина Кароля Байера у Варшаві

www.etnolog.org.ua

Зміст
Contents

ДО 200-ЛІТТЯ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША
On the Occasion of the 200th Anniversary of Birthday of Panteleymon Kulish

Юдкін-Ріпун Ігор. **Історизм Пантелеймона Куліша**
Yudkin-Ripun Ihor. Historicism of Pantheleymon Kulish 7

ІСТОРІЯ
History

Забашта Ростислав. **Історія шанування та образного потрактування св. Онуфрія Великого в Русі-Україні періоду Середньовіччя – раннього Нового часу: вступ до теми**
Zabashta Rostyslav. History of Reverence and Figurative Interpretation for St. Onuphrius the Great in Rus-Ukraine within the Modern Times Period: Introductory Notes for the Issue 14

Гелитович Марія. **Три народні маляри кінця XVI – початку XVII століття**
Helytovych Mariya. Three Folk Painters of the Late XVIth – Early XVIIth Century 23

Косицька Зінаїда. **Місце витинанок в інтер'єрі традиційного житла українців: локальні ансамблі**
Kosytska Zinayida. Place of Paper Cutting Art Pieces within the Interior of Ukrainian Traditional Abodes: Local Ensembles 38

Ямборко Ольга. **Українське тематичне килимарство 1930–1960-х років у контексті соцреалізму: образотворчі засади та проблема класифікації**
Yamborko Olha. Ukrainian Thematic Carpet Weaving of the 1930s-1960s in Context of Socialist Realism: Figurative Principles and a Problem of Classification..... 52

Скляренко Галина. **Нові риси закарпатської художньої школи: Павло Бедзір, Єлизавета Кремницька, Ференц Семан**
Skliarenko Halyna. New Features of Transcarpathian Art School: Pavlo Bedzir, Yelyzaveta Kremnytska, Ferents Seman..... 62

КРИТИКА
Criticism

Ламонова Оксана. **Графічний театр Катерини Радько**
Lamonova Oksana. Kateryna Radko's Graphic Theatre..... 78

www.etnolog.org.ua

ПОСТАТІ

Figures

Ходак Ірина. **Зінаїда Лашкул і Валентина Ткаченко: до характеристики повоєнного покоління академічних мистецтвознавців (з нагоди століття від дня народження)**
Iryna Khodak. Zinayida Lashkul and Valentyna Tkachenko: Towards the Description of the Post-War Generation of Academic Art Critics (On the Occasion of Centennials of Their Birthdays).....92

СПОГАДИ

Reminiscences

Міляєва Людмила. **Стефан Андрійович Таранушенко (штрихи до портрета)**
Miliayeva Liudmyla. Some Features of a Portrayal of Stefan Andriyovych Taranushenko..... 117

ПРО АВТОРІВ

Information About Authors.....127

www.etnolog.org.ua

До 200-ліття Пантелеймона Куліша
On the Occasion of the 200th Anniversary of Birthday of Panteleymon Kulish

УДК 82(092)(=161.2)

ІСТОРИЗМ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

Ігор Юдкін-Ріпун

П. Куліш використав досвід барокового алегоризму для створення нового типу історичної драми як знаряддя дослідження історичних постатей. Метафори світового театру й «історія – книга» реалізовані як спосіб пізнання минувшини. Історичний міф застосовують для художнього експерименту.
Ключові слова: алегорія, криптографія, інтерпретація, ідіографія, особистість, міф.

P. Kulish has used the experience of baroque allegoric manner with the aim of creating the new type of historical drama as a tool of exploring historical personalities. The metaphors of the global theatre and *history – book* are implemented as tools for the cognition of the past. The historical myth is used for artistic experiment.
Keywords: allegory, cryptography, interpretation, idiography, personality, myth.

Підсумовуючи життєпис П. Куліша, найглибший його дослідник Є. Нахлік висловив думку про «дії за парадигмою зиґзаґів» [6, с. 462] як визначник творчого шляху, тобто про перебування між крайнощами. Такий узагальнений висновок уважаємо за потрібне доповнити й уточнити. Підставу для висновку щодо «хитань» дають насамперед два «історичні» російськомовні тритомники письменника – «История воссоединения Руси» (Санкт-Петербург, 1874. Т. 1; 1874. Т. 2; 1877. Т. 3), особливо 2-й том, де висловлене критичне ставлення до Т. Шевченка [1] (зрештою, усунуте у другій рукописній редакції), й «Отпадение Малороссии от Польши» (1340–1654) (Москва, 1888. Т. 1; 1888. Т. 2; 1889. Т. 3), що містить критику політики Богдана Хмельницького і збіглося в часі з відкриттям йому пам'ятника в Києві [2]. Майже одночасно вийшов трактат «Хуторская философия и удаленная от света поэзия» (Санкт-Петербург, 1879), незабаром знищений цензурою. Відтак постали питання: де ж П. Куліш говорив «своїм голосом»?, із чим він ідентифікував своє авторство?. Зрештою, коли виникає метафора більярда з відбиттям від одного боку дошки до іншої, то чи був П. Куліш більярдною кулькою в тій грі, чи вправним гравцем або радше лицедієм на кону тогочасної історії?

Гадаємо, за таких обставин доцільно використати й іншу метафору – Протея (впроваджена Н. Корнієнко [3, с. 247]), що, як актор, виступає під різними масками, проживає різні ролі. Зрештою, досвідчений конспіратор, П. Куліш у своїх листах, у стратегії поведінки під час справи Кирило-Мефодіївського братства виявив неабиякі акторські здібності, а криптографічна програма, засвідчена «Книгою буття українського народу» М. Костомарова передбачає існування в кожному вислові розлогого прихованого підтексту [докладніше див.: 10]. Зважаючи на вищевикладене, щодо висвітлення тайнопису П. Куліша доцільно звернутися до творів, призначених для театру (передусім до «Драмованої трилогії», створеної напередодні й після трагедії в житті письменника – пожежі Мотронівського хутора 1885 року).

Трилогія складається з трьох частин – «Байда, князь Вишневецький» (1553–1564) (надрукована 1884 р.), «Цар Наливай» (1596) та «Петро Сагайдашний» (1621) [3] – і зовні нагадує романтичні історичні драми, та під цією поверхнею ховається значно складніша структура. Визначення першої частини трилогії як «театру світу», подане

www.etnolog.org.ua

Ю. Шевельовим [див.: 7, с. 245], та трилогії загалом як «драми ідей» й «інтелектуальної драми» [7, с. 239], варто доповнити з огляду на міфотворчі тенденції, засвідчені твором. П. Куліш обрав осьовий час із історії України – від створення Січі до кінця правління Петра Сагайдачного, тож на кону подано етіологічний міф про створення світу, яким є, у розумінні автора, новочасна Україна. Однак міфотворення не постає самостійною метою. Воно вможливлює перегляд романтичних концепцій історичної нездоланності, необхідності через повернення до барокових метафор «історія – театр» або «історія – книга». Історичні події постають як тексти, що підлягають витлумаченню, а не як предмет безпосереднього споглядання. Гегелівська проблема історичного й логічного актуалізується у світлі барокового досвіду шукання глибинного сенсу подій.

Іншу особливість трилогії становить відтворення деяких композиційних особливостей барокової алегоричної драми. Маючи досвід написання сценічних містерій («Іродова морока», у якій репродуковано вертепну драму, і «Хуторянка» – інсценізація біблійної «Пісні над піснями»), автор цілком природно скористався досвідом алегоричного театру, де історичні постаті витлумачено і як уособлення історичних сил, і як людських чеснот та вад. Водночас, поряд з реальними історичними діячами, на кін виведено фольклорні персонажі (Ганжа Андибер) або типажі, властиві умовам історичної доби (єзуїти Ignotus і Tripus). Відтак можна твердити, що П. Куліш створив своєрідну сполучну ланку між бароковою алегорією та драмою-дискусією модерного театру (проте значущість цього твору театром не обмежена). Досвід барокових алегоризму й казуїстики виявився суголосним тогочасній ситуації в історичній науці. Через десять років після публікації першої частини трилогії, у ректорській промові 1 травня 1894 року в Страсбурзі, В. Віндельбанд проголосив наявність двох типів наукових методів – номотетичного (дослівно – «законодавчий») й ідіографічного (тобто опис ідіом). Перший, спрямований на розкриття загальних законів, панує у природознавстві, другим, що стосується унікальних подій, послуговуються в історії. Так було покладено початок дискусіям стосовно методологічних принципів історії, що призвело до формування, зокрема, концепцій минулого «без подій» або «без імен», орієнтованих на повсякдення, а водночас і на морфологію культури О. Шпенглера, де за повсякденними дрібницями виявляється цілісність, що їх визначає. Серед цих дискусій подання П. Кулішем історичних героїв як персоніфікації знеособлених сил історичної неминучості відкривали перспективи осягнення історії без крайнощів уникання імен конкретних особистостей.

Варто також відзначити «бальзаківський парадокс» П. Куліша й утриматися від простолінійних припущень щодо однозначного засудження або підтримки історичних постатей та подій, навіть коли видається, що автор схиляється до ідентифікації себе з одним з персонажів. Ідеться, зокрема, про конфлікт між «культурництвом» (прихильником якого був автор) і «буянням» (охлократією). Приміром, цитований Є. Нахліком словесний двобій у другій частині («Цар Наливай») між Хмелецьким («В законі честь моя і оборона») і Наливайком («Для правди дано серце чоловіку») [7, с. 247] відсилає фактично до прадавнього джерела – «Слова про закон та благодать» митрополита Іларіона (XI ст.), спрямованого саме проти старозавітних «законників». Окрім того, відомий «фемінізм» П. Куліша [7, с. 245] має наслідком те, що жіночі постаті стають не лише непомітними, але й визначальними рушійними силами подій, створюючи периферійну лінію дії, важливішої від зовні провідного конфлікту, у якій їм (жіночим постатям) і належить останнє слово. Під зовнішнім виглядом протистояння героїв ховаються абсолютно інші події – альтернативи провідній фабулі, які внеможливлюють однозначну оцінку. Зазначимо, що цьому суголосна критична налаштованість П. Куліша щодо романтичної ідеалізації козацтва та тверезої оцінки його суперечностей [11, с. 143–144].

Ознаки вищевикладеного простежуємо вже в першому історичному романі українською мовою – «Чорній раді», присвя-

www.etnolog.org.ua

ченому зовні ніби локальній події в Ніжині 1663 року. Однак фінал роману – це подружнє щастя Лесі й Петра, а завершальний абзац твору розпочато промовистим визнанням: «Так-то усе те лихо минулось, мов приснилось» [5, с. 151]. Автор, полишивши осторонь розповідь про історично значущі події і перейшовши до фіналу, підкреслив: «…хочеться ще озирнутися на тих, хто після тої біди остались живі на світі» [5, с. 150]. Власне «живі на світі» і становлять провідну силу історії, творять її після загибелі героїв. У цьому разі автор розвиває традиції історизму В. Скота, водночас поглибивши критичне ставлення до романтичної героїки. Принципово новий підхід на основі барокового алегоризму демонструє «Драмована трилогія».

Усталилася традиція, за якою трилогію зазвичай порівнюють із шекспірівськими хроніками [1, с. 108], але є не менше підстав убачати в ній досвід вищезгаданих авторських містерій. Першу п'єсу трилогії присвячено конфліктові протагоніста Байди з антагоністом Андибером, що відбувається на тлі протистояння Московщини і Туреччини. Однак ці протистояння виписані не як сталі й безумовні. Наприклад, твердження Байди в завершальній сцені з матір'ю Княгинею, який має на увазі власний конфлікт з Андибером: «Сьогодні козаки – знаряддя зради, / А завтра – святої правди» (5.3) [4] [4, с. 167]. На початку він проголосив свою позицію утримання від конфліктів між державами, звернувшись до послів: «Не можу я тепер вам обіцяти, / Кому з вас буду скорше помагати: / Бо обіцяти і зробити в мене / Вимовлюється ділом, а не словом» (1.2) [4, с. 65]. Слушність такої дипломатії підтверджена надалі, коли при перебуванні Байди і його матері при султанському дворі, завдяки листовному втручанню султанової дружини – Роксоляни, вдалося визволити з полону бранку Катерину – небогу Княгині (3.2). Незважаючи на трагічний фінал – загибель обох антагоністів, залишається надія, утілена заручинами Катерини з Тульчинським (5.2).

Друга частина трилогії, присвячена Наливайкові, виявляє трагедію повстанського руху. П. Куліш чужий до, приміром, ідеалізації К. Рилєєва, якого він вочевидь читав, про що свідчить, зокрема, уривок з монологу героя: «Поляжемо – по нас настануть люди / Що прах німий наш воскресять ділами» (3.4) [4, с. 400]. У «Сповіді Наливайка», яку поширювали в Росії підпільно, міститься подібна думка [5]. Насамперед герой постає як син свого часу – релігійних війн і так званої полемічної літератури, тому в його уста вкладено декларацію нетерпимості: «Так! Ми одні на світі – християни / А всі народи округи – погани» (3.4) [4, с. 398]. Ці слова особливо промовисті, оскільки з ними перегукується репліка ченця Афонця: «Наш Іоан із Вишні щиру правду / Ізрек, що всі князі й пани великі / Пошились в єресі та в католики!» (4.1) [4, с. 407]. Посилання на І. Вишенського підкріплює непримиренність позицій у конфлікті. Мабуть, також із посиланням на декабристське тлумачення образу Наливайка, пов'язане зображення його як конспіратора, що підбурює народ: «Читай, чи добре нашу думку тайну / Прикрив єси проречистим письменством / Щоб нам до бою чернь убогу й рвану / Звести з поєзуїченим шляхетством» (3.4) [4, с. 399]. Далі, у тій самій сцені, усі сподівання покладено власне на народ, а не на змовництво: «Широко розлилося Руське море, / Ще ширша наша рідна Україна: / Недовідома глибина морськая / І вольності народная безодня; / Потоне в ній безрозумне насильство…» (3.4) [4, с. 401]. Ця репліка випереджає останні слова фінальної драми, де звеличено хлібороба як справжнього спадкоємця героїчного чину драми. Чесноти повстанців засвідчує репліка Лободи, який твердить, що належить до тих, хто «Проти Ляхви один на одному лягають, / А на жінок шаблюки не здіймають!» [6] (2.3) [4, с. 365].

Приреченість повстанців зумовлена вже їхньою внутрішньою слабкістю, розкритою, зокрема, у сценах серед простого люду, устами якого засуджено гультяїв. Показово, що сцени подано прозою, як-от репліка Параски з корчми: «Таких злюк я не бачила й між водними козаками на Самарі» (3.1) [4, с. 376]. Відтак подальший перебіг подій неминуче визначають вже антагоністи, персоніфіковані насамперед єзуїтом Ignotus'ом, яким П. Куліш продемонстрував обізнаність

www.etnolog.org.ua

із політичними технологіями того часу. Намовляючи Касильду – жіночий персонаж із табору антагоністів – прислужитися справі боротьби проти повстанців, він демонструє, приміром, такий софізм: «Сей меч Юдита Польщі завіщала» (4.4.) [4, с. 428], маючи на увазі виконання ролі біблійної героїні. Ба більше, конфіденційним тоном Ignotus сповіщає про стратегічну таємницю: «Машина, що під нас Москву нахилить, / Се – мертвий і воскреснувший царевич. / Більш не питай» (5.4) [4, с. 451]. Вочевидь ідеться про історію Димитра й Марини Мнішек. Останнє слово у драмі – це тріумфальний монолог єзуїта. Однак між тріумфом і катастрофою залишаються ще ті, хто не належить до героїв – передусім вигнані до Варшави жінки з корчми, «кабашниці», згадана Параска, устами якої наприкінці проголошено: «Тут люди нас, хто ми такі, не знають, / І всюди словом добрим покликають» (5.6) [4, с. 459]. Зазначимо, що влучно відгадано й ознаки пролетаризованого знеособленого суспільства низів, своєрідну анонімність, що дає прихисток від невпинної наруги і визиску у «звичайних» умовах.

У завершальній частині трилогії йдеться про передавання влади від Петра Сагайдачного, який при смерті, до наступника Хмелецького, але найдраматичніші події відбуваються в побічній драматичній лінії: це – доля матері й дочки (Случаїха і Случаївна), яких врятував гетьман, та яких переслідують ніби за чаклунство. Їхні антагоністи – це гультяї Ходика (який намагався силоміць побратися з дочкою) і його приятель Садко, але провідна сила темряви – єзуїт Tripus. Саме йому належить ініціатива, його устами виголошено прикметні зізнання. Уже перші слова монологу Tripus'а засвідчують упевненість панування і саркастичне знущання над жертвами омани: «Ми батька з рідним сином розлучили… Тебе ж із князем Василем злучили, / Мов куклу воскову переліпили… Спасибі вам за працю, мудреці, / Видющі надто широко сліпці!» (1.1) [4, с. 185]. Таке визнання того, що нині іменуємо маніпуляцією свідомістю, значно випереджає свій час. Промовиста й сентенція, у якій виявлено парадоксальну спілку єзуїтів і розбишак, конспірацію та кримінал. Єзуїт проголошує: «Гадюці схизми зітремо главу», а на запитання Масальського «Ким зітрете?» відповідає: «Тими, що поб'бивались / Мов крем'яхи, по корчмах-кабаках» (1.1) [4, с. 188–189]. Консолідація антагоністів – сенс останньої частини драми.

Відтак протагоністи шукають порятунку, відіславши до минувшини, як у репліці Ререпи, приятеля Хмелецького, який звертається до Случаївни, котра втікає з монастиря, не знайшовши там притулку: «Рушаймо на самарські та саксанські / Незнані пануству вільні хутори / Нехай в Хмелецького, так як у Байди / Шукають ласки королі й царі» (4.5) [4, с. 297]. Згадка про Байду не випадкова – вона виявляє примарність перспектив. Садко сповіщає про загибель обох жінок: «Дивись, он дим густий / Із башти, де сидять відьми, мітлою / Як сажа чорною, мов стовп товстий / Встає під небо» (5.3) [4, с. 315]. Зіставлення обох реплік надає цим смертям особливого сенсу: гине те, що в першій драмі уособлювало надію на майбуття. Це вже – загибель світу, есхатологія, і світ поринає в темряву.

Останні слова у драмі, які виголошує Хмелецький, акцентовані знаком запитання: «Що ж правда, батьку друже, і що воля? / Борітесь осліп. Я за тих стою / Хто серед дикого пустого поля / Кладе за плугом голову свою». У вислові названо того, на кого покладено сподівання – орач і воїн. Й «амінь» додає фраза його побратима Ререпи про головного героя драми: «…хто нас веде до славного спокою / І хто до колоту й жалю довів». Автор не вдається до узагальнення. Він «віддав голоси» справжнім силам, персоніфікованим як історичні портрети, і запропонував читачеві шукати відповідь самотужки. Водночас було б необачно пропонувати ідентифікацію автора із чиїмось голосом. Навпаки, різноголосся створює картину, що не вкладається в канони театральної хроніки, бо демонструється відкритість подій різним тлумаченням і метаморфозам. Альтернативу романтичній героїці становить міф, через який осмислюється історія, персонажі стають персоніфікаціями історичних сил, де барокові алегорії дають поживу

www.etnolog.org.ua

для розвитку, в майбутньому, модерної драми-дискусії.

Отже, етіологічний міф обертається есхатологічним. У першій драмі творці-демі-урги, спільники-суперники Байда й Андибер, гинуть у турецькій неволі, однак залишається Катерина, заручена з Тульчинським. У другій – ініціативу від головного героя перехоплює єзуїт, второвуючи шлях хаосові «смути». У фінальній драмі відхід героя тягне за собою і загибель врятованих ним матері й дочки, а наступникові, у спадок, залишаються проблеми. «Живі на світі» (за висловом з фіналу «Чорної ради») – не герої, як такі, а народ-нація, який їх породив. Герої лише настільки герої, наскільки вони персоніфікують, утілюють своє покликання, стають носіями історичних сил або, за метафорою світового театру, грають відведені їм ролі. Гадаємо, що згадані на початку «зиґзаґи» автора нині набирають вигляду дещо іншого – багатоголосся, уміння зрозуміти позицію різних дійових осіб театру історії та й самому діяти як актор.

Через тридцять років після трилогії П. Куліша киянин Г. Шпет, який спілкувався з Е. Гуссерлем, виступив із програмною статтею (згодом розширену до монографії) щодо історичної методології, де запропонував таке розв'язання проблеми історичного й логічного, яке імпонувало б позиції П. Куліша. Зауваживши, що історія «становить зразок найбільш досконалого пізнання конкретного в її необмеженій повноті», а відтак «логіка емпіричних наук є насамперед логікою історії» [9, с. 299–300], він дійшов висновку, що «у проблемі інтерпретації лежить вузол, який щільно пов'язує історичну науку з логічним вченням» [9, с. 318]. Тож коли П. Куліш програває історичні події на театральному кону, він здійснює інтерпретацію історичних постатей для виявлення рушійних сил, котрі стоять за ними та виявляють суть історичного процесу. Саме тут став у нагоді конспіраційний досвід часів Кирило-Мефодіївців та їхня програма криптографії. Залишивши питання відкритими, завершивши трилогію нерозв'язаною проблемою, П. Куліш запропонував читачеві дочитати невисловлене явним текстом.

Відзначивши парадоксальність фактажу історії, один із засновників сучасної школи «історії понять» влучно зауважив: «Історичними фактами минулого, як і майбутнього, є <…> можливості, що виключають обов'язкову необхідність. Хоч як обґрунтовуй факти, а вони, все ж, залишаються мінливими, бо народжуються у просторі людської свободи» [2, с. 178]. У цьому контексті додамо, що свобода в історії рівнозначна існуванню, бо відомо, що фаталізм рівнозначний нігілізмові. П. Куліш, як історик, скористався саме таким простором свободи, дослідивши в театрі різноманітні можливості, надані історією. Персонажі діють як носії цих можливостей, використавши здобутки барокової драми для пізнання історичних сил. Міф уже перетворюється на історичний розумовий, уявний експеримент. Простір театрального кону дозволяє не лише описувати історичні події і творити портрети героїв, як у романтиків, а досліджувати саме можливості. Відкриття такої майстерності експерименту, де випробовуються здійснені і нездійсненні події, – здобуток П. Куліша.

Примітки

[1] Таке ставлення П. Куліша до Т. Шевченка Є. Нахлік пояснив архетипом братів-суперників: «Передумови повстання проти Шевченкового культу криються в ревнивому ставленні Куліша ще в дитинстві до рано померлого старшого брата Тимофія». Далі науковець навів відомі психоаналітичні міркування А. Адлера [6, с. 322].

[2] Про перипетії, пов'язані з тими подіями, більш докладно див.: [7, с. 45–46].

[3] Тексти подано за посмертним виданням творів П. Куліша [4], адже трилогію не друкували впродовж XX ст.

[4] У дужках подано номер акту й сцени.

[5] У К. Рилєєва: «Известно мне: погибель ждет / Того, кто первый восстает…» («Відомо мені: гине той, хто повстає перший». Тут і далі переклад з рос. м. І. Юдкіна-Ріпуна. – *Ред.*) [8, с. 331].

[6] Вочевидь, маємо бальзаківський парадокс: «Авторські симпатії віддано виразникам розуму (а не релігії козацького серця)» [7, с. 247], натомість повстанці виявляються морально вищими від «культурників».

www.etnolog.org.ua

Джерела та література

1. Івашків В. М. Українська романтична драма 30–80-х років XIX ст. Київ : Наукова думка, 1990. 142 с.
2. Козеллек Р. Минуле майбутнє. Київ : Дух і літера, 2005. 380 с.
3. Корнієнко Н. М. Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея. Київ : Альтерпрес, 2013. 264 с.
4. Куліш П. Твори. Виданє товариства «Просьвіта». Т. 4. (Руська Письменність. VI.4). Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 1909. 528 с.
5. Куліш П. Чорна рада. Хроніка 1663 року. *Куліш П. Твори* : в 2 т. Київ : Дніпро, 1989. Т. 2. С. 6–153.
6. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель. Наукова монографія : у 2 т. Т. 1. Життя Пантелеймона Куліша. Наукова біографія. Київ : Український письменник, 2007. 463 с.
7. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель. Наукова монографія : у 2 т. Т. 2. Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. Київ : Український письменник, 2007. 462 с.
8. Рылеев К. Ф. Наливайко (отрывки из поэмы). *Рылеев К. Ф. Стихотворения.* Ленинград : Сов. писатель, 1956. С. 318–339.
9. Шпет Г. Г. История как предмет логики. *Историко-философский ежегодник 88*. Москва : Наука, 1988. С. 290–320.
10. Юдкін-Ріпун І. М. «Хуторянство» Пантелеймона Куліша як український екзистенціалізм. *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 1 (21). С. 18–29.
11. Ясь О. Дегероїзація козацтва та пошуки аксіологічного взірця в історичній візії Пантелеймона Куліша. *Студії з україністики. Збірник наукових праць на пошану Валерія Цибульського*. Рівне : Возень, 2010. С. 139–146.

References

1. IVASHKIV, Vasyl. *The 1830s–1880s Ukrainian Romantic Drama*. Kyiv: Naukova dumka, 1990, 142 pp. [in Ukrainian].
2. KOSELLECK, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Kyiv: Dukh i Litera, 2005, 380 pp. [in Ukrainian].
3. KORNIYENKO, Nelli. *Nonlinear Study of Theatre (Art): A Post-Non-Classical Landscape*. *From Faust do Proteus*. Kyiv: Alterpres, 2013, 264 pp. [in Ukrainian].
4. KULISH, Panteleymon. *The Works*. An Edition by the Prosvita Society. Lviv: Shevchenko Scientific Society, 1909, vol. 4. (Rus Written Language. VI.4), 528 pp. [in Ukrainian].
5. KULISH, Panteleymon. Black Council. A Chronicle of 1663. In: Panteleymon KULISH. *The Works in Two Volumes*. Kyiv: Dnipro, 1989, vol. 2, pp. 6–153 [in Ukrainian].
6. NAKHLIK, Yevhen. *Panteleymon Kulish as a Personality, Writer, and Thinker. A Scientific Monograph in Two Volumes*. Kyiv: Ukrainian Writer, 2007, vol. 1. *The Life of Panteleymon Kulish. A Scientific Biography*, 463 pp. [in Ukrainian].
7. NAKHLIK, Yevhen. *Panteleymon Kulish as a Personality, Writer, and Thinker. A Scientific Monograph in Two Volumes*. Kyiv: Ukrainian Writer, 2007, vol. 2. Panteleymon Kulish's Outlook and Creation, 462 pp. [in Ukrainian].
8. RYLEYEV, Kondratiy. Nalyvyko (Excerpts from the Poem). In: Kondratiy RYLEYEV. *Poems*. Leningrad: Soviet Writer, 1956, (Poet's Library. Lesser Series), pp. 318–339 [in Russian].
9. SHPET, Gustav. History as a Subject of Logic. In: Nelli MOTROSHILOVA, ed.-in-chief, *The Historical and Philosophical Yearbook' 88*. Moscow: Nauka, 1988, pp. 290–320 [in Russian].
10. YUDKIN-RIPUN, Ihor. *Farmership* of Panteleymon Kulish as a Ukrainian Existentialism. *Researches of the Fine Arts*, 2008, 1 (21), 18–29 [in Ukrainian].
11. YAS, Oleksiy. Deheroification of the Cossacks and the Search for an Axiological Model within Panteleymon Kulish's Historical Vision (1870s–1890s). In: Lesia MALEVYCH, ed.-in-chief, *Ukrainian Studies: Collected Scientific Papers in the Honour of the Ukrainian Cossacks' Researcher Valeriy Tsybulskyi on the Occasion of His 60th Birthday Anniversary*. Rivne: O. Zen Publishers, 2010, pp. 139–146 [in Ukrainian].

www.etnolog.org.ua

SUMMARY

The analysis of P. Kulish's *Dramatic Trilogy* affords grounds for the statement that the development of his historical viewpoints did not have the *zigzag* manner (according to the widespread opinions), but was conforming to staging possible roles. In this his work, the new type of historical drama has been created that took the intermediary position between the baroque allegorical theatre and the modern conversational play, where historical dramatis personae represent impersonal historical powers. The experience of P. Kulish's achievements in the creation of miraculous theatre (*Herod's Humbug* and *The Farmer's Girl*) has become the base used for conceiving history. His experience of cryptography from the epoch of his participation in the conspiracy of the Cyril-Methodius Brotherhood has contributed to the multiplicity of interpretational opportunities inherent in his utterances.

Therefore, the ancient metaphors *history* – *theatre* and *history* – *book*, which gained their revival in the XXth century, has turned to become productive already in P. Kulish's creative work while also thus becoming the sources for historical myth-making as an instrument of mental (artistic) experiment. The etiological myth turns into eschatological one where a reader would stand before the open questions. The possibilities inherent in historical events are put under examination on stage, and imaginary historical portraits are made. The problem of idiography (description of unique historical phenomena) arisen in the methodological discussions of the epoch was suggested by P. Kulish to be solved via the virtual world of scenic historical images thereby presupposing the expansion of interpretational opportunities. Theoretical works of P. Kulish as an historian are inseparable from the writer's wholesome inner world and are to be regarded as the continuation of scenic experiments.

Keywords: allegory, cryptography, interpretation, idiography, personality, myth.

www.etnolog.org.ua

Історія
History

УДК 7.04:27–36Ону"05/14"

ІСТОРІЯ ШАНУВАННЯ ТА ОБРАЗНОГО ПОТРАКТУВАННЯ СВ. ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО В РУСІ-УКРАЇНІ ПЕРІОДУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ – РАННЬОГО НОВОГО ЧАСУ: ВСТУП ДО ТЕМИ

Ростислав Забашта

У статті порушується й окреслюється проблема вивчення історії культу та образного потрактування впродовж Середньовіччя – раннього Нового часу ранньохристиянського пустельника-аскета Онуфрія Великого, одного з найшанованіших кліром і вірянами Руси-України святих чину преподобних.

Ключові слова: св. Онуфрій Великий, культ, мощі, образне втілення, Русь-Україна, Середньовіччя, ранній Новий час, чин преподобних.

The article deals with and outlines the problem of studying the history of cult and figurative embodiment of the figure of early Christian anchoret-ascetic St. Onuphrius the Great (one of the saints of the holy title of the Venerables, most revered by clergy and believers of Rus-Ukraine for many centuries) throughout the Middle Ages – early Modern Times.

Keywords: St. Onuphrius the Great, anchoret, cult, relics, figurative embodiment, Rus-Ukraine, Middle Ages, Early Modern Times, saint title of the Venerables.

СВЯ|ТЫ|И ОН|ОУФР|ИЄ
ПО|МИЛОУ|И МЯ –

ця стисла і невигадлива, але від цього не менш змістовна та щира молитва-благання, текст якої вірянин середини XII ст. закарбував (поряд із багатьма іншими подібними молитовними написами-графіті) на поверхні одного зі стовпів-опор собору Св. Софії Києва [9, с. 72, 336, 337, табл. LXVI: *2*; LXVII: *2*; 23, с. 436–437, 548, табл. CCXL: *1*] [1] (іл. 1), була звернена до Ону(о)фрія Великого (Єгиптянина / Єгипетського / Фіваїдського / Пустельника / Пустинника / Старого) – подвижника християнської віри IV ст. з візантійського Єгипту [2]; подвижника, який серед численного сонму святих чину преподобних аскетів-пустельників сподобився на особливе пошанування мирян і кліру Руси-України. Незаперечним свідченням цього є значна кількість храмів (іл. 2), каплиць (іл. 3), церковних приділів, вівтарів (іл. 4) і цілих монастирських комплексів (іл. 5), присвячених йому, а також різних за способом художнього потрактування відтворень його образу. Останні подеколи мали доволі своєрідну форму втілення. Так, упродовж XVII–XVIII ст. подоба давнього пустельника неодноразово увічнювалася монументальною різьбою на поверхні скель Поділля [13, с. 124–128, іл. 9–11; 15, с. 426–431, [іл.]; 14, с. 100–109, [іл.]; ін.] [3] (іл. 6); він став чи не єдиним персонажем християнського пантеону Руси-України, шана до якого виявилася таким чином.

Означені церковно-архітектурні та мистецькі реалії, які повнять національний історико-культурний спадок, постали за понад тисячолітній період культу Онуфрія Великого на вітчизняних землях. Утім, конкретний час його з'яви на сьогодні достеменно невідомий. З-поміж уцілілих і доступних нині свідчень існування культу святого найдавніше походить із другої чверті XI ст., тобто з часу, що віддалений від Володимирового хрещення Руси на чотири приблизно десятиліття. Ідеться про монументальний стінописний образ преподобного, розміщений у південній (відкритій) галереї Софії Київської [4]. Опріч ще одного, дещо гіпотетичного за своєю атрибуцією зображення пустельника з цього храму, інших доказів шанування Онуфрія Великого від ранньо-

www.etnolog.org.ua

го періоду історії місцевого християнства на сьогодні немає. Натомість є достатньо документальних свідчень розвитку й поширення пошукуваного культу впродовж наступних століть. Щодо рушійних сил означеного процесу, то дослідження виявляють цілий комплекс різноманітних, але взаємопов'язаних обставин і передумов. Серед них, безсумнівно, вирішальну роль відіграла поява на землях Руси-України частини священних мощей преподобного, які в очах віруючих забезпечували їм особисто, а також місцевій церкві й цілій країні безпосередню опіку і захист його перед лицем Божим. Присутність реліквії у галицькому княжому місті Самборі засвідчує одне з писемних джерел кінця XIV ст. Є також певні підстави припускати появу часточки тілесних решток фіваїдського анахорета ще в 20–30–40-х роках XI ст., як «закладних» у стовпи-опори Софії Київської. Так чи інакше, але від кінця першої половини XI ст. вшанування цього преподобного анахорета на вітчизняних теренах ніколи не припинялося, а лише набирало розмаху. Доступні на сьогодні джерельні матеріали та логіка дослідницької аналітики дають змогу говорити про існування впродовж XI–XIII ст. на землях Русі двох достатньо віддалених і безпосередньо не пов'язаних між собою осередків культу Онуфрія Великого, зародження яких було зумовлено, імовірно, появою в них у різні історичні періоди часток тілесних останків святого. При цьому в хронологічному вимірі вони нібито продовжують один одного, адже давніший київський центр, який функціонував, щонайпізніше, з другої чверті XI ст. і був пов'язаний із кафедральним собором Св. Софії [5], значною мірою (якщо не повністю) занепадає на тривалий час після монгольського розгрому й завоювання на початку 40-х років XIII ст. Натомість пізніший (західний – самбірський / лаврський) ніколи не згасав після свого становлення в XIII ст., перетворившись на дієвий чинник поширення різних (зокрема, публічних) форм ушанування святого на теренах спершу Галичини й Волині, а згодом і на інших землях колишньої Давньої Русі. І саме він прямо чи опосередковано стимулював постання більшості (якщо не всіх) чернечих осідків та храмів на честь Онуфрія Великого як у наступні етапи середньовічної епохи, так і в період ранньомодерного часу.

Достатньо очевидним є і те, що найвищого щабля розвитку шанування названого святого досягло в XVII–XVIII ст. – час панування культури бароко, яка, за висловом Д. Чижевського, «не мало спричинилася до формування української "історичної долі"» [34, с. 250–251] [6]. Упродовж тривалої, майже тисячолітньої (включно з XIX–XX ст.) історії місцевий культ преподобного склався у відносно стійку традицію, набувши водночас чимало місцевих рис. Зокрема, серед багатьох анахоретів-аскетів загальнохристиянського рівня саме цей святий став чи не найавторитетнішим патроном монашого чину й християнського подвижництва (як у структурі вітчизняної Православної Церкви, так, згодом, і З'єдиненої / Греко-Католицької). Недарма його шанування набуло помітно більшого розвою саме в чернечому середовищі. Водночас для широких верств національного громадянства ранньомодерного періоду він уособлював незаперечний моральний авторитет, незламну силу праведності, здатну протистояти загрозам мінливого навколишнього світу. Інакше кажучи, він мислився зразком досконалого християнина, моральним і соціальним ідеалом епохи. Не випадково видатний проповідник, полеміст і культурно-релігійний діяч другої половини XVII ст. Іоаникій Галятовський порівняв велич цього подвижника віри зі сімома чудесами Стародавнього світу [7], а відомий мистець і ревнитель монашого пустельного чину Іван (Інокентій) Щирський у поетичному слові, зверненому до гетьмана Івана Мазепи, прирівняв духовну «ісполінську» силу давнього анахорета до надійного щита й цілого полку вояків [8]. Через це про давнього анахорета Онуфрія з Фіваїдської пустелі Єгипту без перебільшення можна говорити як про одного зі святих патронів духовності Руси-України. Слушність цієї тези підтверджується й тією помітною роллю, яку відіграли свого часу в історії вітчизняної Церкви та культури деякі князі та владики, які носили ім'я святого, зосібна князь Галицько-Волинської дер-

www.etnolog.org.ua

жави Лев Данилович (бл. 1225–1229 рр., бл. 1301 р.), який мав, імовірно, хресне ім'я Онуфрій [6, с. 497], чернігівський єпископ Онофрій (перша половина – середина XII ст.) і настоятель Кýрязького Спасо-Преображенського монастиря на Харківщині архімандрит-поет Онуфрій (кінець XVII ст. – початок XVIII ст.) [24, с. 208; 33, с. 16–18; 3, с. 140–176; 21, с. 149], а також діяльністю церковних Онуфріївських братств XVII і XVIII ст. [31, с. 72–163; 20, с. 36, 49; 28, с. 136–139], членами одного з яких (львівського) числилися художники: маляри Іван Лукашевич і, можливо, Павло Лешковський, гравери Євстахій Завадовський, Ілля (Ілія) та Георгій ієридиякон [10, с. 311, 316, 317, 318]. Наразі доречно згадати і той прикметний факт, що львівський чернечий осідок на честь ранньохристиянського сподвижника віри став свого часу місцем, де розгорнула роботу друкарня Івана Фéдоровича (Федорова) і де цей відомий культурний діяч, московський вигнанець, знайшов свій вічний спочинок у 1583 році [26, с. 103; 19, с. 112–113; 17, с. 18–19; 18, с. 104–117; ін.] [9], а ще – історичне передання, згідно з яким у цій-таки обителі певний час зберігалася чудотворна ікона Матері Божої візантійського письма XII–XIII ст. [39, s. 27–52], яка опинилася тут перед / після перевезення до Белза – стольного града Белзького князівства, а згодом, у 1377–1382/1388 році, була передана до новозбудованого Ясногорського монастиря ордену отців паулінів поблизу м. Ченстохова Сілезького князівства (Польща) [40, s. 81–86; 38, s. 9; 7, с. 21; ін.].

Спостерігаючи процес піднесення культу названого ранньохристиянського пустельника-аскета на теренах Руси-України впродовж XVII–XVIII ст., назагал можна з упевненістю стверджувати, що він був зумовлений низкою різних і заразом взаємопов'язаних між собою чинників політико-соціального, релігійно-богословського, церковно-інституційного, культово-обрядового, емоційно-психологічного характеру. У сукупності вони викликали появу цілої серії конкретних виявів досліджуваного явища в духовно-світоглядній та церковно-мистецькій сферах ранньомодерного суспільства країни. Водночас взаємодія на вітчизняних землях у зазначений історичний період Східної та Західної Церков, спричинилася до постання доволі оригінальних форм культу св. Онуфрія Великого, що засвідчують, зокрема, відповідні агіографічні та іконографічні зразки. Окремо слід зауважити, що однією з вирішальних обставин і одним зі стимулів означеного процесу стала віковічна місцева традиція шанування святого [10]. Релігійно-духовні впливи, з одного боку, православного Півдня (головно Афона), а з другого – латинського Заходу (головно Італії та Німеччини [11]), лише дещо її змінили, осучаснили, надавши імпульсу для поступу на новому етапі історичного буття.

Зважаючи на сказане, з упевненістю можна стверджувати, що зголошена тема наукових розшуків є не лише достатньо обґрунтованою з огляду, зокрема, на кількісні та якісні показники джерельної бази, а ще й украй злободенною задля всебічного, а отже, й об'єктивнішого висвітлення та осягнення культурного життя Руси-України періодів розвинутого й пізнього Середньовіччя та раннього етапу Нового часу, враховуючи вагоме значення постаті ранньохристиянського святого анахорета Онуфрія Великого в духовному житті й поступі вітчизняного громадянства упродовж окресленого історичного періоду.

Примітки

[1] Про інші аналогічні різночасові графіті див. [8, с. 59, 90–91, 105, рис. 5, табл. XLIII: *4*, XLIV: *4*, LXIII, LXIV; 9, с. 70, 72–73, 325, 332–337, 382–383, табл. LV: *2*, LXII: *3*, LXIII: *3*, LXIV, LXV, LXVI: *2–3*, LXVII: *2–3*, CX–CXI; 4, с. 186; 22, с. 444, 445–447, 448–449, 456, 457, 462, 466, 481–482, 485, 551, 555, 557, 559, 567, 568, 570, 575, 580, 598, 599, 603, табл. CCXLIII: *1*, CCXLVII: *1*, CCXLIX: *1*, CCLI, CCLIX: *2*, CCLXVII, CCLXXII: *1*, CCXC: *2*, CCXCI: *1*, CCXCV: *1*].

[2] У Єгипті культ св. Онуфрія (Нофрія) фіксується з кінця IV ст. Він мав поширення спершу в монастирях (скитах і кіновіях) та серед населення хори (сільської місцевості). Початковий текст (протограф) «Житія…» преподобного у викладі коптського монаха Пафнутія / Папнутія / Пафнуція (згідно з пізнішою транскрипцією) був написаний, правдоподібно, в останній чверті чи кінці IV ст. [37, p. 1841; 42, s. 182; 5, с. 115–123; ін.]. З Єгипту культ святого поширився спершу на частині (південній та західній) близькосхідних теренів Візантійської імперії, а згодом був завезений з північних земель імперії (з Константинополя?) у межі Давньої Руси, насамперед у Київ. До

www.etnolog.org.ua

слова, М. Боммас, пишучи про поширення культу Онуфрія Великого в Східній Європі, чомусь жодним чином не врахував відповідні факти, що стосуються середньовічної та ранньомодерної Руси-України [36, S. 16–21, 27, 35, Abb. 4].

[3] До слова, підвидова специфіка та, почасти, іконографічна оригінальність цих зразків тримірного образотворення помітно вирізняє доробок національної художньої культури від аналогічного доробку більшості сусідніх народів Центральної та Східної Європи [13, с. 118 і наст.; 14, с. 32–39].

[4] Див., напр. [8, с. 63, рис. 5]. Тут варто зауважити, що назване фрескове зображення є найдавнішим відтворенням подоби святого не лише в Україні, а й в усій Східній та Центральній Європі. Ця обставина надає йому додаткової історико-культурної ваги.

[5] Водночас не позбавлена сенсу думка про можливу появу мощей Онуфрія Великого в Києві ще (щонайменше) в першій половині XI ст., адже в «Хроніці» Титмара Мерзебурзького під датою «1018 р.» повідомляється про існування мощей святих у дерев'яному соборі Софії, який стояв у місті до побудови однойменного кам'яного [29, с. 177].

[6] Факт поширення культу святого в окреслений період культурного (зокрема духовного й мистецького) піднесення Руси-України доволі давно відзначений у вітчизняній та зарубіжній історикоцерковній та мистецтвознавчій літературі [32, с. 60; 11, с. 86; 30, с. 103; 35, с. XXVIII; 25, с. 74; 12, с. 98; 2, с. 91; ін.].

[7] «… якимъ єст(ъ) чудом(ъ) пр(є)п(одо)бный о(тє)ц н(а)шъ Онофрїй || Єстъ муром(ъ) Вавилѡнски(м), єст(ъ) пѣрамvсъ Єгvпетская, єстъ колiѡссусъ Родїйскїй,єстьобразъIовѣшаѡлvмпѣйскаго,єстъц(е)рковъ Ефеская, єстъ домъ не Цируса, кроля Мед(ъ)ского, але Х(рист)а, кроля всего свѣта, єстъ гробъ, названый мавзолеумъ» [22, арк. 477 та ін.].

[8] Віршований текст розміщений на естампі з графічним образом св. Онуфрія Великого (іл. 7):

Мєртвост(ь) Г(оспо)да на тѣлѣ носившїй,
И вєсма себе мїру умєртвившїй
Постом, бдѣнїєм, варо(мъ) зноемъ, труды,
Вся своя зѣло изнурившїй уды
И всю своєму отяв крѣпос(т)ь тѣлу,
Прїят ωнуфрїй исполиню силу.
Всякъ, по нє(м)жє ωнъ крѣпцѣ побо(р)ствуєтъ:
Во всѣхъ пєчалных(ъ) борба(х) то(р)жествуєтъ.
Сей Тєбѣ, Вожду православны(й), щитом(ъ)
Будєтъ противо вражїи(м) навѣтомъ:
Станєтъ готовы(й) за Тя на вся борбы,
Отразїт нужды, ра(з)сиплє(т) вся скорбы.
Всякая вражда ω(т)идєтъ бездѣлна
Старєцъ сє(й) є(стъ) Ти в мѣсто по(л)ка силн(а)
[27, с. 128, 135, 138, мал. 50].

[9] Висловлена також гіпотеза про існування в / при названому львівському монастирі дофедорівської друкарні [17, с. 28, 31–32, 33, 36, 37, 38, 41, 45–46; ін.].

[10] Свого часу П. Білецький добачив причину надзвичайної популярності Онуфрія Великого серед вітчизняних вірян у «давній традиції» шанування «якось поганського бога, можливо Волоса» / «якогось поганського божества», місце якого заступив названий християнський святий [1, с. 89; 2, с. 91]. Одначе ця думка вченого не підтверджена жодним конкретним аргументом і через це є посутньо бездоказовою, принаймні вельми контроверсійною. Вона має ознаки «теоретичного загальника», сформованого на підставі суми окремих відомих фактів симбіозу і навіть певного синтезу язичницьких і пізніших християнських уявлень населення Руси-України переважно періоду Середньовіччя (зокрема, частковго перенесення на християнських святих функцій та іконографічних рис сакральних персонажів попередніх дохристиянських вірувань), але не пов'язаних безпосередньо з культом самого Онуфрія Великого.

[11] Про поширення культу святого впродовж епохи Середньовіччя й раннього Нового часу на землях Італії див., напр.: [39, p. 25–62]; на теренах німецькомовних дієцезій Швейцарії та Південної Німеччини див., напр.: [43, S. 426–433].

Джерела та література

1. Білецький П. Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі. Київ : Мистецтво, 1974. 190, [2] с.

2. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть. Київ : Мистецтво, 1981. 160 с.

3. Вирши Харьковского архимандрита Онуфрия. *Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков.* Ленинград, 1926. I. С. 140–176.

4. Висоцький С. О. Київська писемна школа XI–XII ст. (До історії української писемності). Львів ; Київ ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коця, 1998. 247, [1] с.

5. Войтенко А. А. Культ св. Онуфрия Великого в византийском Египте. *Византийский временник*. Москва, 2011. Т. 70 (95). С. 114–123.

6. Войтович Л. Княжа доба на Русі: портрети еліти. Біла Церква : Видавець Олександр Пшонківський, 2006. 782, [2] с.

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

8. Высоцкий С. А. Древнерусские надписи Софии Киевской. Киев : Наукова думка, 1966. Вып. 1 : XI–XIV вв. 239, [1] с.

9. Высоцкий С. А. Средневековые надписи Софии Киевской (По материалам граффити XI–XVII вв.). Киев : Наукова думка, 1976. 455, [1] с.

10. Голубець М. Українське малярство XVI–XVIII ст. під покровом Ставропігії. *Збірник Львівської Ставропігії*. Львів, 1921. Т. I : Минуле і сучасне. Студії, замітки, матеріали. С. 247–324.

www.etnolog.org.ua

11. Димитрий (Самбикин). Месяцеслов святых, всей Русской церковью или местно чтимых и указатель празднеств в честь икон Божией Матери и св. угодников Божиих в нашем отечестве. Каменец-Подольск : типография Подол. губ. правл., 1898. Т. X : Июнь [Текст]. VIII, 226 с.

12. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1978. 328 с.

13. Забашта Р. Наскельна скульптура України. *Родовід*. 2002. Ч. 1–2 (18–19). С. 117–137.

14. Забашта Р. Наскельна скульптура України: до питання родової специфіки та значеннєвості. *VII Міжнародний конгрес україністів. Зб. наук. статей. Мистецтвознавство. Культурологія*. Київ, 2008. С. 32–39.

15. Забашта Р. Наскельна скульптура. *Історія українського мистецтва* : *в 5 т.* Київ, 2011. Т. 3 : Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. С. 426–431.

16. Забашта Р. Наскельне скульптурне зображення побіля с. Утечко Тернопільської обл. *VIII Драганівські читання*. Дрогобич, 2014. С. 100–109.

17. Запаско Я., Мацюк О., Стасенко В. Початки українського друкарства. Львів : Центр Європи, 2000. 224 с.

18. Ісаєвич Я. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. 520 с.

19. Ісаєвич Я. Першодрукар Іван Федоров і виникнення книговидання на Україні. Львів : Вища школа ; Видавництво при Львівському держ. ун-ті, 1975. 149, [2] с.

20. Ісаєвич Я. Д. Братства та їх роль в розвитку української культури XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1966. 251, [1] с.

21. Ісіченко І. Церковне життя України епохи бароко. *Українське бароко*. [Харків], 2004. Т. І. С. 83–173.

22. Ключъ разумѣнїя, с(вя)щєннико(м) законнико(м) и ляико(м) налєжачїй з(ъ) поправою и прида(т)ками, ѡ(т) нєдосто(й)но(го) Ієромо(наха) Іѡанїкїа Галятовско(го) рєкто(ра): и Ігу(мена): Бра(тского): Кїєвск(ого). Въ Львовѣ : в Тv(пограф.) Міхайла Сліозки, 1665. [6], 532 арк.

23. Корнієнко В. Корпус графіті Софії Київської (XI – початок XVIII ст.). Київ : [б. в.], 2018. Ч. VIII : південні зовнішня та внутрішня галереї. 680 с.

24. Літопис руський за Іпатським списком / пер. з др. Л. Є. Махновця; відп. ред. О. В. Мишанич. Київ : Дніпро, 1989. XVI, 591, [1] с.

25. Нові студії з історії Києва Володимира Івановича Щербини; авт. передм. М. С. Грушевський; авт. вст. ст. С. Глушко, С. Шамрай, К. Антипович. Київ : друк. Укр. акад. наук, 1926. 39, 167 с.

26. Огієнко І. І. Історія українського друкарства. Київ : Либідь, 1994. 446, [2] с.

27. Попов П. Матеріали до словника українських граверів. Київ : Український науковий інститут книгознавства, 1926. 142 с.

28. Сецинский Е. Город Каменец-Подольский. Киев : Типография С. В. Кульженко, 1895. VII, 277 с.

29. Титмар Мерзебургский. Хроника : в 8 кн. Москва : Русская панорама, 2009. 255, [1] с.

30. Титов Ф. Типография Киево-Печерской лавры. Исторический очерк (1606–1616–1916 гг.). Киев : Типография Киево-Печерской Успенской Лавры, 1916. Т. 1 : (1606–1616–1721 гг.). 506, [32] с.

31. Устав и протоколы Львовского Онуфриевского братства, находящегося под покровительством Львовского Сравропигийского братства. *Архив Юго-Западной России*. Киев, 1904. Ч. 1. Т. XII. 748 с.

32. Филарет. Историко-статистическое описание Харьковской епархии. Отделение I. Краткий обзор епархии и монастырей. Москва : в типографии В. Готье, 1852. [4], 236 с.

33. Филарет. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов : Типография Г. Л. Шапиры, 1873. Кн. 1 : Общий обзор епархии. [2], 152, [2] с.

34. Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. Нью Йорк : Українська вільна академія наук у США, 1956. 511, [1] с.

35. Щербаківський Д. Українське мистецтво. II : Буковинські і галицькі деревляні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці. Київ ; Прага : Український громадський видавничий фонд, 1926. 101 с.

36. Bommas M. Onuphris und Paisis in der Ostkirche. *Menschenbilder – Bildermenschen : Kunst und Kultur im alten Ägypten.* Noderstedt, 2003. S. 15–36.

37. Cogin R.-G. Onuphrius, Saint. *Coptic Encyclopedia* / editor-in-chief Azis S. Atiya. New York, 1991. Vol. 6 : Muha–Pulp. P. 1841–1842.

38. Czolowski A. W sprawie klasztoru i dzwonnicy; O. O. Bazylianow (Odpowiedzi x. prow. Pl. Filasowi). Lwów : Z drukarni W. A. Janowskiego, 1909. 24, [4] s.

39. Fagnoni A. M. Volgarizzamenti italiani della Vita Onuphrii. Prime linee di ricerca. *Studi vari di Lingua e Letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli.* Milan, 2000. T. 1. P. 25–62.

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

41. Różycka-Bryzek A., Gadomski J. Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w świetle badań historii sztuki. *Studia Claromontana*. Warszawa, 1984. T. 5. S. 27–52.

42. Starowieyski M. Słownik wczesnochrześcijańsriego piśmiennictwa Wschodu. Literatura arabska, armeńska, etiopska, gruzińska, koptyjska, syryjska. Warszawa : Instytut wydawniczy Pax, 1999. XX, [1], 241, 22, [2] s.

43. Stieglecker R. Die Renaissance eines Heiligen. Sebastian Brant und Onuphrius eremita. Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2001. 547, [1] S.

www.etnolog.org.ua

Графіті. Середина XII ст.,
Софіївський собор. Київ
(за : Высоцкий С. А., 1966)

Образ Онуфрія Великого (Єгипетського).
Перша половина / середина 40-х рр. XI ст.
Зовнішня південна галерея Софійського собору. Київ.
Світлина Д. Клочка

www.etnolog.org.ua

Церква Святого Онуфрія Великого. Друга половина XIII / початок XIV – початок XX ст.
Святоонуфрієвський монастир. с. Лаврів Львівської обл.
Світлина В. Слободяна

Рельєфний образ «Моління святого Онуфрія Великого в пустелі».
Перша половина XVII / початок XVIII ст.
Скельний монаший осідок. с. Буша Вінницької обл. Світлина Р. Забашти

www.etnolog.org.ua

References

1. BILETSKYI, Platon. *The Imperishable Trasures: Ukrainian Art within the Global Art Process*. Kyiv: Mystetstvo, 1974, 190, [2] pp. [in Ukrainian].

2. BILETSKYI, Platon. *The Ukrainian Art of the Latter Half of the XVIIth through the XVIIIth Centuries*. Kyiv: Mystetstvo, 1981, 160 pp. [in Ukrainian].

3. ANON. Verses of the Kharkov Archimandrite Onuphrius. In: Volodymyr PERETTS. *Studies and Materials on the History of the XVIth–XVIIIth-Centuries Old Ukrainian Literature*. Leningrad, 1926, iss. I, pp. 140–176 [in Ruthenian].

4. VYSOTSKYI, Serhiy. *The Kyiv Writing School of the XIth–XIIth Centuries. (Towards the History of Ukrainian Written Language)*. Lviv: M. P. Kots Publishing House, 1998, 247, [1] pp. [in Ukrainian].

5. VOYTENKO, Anton. Cult of St. Onuphrius the Great in Byzantine Egypt. In: Sergey KARPOV, ed., *The Byzantine Chronicle*. Moscow, 2011, vol. 70 (95), pp. 114–123 [in Russian].

6. VOYTOVYCH, Leontiy. *Epoch of Princes in Rus: Descriptions of the Elite*. Bila Tserkva: Oleksandr Pshonkivskyi Publishers, 2006, 782, [2] pp. [in Ukrainian].

7. VUYTSYK, Volodymyr. St. Onuphrius Monastery in Lviv. In: Lev SKOP, compiler, *St. Onuphrius Monastery in Lviv. The M. Dragan Seventh Scientific Readings*. Lviv: Misioner, 2007, pp. 21–39 [in Ukrainian].

8. VYSOTSKYI, Serhiy. *Old Ruthenian Inscriptions of St. Sophia's Cathedral in Kyiv*. Kiev: Naukova dumka, 1966, iss. 1: *XIth through XIVth Centuries*, 239, [1] pp. [in Russian].

9. VYSOTSKYI, Serhiy. *Medieval Inscriptions of St. Sophia's Cathedral in Kyiv. (Based on Graffiti Materials of the XIth to XVIIth Centuries)*. Kyiv: Naukova dumka, 1976, 455, [1] pp. [in Russian].

10. HOLUBETS, Mykola. The XVIth–XVIIIth-Centuries Ukrainian Painting under the Auspices of Stauropegion. *The Collection of the Lviv Stauropegion Brotherhood*. Lviv, 1921, vol. I: *The Past and the Present. Studies, Notes, and Materials*, pp. 247–324 [in Ukrainian].

11. SAMBIKIN, Dimitriy. *Church Calendar with the Book of Saints, revered by the Russian Church Wholly or Locally Churches, Supplemented by the Index of Festivities in Honour of Icons of the Mother of God and God's Saints in Our Native Land*. Kamenets-Podolsk: Printers of the Podolsk Provincial Administration, 1898, vol. X: June [text], VIII, 226 pp. [in Russian].

12. ZHOLTOVSKYI, Pavlo. *The XVIIth–XVIIIth-Centuries Ukrainian Painting*. Kyiv: Naukova dumka, 1978, 328 pp. [in Ukrainian].

13. ZABASHTA. Rostyslav. Petroglyphic Sculpture of Ukraine. *Genealogy*, 2002, no. 1–2 (18–19), pp. 117–137 [in Ukrainian].

14. ZABASHTA. Rostyslav. Petroglyphic Sculpture of Ukraine: On the Issue of Ancestral Specificity and Significance. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief, *VIIth International Congress of Ukrainian Studies. Collected Scientific Papers. Art Studies. Cultural Studies*. Kyiv, 2008, pp. 32–39 [in Ukrainian].

15. ZABASHTA. Rostyslav. Petroglyphic Sculpture. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief, *The History of Ukrainian Art: in Five Volumes.* Kyiv, 2011, vol. 3: *Art of the Latter Half of the XVIth through XVIIIth Centuries*, pp. 426–431 [in Ukrainian].

16. ZABASHTA. Rostyslav. A Petroglyphic Sculptural Picture near the Village of Utechko, Ternopil Region. In: Lev SKOP, compiler, *The M. Dragan Eighth Scientific Readings*. Drohobych: Kolo, 2014, pp. 100–109 [in Ukrainian].

17. ZAPASKO, Yakym, Orest MATSIUK, Volodymyr STASENKO. *Origins of Ukrainian Printing*. Lviv: Tsentr Yevropy, 2000, 224 pp. [in Ukrainian].

18. ISAYEVYCH, Yaroslav. *Ukrainian Book Publishing: Origins, Development, and Problems*. Lviv: I. Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies, NAS of Ukraine, 2002, 520 pp. [in Ukrainian].

19. ISAYEVYCH, Yaroslav. *The Printing Pioneer Ivan Fedorov and the Emergence of Book Publishing in Ukraine*. Lviv: Higher School; Lviv State University Publishing House, 1975, 149, [2] pp. [in Ukrainian].

20. ISAYEVYCH, Yaroslav. *Brotherhoods and Their Role in the Advance of the XVIIth–XVIIIth-Centuries Ukrainian Culture*. Kyiv: Naukova dumka, 1966, 251, [1] pp. [in Ukrainian].

21. ISICHENKO, Ihor. The Baroque-Era Ecclesiastical Activities in Ukraine. In: Leonid USHKALOV, compiler, *The Ukrainian Baroque: in Two Volumes*. Kharkiv: Acta, 2004, vol. I, pp. 83–173 [in Ukrainian].

22. HALIATOVSKYI, Ioanykiy. *The Key of Understanding Intended for Priests, Monks, and Laymen, with Revisions and Supplements, Written by an Unworthy Hieromonk Ioanykiy Haliatovskyi, a Rector and Hegumen of the Kyiv Brotherhood Monastery*. Lviv: Mykhaylo Sliozka Printers, 1665, [6], 532 sheets [in Ruthenian].

23. KORNIYENKO, Vyacheslav. *The Graffiti Body of St. Sophia Cathedral in Kyiv (XIth to Early XVIIIth Centuries)*. Kyiv, 2018, pt. VIII: *Southern Outer and Inner Galleries*, 680 pp. [in Ukrainian].

24. MYSHANYCH, Oleksa, ed.-in-chief. *The Ruthenian Chronicle after the Hypatian Codex*. Translated from Old Ruthenian by Leonid MAKHNOVETS. Kyiv: Dnipro, 1989, XVI + 591 pp. [in Ukrainian].

25. HRUSHEVSKYI, Mykhaylo (preface's author). *New Studies on the History of Kyiv by Volodymyr Ivanovych Shcherbyna*. Sylvestr HLUSHKO, Serhiy SHAMRAY, and Kostiantyn Antypovych authored introductory articles. Kyiv: Ukrainian Academy of Sciences, 1926, XXXIX + 167 pp. [in Ukrainian].

26. OHIYENKO, Ivan. *The History of Ukrainian Printing*. Kyiv: Lybid, 1994, 446, [2] pp. [in Ukrainian].

27. POPOV. Pavlo. *Materials for the Dictionary of Ukrainian Engravers*. Kyiv: [Ukrainian Scientific Institute of Bibliology], 1926, 142 pp. [in Ukrainian].

www.etnolog.org.ua

28. SETSINSKIY, Euthymius. *The City of Kamenetz-Podolsky*. Kiev: S. V. Kulzhenko Typography, 1895, VII, 277 pp. [in Russian].

29. *The Chronicon of Thietmar of Merseburg: in Eight Books*. Translated by I. DIAKONOV. Moscow: Russian Panorama, 2009, 255, [1] pp. [in Russian].

30. TITOV, Fiodor. *Typography of the Kyiv Pechersk Lavra. A Historical Essay (1606–1616–1916)*. Kiev: Typography of the Holy Dormition Kyiv Pechersk Lavra, 1916, vol. 1: *(1606–1616–1721)*, 506, [32] pp. [in Russian].

31. Monastic Rules and Proceedings of the Lviv St. Onuphrius Brotherhood, Being under the Auspices of the Lviv Stauropegion Brotherhood. *Archives of Southwest Russia*. Kiev, 1904, pt. 1, vol. XII, 748 pp. [in Russian].

32. FILARET. *Historical and Statistical Description of the Kharkov Eparchy. Part I. A Brief Overview of the Eparchy and Monasteries*. Moscow: V. Gautier Printing House, 1852, [4], 236 pp. [in Russian].

33. FILARET. *Historical and Statistical Description of the Chernigov Eparchy.* Chernigov: G. L. Shapira Typography, 1873, bk. 1: *An Overall Review of the Eparchy*, [2], 152, [2] p. [in Russian].

34. CHYZHEVSKYI, Dmytro. *The History of Ukrainian Literature. From the Origins to the Era of Realism*. New York: Ukrainian Free Academy of Sciences in the US, 1956, 511, [1] pp. [in Ukrainian].

35. SHCHERBAKIVSKYI, Danylo. *The Ukrainian Art. II: Bukovyna and Halychyna Wooden Churches, Graveside and Roadside Crosses, Figures, and Chapels*. Kyiv; Prague: Ukrainian Public Publishing Foundation, 1926, 101 pp. [in Ukrainian].

36. BOMMAS, Martin. Onophris und Paisis in der Ostkirche. In: Tobias HOFMANN, Alexandra STURM, ed., *Menschenbilder – Bildermenschen: Kunst und Kultur im alten Ägypten.* Norderstedt, 2003, pp. 15–36 [in German].

37. COGIN, R.-G. Onuphrius, Saint. In: Aziz Suryal ATIYA, ed.-in-chief, *The Coptic Encyclopedia*. New York: Macmillan, 1991, vol. 6: *Muha–Pulp*, pp. 1841–1842 [in English].

38. CZOŁOWSKI, Aleksander. *W sprawie klasztoru i dzwonnicy O.O. Bazylianów: (odpowiedź ks. prowincyałowi Pl. Filasowi)*. Lwów: Z drukarni W. A. Janowskiego, 1909, 24, [4] pp. [in Polish].

39. FAGNONI, A. M. Volgarizzamenti italiani della Vita Onuphrii. Prime linee di ricerca. In: CISALPINO, ed., *Studi vari di Lingua e Letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli.* Milan, 2000, vol. 1, pp. 25–62 [in Italian].

40. *Historya miasta Lwowa, królestw Galicyi i Lodomeryi stolicy; z opisaniem dokładnem okolic i potróynego oblężenia. Przez Bartolomieja Zimorowicza konsula niegdyś tegoż miasta od najdawniejszych czasów aż do roku 1672, po łacinie napisana i bez wszelkiego użytku przez 162 lat rękopismie zakątnym ukryta...* Lwów: Wyciśnięto krotłami Józefa Schnaydera, 1835, XIV, 508 pp. [in Polish].

41. RÓŻYCKA-BRYZEK, Anna, Jerzy GADOMSKI. Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w świetle badań historii sztuki. In: Janusz ZBUDNIEWEK, ed., *Studia Claromontana*. Warszawa, 1984, vol. 5, pp. 27–52 [in Polish].

42. STAROWIEYSKI, Marek. *Słownik wczesnochrześcijańsriego piśmiennictwa Wschodu. Literatura arabska, armeńska, etiopska, gruzińska, koptyjska, syryjska*. Warszawa: Instytut wydawniczy Pax, 1999, XX, [1], 241, 22, [2] pp. [in Polish].

43. STIEGLECKER, Roland. *Die Renaissance eines Heiligen. Sebastian Brant und Onuphrius eremita*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2001, 547, [1] pp. [in German].

SUMMARY

Among numerous saints of the holy title of the Venerable anchoret-ascetics, the early Christian holy man Onuphrius the Great has grown to be thought worthy of a special reverence by laity and clergymen of Rus-Ukraine. It is incontestably evidenced by a large number of churches, chapels, church side chapels, altars and entire monasterial complexes dedicated to him, as well as by reproductions of his image different in their ways of his artistic interpretation. The reproductions sometimes had a quite peculiar form of their embodiment. For instance, during the XVIIth–XVIIIth centuries, an image of the ancient anchoret was repeatedly perpetuated by the monumental carving on Podillia rock surfaces. The aforementioned ecclesiastical-and-architectural and artistic realities emerged to endure on domestic lands throughout more than a thousand-year period of the cult of St. Onuphrius the Great. However, this historical and cultural heritage, as well as reasons, circumstances and peculiarities of revering the saint under study in domestic territories, have not been hitherto comprehensively covered. The article submitted to readers raises and outlines the question of studying the history of cult and figurative embodiment of the figure of St. Onuphrius the Great in Rus-Ukraine throughout the Middle Ages – early Modern Times.

Keywords: St. Onuphrius the Great, anchoret, cult, relics, figurative embodiment, Rus-Ukraine, Middle Ages, Early Modern Times, saint title of the Venerables.

www.etnolog.org.ua

УДК 27–526.62:7.04](=161.2)"15/16"

ТРИ НАРОДНІ МАЛЯРИ КІНЦЯ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ

Марія Гелитович

У статті розглянуто твори трьох анонімних західноукраїнських іконописців кінця XVI – початку XVII ст., які належать до категорії народних майстрів [1]. Запропоновано конкретизувати їхню умовну назву за місцем походження найбільшої кількості творів або ж за найвідомішою пам'яткою. Проаналізовано художньо-образні й іконографічні особливості творів кожного майстра. Простежено територію походження ікон, яка охоплює теперішнє пограниччя України і Польщі. У науковий обіг уведено низку нових пам'яток. Уперше здійснено спробу систематизувати твори найбільш талановитих митців українського іконопису, які працювали в один час, проте у своєму творчому вияві були абсолютно різними. Наголошено на високій, досі належно не оціненій, мистецькій вартості їхньої творчої спадщини, на важливості дослідження подібних ікон як найвиразніших чинників національної ідентичності.

Ключові слова: ікона, майстер, традиція, іконографія, територія, походження, інтерпретація, народне мистецтво.

The works of three anonymous West Ukrainian icon painters of the late 16th – early 17th centuries, who belong to the category of folk craftsmen, are considered in the article. It is suggested to specify their conditional name by the place of origin of the largest number of works or by their most famous monuments. The artistic-figurative and iconographic features of each master's works are analyzed. The territory of icons origin, which covers the present borderline of Ukraine and Poland, is considered. A number of new monuments is introduced into the scientific circulation. An attempt to systematize the works of the most talented Ukrainian icon painting artists, who have worked at one time, but are quite different in their creative expression, is made for the first time. High, not appreciated correspondingly yet, artistic value of their creative heritage, the importance of such icons research as the most prominent factors of national identity are emphasized.

Keywords: icon, master, tradition, iconography, territory, origin, interpretation, folk art.

В історію українського іконопису важливу сторінку вписали анонімні майстри, які діяли на рубежі XVI–XVII ст. Для українського сакрального мистецтва це був час особливих змін і нововведень, тому слушно назвати їх «майстрами перехідної доби» [2]. Більшість із них – так звані народні майстри. Їхня творчість паралельно розвивалася з професійними майстрами високого вишколу. Однак за рівнем мистецької вартості ікони народних майстрів не поступаються творам професійного малярства, а часто й перевершують їх своєю експресією та сміливістю творчих інтерпретацій. Вплив народного мистецтва на професійний український іконопис простежуємо впродовж усієї його історії, і це одна з характерних прикмет, що вирізняє українські ікони серед ікон інших національних шкіл.

У дослідників українського мистецтва сприйняття ікони як художнього твору з'явилося доволі пізно – наприкінці XIX ст., а щодо народних майстрів, то їхню творчість оцінили ще пізніше. На неї чи не вперше звернули увагу в 1930-х роках. Так, зокрема, 1939 року в Національному музеї у Львові (далі – НМЛ) було влаштовано виставку народного примітиву. Її куратори – І. Свєнціцький, директор та перший дослідник ікон музейної колекції, і М. Федюк, художник, – уперше спробували осмислити роль народного примітива як явища національної культури. У передмові до каталогу цієї виставки М. Федюк зауважив: «…примітив виступає в перехідну добу між двома стилями. Таким чином, примітив являється епігоном давнього, або ж предтечею нового мистецького світогляду» [1, с. 8].

Наприкінці 1990-х років з'явилося перше монографічне дослідження, присвячене народному іконопису XVII–XVIII ст., де значну увагу відведено й пам'яткам давнішого часу [10]. Дотепер українська народна ікона найповніше представлена в альбомі «Українське народне малярство XIII–XIX століть: світ очима народних митців» [15].

«Перша хвиля» активної діяльності народних майстрів припала на кінець XVI – початок XVII ст., що збігається в часі зі стильовими змінами українського маляр-

www.etnolog.org.ua

ства – відходом від давніх візантизуючих зразків та орієнтацією на західноєвропейську мистецьку культуру. Як і в попередній період, основне місце походження пам'яток зосереджене на теренах Західної України – етнографічних районах Бойківщини і Лемківщини.

Активізація розвитку народного малярства пов'язана з низкою суспільно-історичних причин, серед яких – пожвавлення торгово-ремісничих відносин, спричинених ростом малих провінційних міст, і поява нової суспільної верстви – міщанства. Стрімко розвивалося й будівництво церков, для яких створювали нове оформлення інтер'єру. Його найважливішою центральною складовою був іконостас. Тематична програма іконостаса, разом із двома великими іконами «Страстей Господніх» і «Страшного Суду», в основному й визначила тематику української ікони.

Серед уцілілої мистецької спадщини окресленого періоду виокремлюємо кілька груп ікон цієї категорії малярів, які систематизуємо за індивідуальними авторськими почерками. Дотепер їхні ікони були класифіковані лише частково, хоча кожен із цих майстрів має понад десяток збережених творів. Ікони західноукраїнських малярів становлять одну з найяскравіших сторінок не лише українського іконопису, а й мистецтва загалом. У творчості народних малярів місцеві традиції своєрідно синтезовані з новими тенденціями, що активно проникали в Україну від кінця XVI ст. [12].

У процесі найновіших напрацювань щодо вивчення і популяризації музейних зібрань українського іконопису музеїв України і Польщі вдалося ширше окреслити та проаналізувати творчу спадщину низки знакових майстрів цього періоду, які досі залишаються незаслужено малознаними й давно заслуговують окремої, хоча б короткої, розвідки. Пропонуємо виокремити трьох, на наш погляд, найоригінальніших малярів, творчість яких дотепер цілісно не розглядали. Кожен з них володів яскраво вираженою, не схожою на інших, стилістикою. Відповідно до прийнятого окреслення анонімних майстрів їх умовно називаємо за місцем походження найбільшого комплексу ікон або ж за найвідомішою пам'яткою.

«Майстер ікон із церкви Чуда Архангела Михаїла с. Плав'я-Вадрусівка». Творча діяльність цього майстра припадає на кінець XVI – першу третину XVII ст. Його доробок налічує більше десятка творів, які походять із церков сіл і містечок Бойківщини (Плав'я-Вадрусівка, Попелі, Жулин, Тяпче, Долина) та належать до колекції НМЛ, куди надійшли в різний час. Два твори були в постійній експозиції музею до 1940-х років, однак науковим аналізом охоплені лише в 1990-х [10; 12]. Кілька ікон передано з розформованого в 1939 році Музею Богословської академії у Львові. Як твори одного автора більшість їх неопубліковано й неідентифіковано.

За своїм життєрадісним, оптимістичним настроєм із творами «майстра ікон із церкви Чуда Архангела Михаїла с. Плав'я-Вадрусівка», мабуть, не зрівняються ікони ніякого іншого майстра того часу. І це чи не найголовніша їхня особливість.

Коротку характеристику мистецького вислову цього майстра вперше подав В. Откович, відзначивши вправність рисунка, стереотипність ликів, насиченість колориту, своєрідне декоративне обрамлення [10, с. 31–32]. Більш побіжно про його твори згадала В. Свєнціцька, уперше опублікувавши кілька з них [15, іл. 49, 50, 52]. Дослідниця охарактеризувала маляра як «автора ікон, обрамлених мальованим орнаментом на чорному поясі» [15, с. 110]. Це обрамлення має вигляд вузької чорної стрічки, декорованої дрібними червоними і білими чотирипелюстковими квітами-розетками з блакитним «жучком» між ними. Такі обрамлення не мають аналогій на іконах інших майстрів. Однак цей орнамент наявний не на всіх пам'ятках. Відтак пропонуємо визначати іконописця за найбільш оригінальними і показовими зразками, якими є «Страсті Господні» із церкви Чуда Архангела Михаїла с. Плав'я-Вадрусівка Сколівського району Львівської області.

Дотепер найвідоміша його ікона – «Богородиця-Одигітрія з похвалою – Нев'янучий цвіт». До НМЛ надійшла 1912 року з однієї із церков м. Долини; 1984 року її експону-

www.etnolog.org.ua

вали на виставці м. Флоренції, відповідно, вона має найбільшу бібліографію серед творів майстра [2, с. 127]; у 1990-х роках входила до постійної експозиції музею. Ікона становить типовий приклад народного вирішення іконографічного варіанта «Богородиці – Нев'янучий цвіт», що з'явився у творах народних малярів наприкінці XVI ст. й зберігав популярність надалі. Ця ікона найкраще ілюструє художньо-образні особливості творів майстра. Характер лику Богородиці не має подібних повторень в іконах інших народних малярів: чітко окреслені великі очі, тонкі брови, широкі вуста з ледь піднятими кінчиками, що надає виразу обличчя легкої усмішки. Вохрення ликів – розбілене, на щоках – активний рум'янець. Такі розбілено-рожеві обличчя, у яких повторено один і той самий тип, – основна ознака для атрибуції творів майстра. У палітрі локально кладених барв – поєднання теплих червоно-цеглистих, рожевих і холодних зелених та синіх кольорів. Щодо іконографії цієї ікони, то її особливістю є рідкісне зображення у складі пророків Йони і Валаама з їхніми символами – рибою і зіркою. Німби окреслені товстим червоним контуром. Чіткість обрисів фігур пророків підсилює яскраве, золотисто-жовте тло. Ікону вміщено у вузьку профільовану накладну рамку. Близькою за іконографією і стилістикою цій іконі є лише ікона не зафіксованого походження з Бойківщини (Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького [15, іл. 48]).

Подібне оформлення іконного щита з накладним обрамленням, поєднання рельєфного тла в середнику і світлого золотисто-вохристого на клеймах спостерігаємо на іконі «Св. Параскева з житієм» із церкви Святої Параскеви с. Жулин Стрийського району Львівської області (іл. 1). Зображення святої приваблює невимушеністю постави, а юне рум'янощоке обличчя з великими блакитними очима – дитячою щирістю і безпосередністю. У руці св. Параскеви – великий чорний хрест, що нагадує форму кованих надбанних хрестів українських дерев'яних церков.

Культ св. Параскеви на західноукраїнських землях, зважаючи на вцілілі храмові ікони і посвячення церков, набув значного поширення від кінця XIV ст., а її образ у сакральному малярстві другої половини XVI – XVII ст. зазнав різноманітних інтерпретацій, особливо у творчості народних майстрів, у тематичний репертуар яких переважно і входив образ святої.

Характер обрамлення творів «майстра ікон із церкви Чуда Архангела Михаїла с. Плав'я-Вадрусівка» вможливлює систематизацію пам'яток у хронологічній послідовності. Із цього погляду давнішими є згадані ікони Богородиці і св. Параскеви з вузьким накладним обрамленням, а також ікона без обрамлення «Святі Василій Великий і Миколай» із церкви Покрову Пресвятої Богородиці с. Попелі Дрогобицького району Львівської області [13, с. 154]. У деяких іконах майстра оригінально поєднані нові тенденції декоративних накладних обрамлень з рельєфними прикрасами – так званими боніями і кульками, що ввійшли в моду українських ікон на початку XVII ст., з давнішими – ковчегом з рельєфним, наливним у левкасі орнаментом на берегах, як на іконі незафіксованого походження «Хрещення Господнє» (іл. 2). Ікона сповнена світлом й особливою святковою піднесеністю. Чотири ангели з різнокольоровими крилами стоять двома рядами на правому березі, два ангели на першому плані тримають довгий рушник, що вносить у сцену нотку життєвої розповіді. Традиційна «авторська» стрічка із червоними й білими квітами на обрамленні не чорна, а жовта, до того ж, на ній уміщені накладні прикраси. У такому вирішенні вона сприймається як народна вишиванка. Мальована накладна срібно-червона рамка підкреслює ошатність ікони.

Рельєфний декор більшості творів цього майстра – хрещатий мотив на тлі й кульки на німбах та обрамленнях – продовжує традиції декору тла ікон другої половини XVI ст. Це був один з найпоширеніших мотивів, які простежуємо на пам'ятках, що походять в основному з теренів Бойківщини, починаючи від середини XVI ст. (до ранніх прикладів належить храмова ікона близько 1550 р. із церкви Святої Трійці у м. Дрогобичі [8, іл. 242], а до пізніших – відоме «Благовіщення» 1579 р. маляра Федуска з м. Сам-

www.etnolog.org.ua

бора [8, іл. 222]). Серед ікон бойківських майстрів, які працювали в першій чверті XVII ст., хрещаті орнаменти найдовше побутували на іконах майстра із с. Плав'я-Вадрусівка. Згодом рельєфний візерунок поступився гравійованому орнаменту. Підписи на його іконах уміщені на прямокутних червоних табличках або безпосередньо на рельєфному тлі, через що вони часто мають великі втрати, як на іконах «Страстей Господніх» із с. Плав'я-Вадрусівка [15, іл. 49, 50] (іл. 3). У композиційному вирішенні ці ікони не мають аналогій. Їх сюжети пов'язані з тематикою Страстей Господніх та подіями після Воскресіння. Дослідники припускають, що вони були частинами триптихів [15, с. 110]. Одна з них є композицією із чотирьох сцен: «В'їзд у Єрусалим», «Зішестя в ад», «З'явлення Христа жінкам-мироносицям», «З'явлення Христа апостолам» («Христос іде в Галилею»). Польська дослідниця А. Ґронек слушно зауважила невідповідність назви ікони – «Страсті Господні» – до сюжетного зображення [18, s. 195–197], однак у літературу пам'ятка ввійшла на підставі вкладного тесту: «Андрій Макевич із Плавя з женою своєю сиє стрясти Хви купил до церкв стои за своє здравє и за отпущениє гріхов своих». Вищезазначена ікона є одним з перших набутків НМЛ. Вона надійшла з експедиції музею 1909 року, а виставили її вже у першій постійній експозиції до 1940 року, нині – це один з показових й оригінальних творів народного іконопису того періоду. В українській іконографії на іконі сцена «Зішестя в ад» не має близьких аналогів: Христос тримає за руку водночас Адама і Єву, які виходять із саркофагів, а велике кругле блакитне сяйво Спаса охоплює також групи людей на другому плані.

Не менш оригінальною, проте невідомою, залишається ще одна ікона «Страстей Господніх», придбана музеєм 1907 року й дотепер репродукована лише трьома невеликими фрагментами [15, іл. 49]. Виходячи з композиції і розмірів, вона, мабуть, не могла становити цілість із попередньою. Вісім сцен меншого розміру є виключно Страсним циклом: «Взяття Христа під варту», «Христос перед Каяфою», «Пілат вмиває руки», «Юда бере срібняки», «Коронування терновим вінком», «Пілатова жінка переконує в невинності Христа», «Жиди вимагають смерті Ісуса», «Юда віддає срібняки і вкорочує собі віку». У порівнянні з тогочасними іконами Страстей Господніх, тут, у зображенні сцен, чи не вперше спостерігаємо іншу організацію простору. Колишній «пейзаж» витісняє архітектура, наявна в кожній композиції, замість умовного позему з травами з'являється долівка, вимощена плиткою. У багатьох сценах подано балдахін із червоними завісами. Зображення архітектури майстер вирішив по-своєму: чіткими прямокутними площинами, окресленими твердим контуром, з увагою до декору – вимальовуванням цеглинок, орнаментованих карнизів, порталів тощо. Так само оригінальних форм набули традиційні гори-лещадки, які нагадують скупчення різної висоти стовбурів зі зрізаними верхами. Будівлі творять умовне середовище чи радше тло для дійства. Так, у верхніх чотирьох сценах повторений мотив стіни з аркою, на тлі якої чітко прочитуються окремі фігури. Виразна, переконлива сценка розмови служниці з апостолом Петром. Одяг служниці подібний до одягу дружини Пілата і відтворює вбрання жінок-сучасниць майстра.

Показово, що образи негативних персонажів, у тому числі і Юди, позбавлені виразного гротеску або відмінного трактування, як зазвичай їх зображають у подібних сценах інші майстри.

Кожна з восьми композицій «Страстей Господніх» передає живу, яскраву, колоритну розповідь. Розповідність деяких сцен особливо виразна завдяки промовистим жестам персонажів (сцени «Юда повертає срібняки», «Жиди вимагають смерті Ісуса»). Майстер увів чимало своїх інтерпретацій у сюжетну канву. Його ікони, навіть у сюжетах Страстей Господніх, несуть у собі позитив, світло, життєствердження. Подібна інтерпретація властива творам народних майстрів і яскраво виражена в настінних розписах церкви Святого Духа с. Потелич Жовківського району Львівської області [7].

Сцени мають великі супровідні тексти. Вони писані чорними чіткими літерами од-

www.etnolog.org.ua

ним каліграфічним почерком. У мові деяких з них чітко простежуємо бойківський діалект: «…ішли їмати Ісуса Христа...», «Привели Ісуса до Каяфи когут запів в той час…».

«Страсті Христові» – найошатніша ікона у творчому доробку майстра. Її геометричні візерунки сріблено рельєфного орнаменту на тлі, квіткові мальовані кольорові орнаменти на обрамленні, а також на тканинах, підлогах інтер'єрів, червоні акценти різних геометричних форм – дахів, меблів, драперій – і навіть власне формат ікони асоціюються з багатим килимом, що підкреслює характер чорного квітчастого бордюру на обрамленні.

До ікон майстра із с. Плав'я-Вадрусівка, не введених до наукового обігу, належать два фрагменти ряду Моління – «Пентаморфон» й «Апостоли» [3], а також частина з триптиха «Розп'яття з пристоячими» – «Ап. Іван і сотник Лонгин» [4]. На частково обрізаному знизу «Пентаморфоні», де Спас зображений у червоних одежах, спостерігаємо іконографічні нововведення: Іван Предтеча з благословляючим жестом правиці та зі згорненим аркушем, а руки Богородиці не у благальному жесті, а пригорнуті до грудей, як на іконах XVII ст.; маленькі фігурки ангелів за престолом стають ніби відстороненими, втрачаючи колишню роль адоруючих постатей.

До пізнішого періоду діяльності майстра, на що вказують дещо інший характер письма і обрамлення, а також гравійований візерунок на тлі, відносимо три ікони із сюжетами таких празників: «Благовіщення» із церкви Перенесення мощей святого Миколая с. Тяпче Долинського району Івано-Фраківської області, «Воскресення» невідомого походження і «Різдво Богородиці» зі Стрийщини [5]. Іконографія образів позначена виразними тенденціями нового періоду, які поєднані з власною інтерпретацією майстра.

У творах «майстра ікон із церкви Чуда Архангела Михаїла с. Плав'я-Вадрусівка» привертає увагу вправність і впевненість рисунка, що вказує на великий досвід майстра. Характер його малярського почерку виявляється в типажах і декоративних елементах. Типи персонажів дуже виразні, з характерним укладом волосся, вус і бороди, лінійно зазначеними чіткими лаконічними формами облич, які, завдяки ледве піднятій лінії вуст, не позбавлені певного емоційного виразу. Образи випромінюють особливий життєствердний настрій. Якщо розглядати його твори в контексті іконографії народних майстрів того часу, то знайдемо і спільні, і цілком відмінні елементи, що дає право віднести маляра до найяскравіших творчих особистостей в іконопису окресленого періоду.

Імовірно, «майстер ікон із церкви Чуда Архангела Михаїла с. Плав'я-Вадрусівка» працював у тому самому часі, що й майстер, відомий у літературі як «маляр ікони "Богородиця-Одигітрія" з Мражниці» з великою творчою спадщиною [14]. Проведена дендрохронологічна експертиза ікон останнього вможливила точніше датувати твори – 1590–1620-ті роки [5]. Ікони обох малярів походять з одних і тих самих місцевостей, а в їхньому художньо-образному вирішенні простежуємо виразні паралелі, зокрема в декорі тла й оформленні іконного щита. Обидва майстри використовували дошки шпилькових порід. Спостерігаємо подібності й у деяких малярських прийомах та в колористиці. Однак «майстер ікон із церкви Чуда Архангела Михаїла с. Плав'я-Вадрусівка» працював у більш спрощеній, площинній манері. Додамо, що, імовірно, обидва майстри брали участь у створенні розписів дерев'яної церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі, на що вже звертали увагу дослідники [10, с. 32].

«Майстер ікони "Воздвиження Чесного Хреста" із с. Верхрата». Творчість цього майстра, порівнянно з творчістю «майстра ікон із церкви Чуда Архангела Михаїла с. Плав'я-Вадрусівка», досліджена ще менше. Не систематизовано і не введено до наукового обігу збережені його ікони, а їх нам відомо також десяток. Він один з тих, які не мають своєї умовної назви, оскільки майже кожна ікона походить з іншої церкви і села, що нині перебувають по обидва боки українсько-польського кордону. У Польщі – це села Підкарпатського воєводства: Верхрата, Цівків, Радруж (Лю-

www.etnolog.org.ua

бачівський пов.), Рушельчичі (Перемишльський пов.); в Україні – села Львівської області: Потелич (Жовківський р-н), Наконечне (Яворівський р-н). Пам'ятки належать колекціям музеїв України і Польщі [Національному музею у Львові імені Андрея Шептицького, Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (далі – МЕХП), замку в Ланцуті (Польща), Музею народної архітектури (м. Сянок, Польща)].

Польські науковці датували твори кінцем XVI – початком XVII ст. [19, il. 177; 16, il. 67; 20, s. 346, 368–369], натомість українські дослідники датували їх по-різному – кінцем XVI ст., серединою XVI ст. [10, с. 8; 11, с. 385] та навіть першою половиною XVI ст. [11, с. 369].

Показовою пам'яткою слугує ікона «Воздвиження Чесного Хреста» із церкви Святого Юрія (?) с. Верхрата, гміна Горинець-Здруй (МЕХП). На жаль, не вдалося встановити коли і як ікона потрапила до музею. З доробку майстра її першою ввели до наукового обігу [6, с. 276] (іл. 5). До того ж на іконі вміщено вкладний текст. Вкладні тексти свідчать про замовлення іконописцю, який, судячи з усього, був знаним і шанованим сучасниками. Отже, пропонуємо назвати його «майстром ікони "Воздвиження Чесного Хреста" із с. Верхрата».

Майстер працював у традиціях іконографії XVI ст., хоча композиції відрізняються оригінальними інтерпретаціями. У засобах виразності домінує графіка, палітра обмежена неяскравими, сіро-блакитними і цеглистими барвами. Наявний неповторний характер обличчя – видовжений овал з маленькими, міцно стиснутими вустами із чітко окресленими розкосими очима, широкими бровами, низько посадженими маленькими вухами, рудуватим або сивим волоссям, укладеним стилізованими пасмами. Графічна стилізація форм викликає асоціації з народною гравюрою.

Автор використав свою орнаментику на тлах, німбах, обрамленнях. Оформлення іконного щита – з подвійним ковчегом, з рельєфним орнаментом на обрамленні – виконане не способом наливного левкасу, а вирізане в дошці. Мотив цього орнаменту, повторений на мальованій орнаментиці архітектури, на іконах інших майстрів також не трапляється, як і мотив великих чотирипелюсткових квітів на тлі. Образи ікон майстра не позбавлені й деякої архаїзації, що й спричинило до неоднозначного їх датування. Типи ликів і стилізація форм викликають асоціації з іконами «апп. Петро і Павло» й «Богородиця-Одигітрія з похвалою» початку XVI ст. з Малнова, які для того часу також є рідкісними зразками примітиву (особливо це стосується образів апостолів Петра і Павла, рудоволосих, з подібною стилізацією форм обличчя) [10, с. 11; 2, с. 18].

Найоригінальніші в доробку майстра – чотири ікони із сюжетами празників. Окрім згаданого «Воздвиження Чесного Хреста» із с. Верхрата, це «В'їзд в Єрусалим» із церкви Вознесіння Господнього с. Рушельчичі, гміна Кривча Перемишльського повіту Підкарпатського воєводства Польщі (замок у Ланцуті [16, іл. 67]), і дві ікони «Воскресіння Господнє» із церкви Святого Дмитра с. Цівків, гміна Горинець-Здруй [11, іл. 524], та із церкви Вознесіння Господнього с. Рушельчичі (ікона із с. Рушельчичі збережена фрагментарно) [17, s. 42, il. 22.]. Кожна пам'ятка позначена лише їй притаманною неповторною інтерпретацією іконографії.

«В'їзд в Єрусалим» – це згрупування апостолів ліворуч по три чотирма рядами (у першому ряді – Петро з великим ключем), складний ракурс фігури Христа на осляті, розміщення євреїв, які виходять з Єрусалима, у нижньому правому куті композиції («жидове виходять з Єрусалима»), а їхнє традиційне місце біля воріт міста займає дитина з пальмовою гілкою. Діти також зображені на дереві, на вежі міста, унизу перед ослям, стелячи перед Христом одяг. Розгортання дії декількома рівнями з різномасштабними фігурами закорінене в давніх традиціях.

Композиція «Воскресіння Господнього» представлена двома частинами. Основну сцену подано у варіанті «Зішестя в ад». При цьому майстер увів оригінальне трактування другого плану – не у традиційному зображенні гірського пейзажу, а у формі архітектурного стафажу. Дійові особи чітко згруповані двома рядами: на першому пла-

www.etnolog.org.ua

ні – Адам і Єва піднімаються із саркофагів, на другому – старозавітні праведники стоять у ряд, ніби тримають один одного за передпліччя; у першій парі, обабіч Христа, цар Давид й Іван Предтеча підтримують мандорлу Спасителя. Під ногами Христа, на чорному тлі аду, своєрідно стилізовані навісні замки, ланцюги, ключі. Внизу – фризова композиція з двома сценками: «Жінки-мироносиці біля Гробу Господнього» і «З'явлення Христа Богородиці». Її центр – довгий порожній саркофаг із двома ангелами і маленькими постатями воїнів з мечами та списами, які сплять, сидячи «на землі».

Така ж чітка, строго симетрично побудована сцена «Воздвиження Чесного Хреста». Несподівано знайдене місце для вкладного тексту – на зображенні вузенького карниза під великим куполом храму. Текст писаний дрібними чорними літерами, каліграфічним почерком. З нього дізнаємося, що «Федор <…> купи сий образ з своєю женою Ксенею до Верхрати до церкви…». На тлі храму, на першому плані, – велика фронтальна, статична постать єпископа з хрестом у руках, піднятих над головою, – домінанта композиції, яка об'єднує верхню і нижню її частини. Обабіч єпископа згруповані інші дійові особи: вверху – диякони, які підтримують його руки, і два святителі – ліворуч, прочитується підпис, св. Василій, праворуч, очевидно, – св. Григорій Богослов. У нижньому ярусі, на світло-вохристому тлі без позему, ліворуч і праворуч стоять зменшені постаті чоловіків з Константином і Оленою, які в таких сценах переважно асоціюються з українськими святими Володимиром й Ольгою. Декоративні елементи візерунків одягу персонажів прописані з великою увагою, їхня орнаментика відтворює народну вишивку.

На одній іконі зображені постаті різних пропорцій, при цьому майстер вільно підкреслив жести, акцентувавши на їхньому смисловому значенні. Наприклад, права рука Адама, простягнена до Христа, у «Зішесті в ад» утричі більша від лівої. Фігури здебільшого коротконогі.

Сюжетні композиції, зберігши загальні іконографічні норми, у творах цього майстра мають неповторні інтерпретації. Більш традиційно вирішені однофігурні композиції. Їхня оригінальність виявляється у трактуванні деталей. Такими є «Спас Нерукотворний» із с. Парипси (колишнє село Яворівського р-ну Львівської обл., відселене 1940 р. у зв'язку зі створенням Яворівського військового полігону) (іл. 4), «Спас у Славі» й «Архангел Михаїл» із с. Радруж, гміна Горинець-Здруй, «Св. Параскева» із с. Потелич. Саме ікони цієї тематики становлять найбільші тематичні групи в українському іконопису й вирізняються розмаїттям іконографічних варіантів (особливо це стосується «Спаса Нерукотворного»). Один з найпоширеніших його іконографічних зразків наслідує ікона із церкви Покрову Пресвятої Богородиці с. Парипси: з ангелами, що стоять з мірилами обабіч полотнища з ликом Христа, підтримуючи його за верхні кінці. Полотнище акуратно зібране трьома симетричними складками. Ікона позначена тими самими виражальними засобами: майстер працює у площинно-декоративному трактуванні образу, обмеженою палітрою, зведеною до цеглисто-червоної та блакитно-сірої барв. Надзвичайно активна графіка цієї ікони надає чіткості й виразності зображенню. На окрему увагу заслуговує орнаментика рушника, де також дбайливо, акуратно відтворено народну вишивку, при чому використано декілька зразків геометричних візерунків, поєднаних із «тканими» чорними і червоними смугами. Напис, розміщений низом рушника, писаний дрібними чорними літерами й також візуально сприймається елементом декору.

Інша подібна ікона «Спаса Нерукотворного» невідомого походження, тієї ж іконографії й аналогічної стилістики, однак з деякими відмінностями в колористиці і стилізації форм, викликає сумнів щодо того самого авторства [3, с. 116].

Те саме стосується і двох ікон «Спаса у Славі» із церкви Святої Параскеви с. Радруж і з Успенської церкви с. Наконечне [4, с. 83]. Ікона із с. Радруж нагадує народну підкольоровану гравюру. Христос сидить на широкому престолі, у його багатому декорі бачимо аналогічні елементи, що й в архітектурі на згаданих сюжетних композиціях. Майстер вправно володіє штрихом, активно використавши його на гіматії Спаса; пере-

www.etnolog.org.ua

хресне білильне штрихування суцільно заповнює зображення херувимів навколо престолу. Характерний для ікон цього майстра й рельєфний рисунок німба з мотивом келиха квітки. Ікона із с. Наконечне за іконографією аналогічна до ікони із с. Радруж. Вона якщо й належить іншому майстру, то створена в тій самій майстерні. Її манера виконання не надто графічно-площинна.

Виходячи з розмірів (62×43 см), ми піддаємо сумніву входження радрузької ікони в намісний ряд іконостаса. Серед відомих нам пам'яток подібної іконографії – вона найменша і, ймовірно, походить з іконостаса церкви на емпорі. У схожій манері виконано й ікону «Архангел Михаїл» із с. Радруж. З тієї самої іконописної майстерні походить й ікона «Св. Параскева» із с. Потелич, що вказує на взаємозв'язок майстрів, які працювали на замовлення у вищеназваних церквах. Географія походження ікон засвідчує тісні зв'язки між церквами сіл Радруж і Потелич, що, зрештою, виявилося в пізніших настінних розписах цих церков.

«Майстер ікон із церви Святої Параскеви с. Новиці». Своєрідну сторінку в історію української ікони на пограниччі XVI–XVII ст. вписали малярі Лемківщини. До найяскравіших її представників належить анонімний майстер, більшість ікон якого походить із церкви Святої Параскеви с. Новиця. У його творах наявні всі основні художньо-стилістичні ознаки, які були властиві для народних малярів загалом. Водночас іконописець володів чітко вираженим авторським почерком. У його доробку відомо майже десяток творів. Ікони зберігаються в НМЛ та в музеях Словаччини. Вони приваблюють особливим ліризмом образів, щирістю та безпосередністю художнього вислову. Почерк майстра вирізняється своєрідним рисунком, ніжною пастельною зелено-вохристою кольоровою гамою, набором орнаментальних мотивів. Тематичний репертуар творів не надто широкий, до того ж збереглися лише кілька його ікон тематик «Розп'яття з пристоячими» і «Свята Параскева».

Зважаючи на вищевикладене, показовою у творчості майстра є ікона «Св. Параскева» із с. Новиця (тепер – територія Малопольського воєводства, Польща) [15, іл. 40] (іл. 6). Вона демонструє основний набір художніх прийомів майстра. Свята зображена в півпостаті з традиційним відкритим жестом лівої руки, з відкритою непропорційно великою долонею, і хрестом у правиці. Червоно-цеглистий мафорій – з декором, у вигляді розеток-хрестів і геометричним орнаментом на рукаві та по краях. Складки хітона посилені активною чорною лінією та розбіленим висвітлюванням. Овал обличчя, шия, руки окреслені широким коричневим контуром. Вохрення розбілене, з легким рожевим відтінком та активним підрум'яненням. Очі – мигдалевидні, великі й виразні. Своєрідно змальовано й вуста: верхня губа окреслена прямою червоною лінією, а нижня – маленьким півколом. Тло – зелене. Німб і обрамлення – жовті; німб частково виходить на обрамлення. (Аналогічна ікона «Св. Параскева» цього ж майстра збережена у фрагменті [6].)

Подібно вирішений образ Богородиці-Одигітрії на такому ж зеленому тлі із жовтим німбом, що виходить на обрамлення (іл. 7). Це один з найбільш неповторних щодо стилізації богородичних образів серед створених цією категорією малярів. Диспропорції постатей, особливо Спаса, монолітність фігури Богородиці, декоративне трактування складок, яскравість барв – усе надає виразності цій іконі. На іконі – та сама характерна орнаментика: хрест, вписаний у коло, і широкий геометричний візерунок на рукаві мафорія, що наслідує народну вишивку. В. Свєнціцька у хрещатому декорі богородичних ікон вбачала імітацію візантійських тканин з мотивом грецького хреста в колі. Цей мотив також властивий для декору народних меблів.

Особливою щирістю вислову, дитячою безпосередністю і наївністю наділені образи на іконі «Розп'яття з пристоячими» (іл. 8). Постать розіп'ятого Спасителя щодо пристоячих значно збільшена. У групі ліворуч – Богородиця зі схрещеними на грудях руками; обабіч, ніжно притулившись до неї, стоять дві жінки з німбами. Одна з них обіймає Богородицю за шию, інша підтримує її за плече. Позаду, також із німбами, видніють верхи двох голів. У групі праворуч – св. Іван Богослов зі згортком у лівій

www.etnolog.org.ua

руці, права – притулена до щоки, як вияв скорботи. За св. Іваном Богословом – маленька фігура воїна – сотник Лонгин (він стоїть, високо піднявши списа). На виступі муру єрусалимської стіни, ліворуч, – гризайльне зображення ангела із чашею, яку він простягає до боку Спасителя. Ікона того самого майстра походить із церкви Святої Параскеви Поляни Вишньої на Пряшівщині [Шариський музей (м. Бардіїв, Словаччина)] [22, il. 26, 26].

Аналогічну іконографію й подібну стилізацію спостерігаємо на досі не опублікованому «Розп'ятті з пристоячими» із церви Архангела Михаїла с. Чертижне, гміна Устя-Горлицьке Горлицького повіту Малопольського воєводства Польщі. Однак характер рисунка й опрацювання форм делікатнішими, тоншими лініями не дозволяють із впевненістю вважати автором цього твору майстра ікон із с. Новиця. У дуже подібній манері до них виконані й інші ікони із с. Чертижне: «Богородиця з похвалою» [2, с. 138–139], «Архангел Михаїл» [8, іл. 186], «Спас у Славі» [4, с. 90], «Спас Нерукотворний» [3, с. 114], а також низка ікон, фрагментів іконостасів і хоругов з інших церков, що нині належать музеям України, Польщі і Словаччини. Та сама стилізація форм, аналогічні малярські прийоми, оформлення іконних щитів, для яких використовували дошки шпилькових порід, – усе свідчить про одну майстерню, що працювала на замовлення церков Лемківщини і Пряшівщини [15, с. 96].

Творчість народних малярів XVI–XVII ст. становить значний пласт української мистецької культури. У збереженій іконописній спадщині того часу вона домінує. Саме в іконах народних майстрів часто знаходимо несподівані іконографічні «нововведення» та оригінальні інтерпретації традиційних зразків, що робить деякі з них справжніми шедеврами.

За М. Федюком, візантійська традиція, відступаючи, залишила місце вияву національних першооснов, вільних від сторонніх впливів. Отже, такі твори можна розглядати як «найбільш чисті мистецькі вартості української національної творчої думки» [1, с. 8]. Проте це був доволі короткий час, який тривав лише кілька десятиліть і відійшов через активне проникнення західноєвропейської художньої культури.

Цим майстрам випало на долю завершувати багатовіковий розвиток української ікони візантійської традиції, історію якої ще вповні не розкрито.

Примітки

[1] У вітчизняній мистецтвознавчій літературі донині не вироблено відповідної термінології для чіткішого, конкретнішого визначення категорії цих майстрів.

[2] Так В. Овсійчук назвав львівських майстрів Ф. Сеньковича і М. Петрахновича [9].

[3] НМЛ. Інв. № 1423.

[4] НМЛ. Інв. № 2437.

[5] НМЛ. Інв. № 868. Більш точного місця походження ікони в музейній документації не зафіксовано.

[6] Не опубліковано. НМЛ. Інв. № 2102.

Джерела та література

1. Вистава галицького примітиву XVII–XIX вв.: каталог / вст. ст.: І. Свєнціцький, М. Федюк. Львів, 1939. 15 с.

2. Гелитович М. Богородиця з Дитям і похвалою (ікони колекції Національного музею у Львові). Львів : Свічадо, 2005. 168 с.

3. Гелитович М. «Спас Нерукотворний» в іконах народних майстрів кінця XVI ст. (на прикладах маловідомих пам'яток з колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького). *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб.* Луцьк, 2016. Вип. 23. С. 113–120.

4. Гелитович М. Українські ікони «Спас у Славі». Львів : Друкарські куншти, 2005. 96 с. : іл.

5. Гелитович М. Уточнення датування деяких пам'яток іконопису XVI ст. у світлі найновіших досліджень. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* Львів, 2007. Вип. 7. С. 114–118.

6. Жолтовський П. М. Український живопис XVII – поч. XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1978. 328 с.

7. Міляєва Л. С. Стінопис Потелича. Київ : Мистецтво, 1969. 248 с.

8. Міляєва Л. Українська ікона XI–XVIII століть [альбом] / Л. Міляєва, за участю М. Гелитович. Київ : [б. в.], 2007. 528 с.

9. Овсійчук В. Малярі перехідної доби (роздуми над творчістю художників львівського Ренесансу Федора Сеньковича та Миколи Петрахновича). *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка.* Львів, 1994. Т. 227. С. 88–108.

www.etnolog.org.ua

10. Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1990. 96 с.
11. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XVI – поч. XVII ст. Львів : Друкарські куншти, 2017. 596 с.
12. Свєнціцька В. І. Народний живопис. *Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження.* Київ : Наукова думка, 1983. С. 287–295.
13. Сидор О. Святий Василій Великий в українському мистецтві. Львів : Місіонер, 2008. 512 с.
14. Скоп Л. Маляр ікони Богородиця-Одигітрія з Мражниці. Львів : Логос, 2004. 256 с.
15. Українське народне малярство XIII–XIX століть: світ очима народних митців : альбом / авт.-упоряд.: В. І. Свєнціцька, В. П. Откович. Київ : Мистецтво, 1991. 304 с. : іл.
16. Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. Warszawa, 1991. 44 s. : il.
17. Giemza J. Ikony XV–XVIII wieku wzbiorach Muzeum-Zamku w Łańcucie. Zachodnio-Ukraińska sztuka cerkiewna. Łańcut, 2004. Cz. 2. S. 17–56.
18. Gronek A. Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza. Kraków : Collegium Columbinum, 2007. 426 s.
19. Janocha M. Ukraińskie i białoruskie ikony świąnteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Warszawa : Neriton, 2001. 560, 114 s. : il.
20. Sygowski P. Ikony chełmskiej diecezji prawosławnej (do czasów Unii Brzeskiej), na tle dziejów Kościoła Wschodniego na Lubelszczyźnie (historia, stan badań, obiekty zachowane). *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki*. Łańcut, 2003. S. 307–380.
21. Tkáč Š. Ikony zo 16.–19. storočia na severovýchodnom Slovensku. Bratislava : Tatran, 1982. 290 s.
22. Frický A. Ikony z východného Slovenska. Košice : Východoslovenské vydateľstvo, 1971. 172 s.

References

1. (1939) Exhibition of Galician Primitive of the 17th–19th Centuries: Catalogue. (Introductory article by I. Svientsitskyi, M. Fediuk). Lviv, 15 pp. (Collections of the National Museum in Lviv).
2. Helytovych M. (2005) The Virgin with the Child and Praise (Icons of the National Museum in Lviv Collection). Lviv: Svichado, 168 pp.
3. Helytovych M. (2016) “Image of Edessa” in the Icons of Folk Masters of the Late 16th Century (By Way of Examples of Little-Known Monuments from Andrei Sheptytskyi National Museum in Lviv Collection). *Volhynian Icon: Research and Restoration. Collected Scientific Papers*. Lutsk, Iss. 23, pp. 113–120.
4. Helytovych M. (2005) Ukrainian Icons ”Salvation in Glory”. Lviv: Drukarski kunshuty, 96 pp.: ill.
5. Helytovych M. (2007) Specification of the Dating of Some Monuments of the Icon Painting of the 16th Century in the Light of the Latest Researches. *Bulletin of Lviv University*. *Art Studies* Series. Lviv, Iss. 7, pp. 14–118.
6. Zholtovskyi P. (1978) Ukrainian painting of the 17th – Early 18th Centuries. Kyiv: Naukova dumka, 328 pp.
7. Miliayeva L. (1969) Wall Painting of Potelych. Kyiv: Mystetstvo, 248 pp.
8. Miliayeva L. (2007) Ukrainian Icon of the 11th–18th Centuries [Album]. Kyiv, N. p., 528 pp.
9. Ovsiychuk V. (1994) Painters of Transition Epoch (Reflections on the Works of Lviv Renaissance Artists Fedir Sen’kovych and Mykola Petrakhnovych). *Proceedings of T. Shevchenko Scientific Society*. Lviv, Vol. CCXXVII, pp. 88–108.
10. Otkovych V. (1990) Folk Trend in Ukrainian Painting of the 17th–18th Centuries. Kyiv: Naukova dumka, 96 pp.
11. Patriarch Dymytriy (Yarema) (2017) Iconography of Western Ukraine of the 16th– Early 17th Centuries. Lviv: Drukarski kunshuty, 596 pp.
12. Svientsitska V. (1983) Folk Painting. *Boikivshchyna. Historical-Ethnographic Research*. Kyiv: Naukova dumka, pp. 287–295.
13. Sydor O. (2008) Basil of Caesarea in Ukrainian Art. Lviv: Misioner, 512 pp.
14. Skop L. (2004) Painter of the Icon of the Virgin-Odigitria from Mrazhnytsia. Lviv: Logos, 256 pp.
15. (1991) Ukrainian Folk Painting of the 13th – 19th Centuries: The World through the Folk Artists Eyes: Album. (Compiled by V. Sventsitska, V. Otkovych). Kyiv: Mystetstvo, 304 pp.: ill.
16. Biskupski R. (1991) Icons in Polish Collections. Warszawa, 44 pp.: ill.
17. Giemza J. (2004) Ikony XV–XVIII wieku w zbiorach Muzeum-Zamku w Łańcucie. Zachodnio-Ukraińska sztuka cerkiewna. Cz. II. Łańcut, S. 17–56.
18. Gronek A. (2007) Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza. Kraków: Collegium Columbinum, 426 s.
19. Janocha M. (2001) Ukraińskie i białoruskie ikony świąnteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Warszawa: NERITON.
20. Sygowski P. (2003) Ikony chełmskiej diecezji prawosławnej (do czasów Unii Brzeskiej), na tle dziejów Kościoła Wschodniego na Lubelszczyźnie (historia, stan badań, obiekty zachowane). *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki*. Łańcut, S. 307–380.
21. Tkáč Š. (1982) Ikony zo 16.–19. storočia na severovýchodnom Slovensku. Bratislava: TATRAN, 290 s.
22. Frický A. (1971) Ikony z východného Slovenska. Košice: Východoslovenské vydateľstvo, 172 s.

www.etnolog.org.ua

1. Св. Параскева з житієм.
Кінець XVI ст.
с. Жулин Стрийського р-ну
Львівської обл. НМЛ

2. Хрещення Господнє.
Кінець XVI ст..
Походження невідоме.
НМЛ

www.etnolog.org.ua

3. Страсті Господні. Кінець XVI ст.
с. Плав'я-Вадрусівка Сколівського р-ну Львівської обл. НМЛ

www.etnolog.org.ua

4. Спас Нерукотворний. Кінець XVI – початок XVII ст.
с. Парипси. НМЛ

5. Воздвиження
Чесного Хреста.
Кінець XVI – початок XVII ст.
с. Верхрата,
гміна Горинець-Здруй
Любачівського пов.
Підкарпатського воєводства
Польщі. МЕХП

www.etnolog.org.ua

6. Св. Параскева.
Кінець XVI – початок XVII ст.
с. Новиця Малопольського
воєводства Польщі. НМЛ

7. Богородиця-Одигітрія.
Кінець XVI – початок XVII ст.
с. Новиця Малопольського
воєводства Польщі. НМЛ

8. Розп'яття з пристоячими.
Кінець XVI – початок XVII ст.
с. Новиця Малопольського
воєводства Польщі. НМЛ

www.etnolog.org.ua

SUMMARY

This article is one of the first attempts to consider comprehensively known nowadays creative heritage of three anonymous icon painters, who have worked on the territory of Western Ukraine in the late 16th – early 17th centuries. They are among the most talented representatives of the so-called folk craftsmen. The territory of the origin of their icons, which covers the present borderline of Ukraine and Poland, is considered. It is confined with the borders of current Lviv region and Podkarpackie Voivodeship. Peculiar attention is paid to the analysis of the individual hand of the masters, the most typical features of their artistic-figurative expression. The main iconographic peculiarities of the story compositions are considered. It is suggested to describe the masters by place of origin of the greatest number of monuments or the most famous works. A number of icons by other masters, worked on the same terrains and at the same time, is shown. The attribution of these icons, in particular concerning their dating, is specified.

The importance of folk iconography as a phenomenon of Ukrainian painting of the indicated period, based on the synthesis of ancient samples with folk art, is emphasized. The main reasons for the activization of this category of icon painters in that period are proposed.

The study is aimed at the attention drawing to the most striking artists of Ukrainian iconography, who have worked at one time, however, they are quite different in their creative expression. High, not appreciated correspondingly yet, artistic value of their creative heritage, the importance of such icons research as the most prominent factors of national identity are emphasized. A number of new monuments is introduced.

Keywords: icon, master, tradition, iconography, territory, origin, interpretation, folk art.

www.etnolog.org.ua

УДК 741.7:728.6(=161.2)

МІСЦЕ ВИТИНАНОК В ІНТЕР'ЄРІ ТРАДИЦІЙНОГО ЖИТЛА УКРАЇНЦІВ: ЛОКАЛЬНІ АНСАМБЛІ

Зінаїда Косицька

У статті проаналізовано варіанти розміщення витинанок в інтер'єрі традиційного житла українців кінця XIX – першої половини XX ст. Розглянуто села Середньої Наддніпрянщини, Поділля, Західної України.

Ключові слова: витинанки, вирізування, хатній паперовий декор, декоративне мистецтво, народне мистецтво, народний майстер.

The article deals with various variants of placing paper cutting art pieces in the interior of traditional dwellings of the Ukrainians in the late XIXth to early-to-mid-XXth century. It gives examples from villages of the Middle Over Dnipro Lands, Podillia, and Western Ukraine.

Keywords: paper cutting art pieces, cutting out, domestic paper decor, decorative art, folk art, folk artisan.

Українці традиційно щедро прикрашали власні оселі різним декором: килимами, рушниками, кахлями, миськами, мальованими чи різьбленими скринями, лавами тощо. З другої половини XIX ст. для оформлення житла селяни починають активно використовувати вирізані з паперу оздоби різних форм і забарвлення, які з часом набули широкої популярності. Мистецтвознавці першої третини XX ст. зазначають про домінування естетичних засад розміщення паперового декору в тогочасному інтер'єрі українських осель [2, с. 11; 10, с. 19]. Водночас присутність у ньому багатьох орнаментальних мотивів, які в народній свідомості мали усталені символічні значення (хрест, зірки, квіти, дерева, півні, голуби), а також розміщення витинанок у місцях, які відіграють визначальну роль у домівках українців, дають підстави стверджувати про їхній тісний зв'язок із календарною і родинною обрядовістю, яка існувала в минулому для багатьох видів хатнього декору та поступово втратила своє значення [10, с. 18]. Таку думку висловлює і сучасна дослідниця подільських стінописів Наталя Студенець, зазначаючи, що пріоритети в оформленні житла, системи розміщення декору в інтер'єрі та екстер'єрі з певним охоронним значенням, циклічністю відновлення переконують у тому, що практичні й естетична функції стінопису були вторинними [28, с. 41]. Вважаємо, що ці висновки мають сенс і в тлумаченні оформлення сільських осель паперовими оздобами.

Для більшості областей України загальні принципи розташування в хатньому інтер'єрі різноманітного оздоблення, зокрема й паперового, зумовлено доволі однотипним плануванням осель, що впродовж багатьох століть залишалося незмінним до початку, а в окремих областях – і до середини XX ст. [14, с. 63]. Таку подібність українського житла в різних регіонах відзначав Хведір Вовк, акцентуючи, що «скрізь знайдемо в ній [українській оселі. – *З. К.*] те саме. Вхід до хати – з сіней; коло самого входу з одного боку – піч у кутку, з другого – в другому кутку або біля печі – полиця чи мисник для посуду, між піччю та так званою причільною, цебто вузькою стіною хати знаходиться піл, <…>. Варіації цього розпологу речей у хаті дуже нечисленні» [4, с. 112–113]. Такі висновки зі спостережень дослідників дають можливість порівняти сталі традиції оздоблення українського житла витинанками в різних регіонах країни.

Як засвідчують польові дослідження, прикрасами з паперу в оселях оздоблювали передусім чільні місця: біля божника, на печі [23, с. 96], зокрема на комині, на стіні від лежанки, на грубі, біля ліжка [9, с. 128], під мисником [8, с. 3]. Ними могли підкреслити конструктивні елементи дому: сволок [21, с. 47; 29, іл. XLIX], балки / слижі [1], верхню частину стіни [2], простінки [31, рис. 2]. Траплялися випадки, коли витинанки доповнювали декоративне оформлення оселі зовні: над вікнами, на кутах хати [6, с. 3; 30, с. 214, рис. 60].

www.etnolog.org.ua

Покуть, прикрашена витинанками.
Кінець XIX – початок XX ст.
с. Тиманівка Вінницької обл.
ТКМ, експозиція

Піч, прикрашена витинанками.
Кінець XIX – початок XX ст.
с. Тиманівка Вінницької обл.
ТКМ, експозиція

Витинанки,
композиція «килим» над ліжком.
Кінець XIX – початок XX ст.
с. Тиманівка Вінницької обл.
ТКМ, експозиція.

www.etnolog.org.ua

Інтер'єр оселі,
прикрашеної витинанками.
До 1934 р. Поділля (?).
Кабінет антропології
та етнології ім. Хв. Вовка
(бібліотека НМУНДМ)

Піч, прикрашена витинанками.
Кінець XIX – початок XX ст.
с. Кадиївці Хмельницької обл.
НМНАПУ, експозиція
(витинанки М. Руденко
(Дерево життя червоного кольору)
та майстрів родини Салюків
(Дерево життя синього кольору)

Інтер'єр оселі,
прикрашеної витинанками.
Кінець XIX – початок XX ст.
с. Великий Кочурів
Чернівецької обл.
НМНАПУ, експозиція
(витинанки
С. Танадайчука)

www.etnolog.org.ua

У першій третині XX ст. В. Гагенмейстер зазначав, що на противагу таким паперовим прикрасам як «кандило» і «павук», що завжди прикріплені до стелі, більшість паперових оздоб не мають чітко визначеного місця. Орнаментальні схеми із них він спостерігав на стелі, сволоку (с. Кізя), на стінах, між вікнами, над ліжком (с. Ніверка), на печах, грубах (с. Бакота, смт Стара Ушиця) і на зовнішній стіні хати під стріхою (с. Гораївка, смт Стара Ушиця) Кам'янець-Подільського району Хмельницької області [6, с. 3].

У переважній більшості осередків витинання, зокрема на Чернігівщині, Катеринославщині (Дніпропетровщині), Київщині, у селах Поділля, Волині, Галичини традиційно оздоблювали витинанками й паперовими рушниками також божники з іконами, портрети, дерев'яні полиці [22, с. 91], мисники. У західних осередках ними часто прикрашали рами ікон [3]. Фото, оформлені паперовими рамочками з вирізаним декором контрастних кольорів були поширені після Другої світової війни на території всієї України [див. 5, с. 180, 713, 771]. У селах Наддніпрянщини витинанки могли бути розміщені серед довколишнього настінного малювання: над проходом між кімнатами. Іноді їх виготовляли значних розмірів, здебільшого поліхромними. На Поділлі яскравими паперовими елементами – квітами, листками (с. Ніверка) [4] часто також доповнювали стінописи.

Існували осередки, де паперові прикраси клеїли на шибки вікон [5], іноді їх підвішували за нитку до сволока, і вони висіли в просторі, також їх прикріплювали голками акації до стін і стелі [6]. Пізніше, із другої половини XX ст., – кнопками до сволока, вхідних дверей, в окремих селах на паркан біля храму, на церковні ворота, до дверей світлиці з внутрішнього боку [7] тощо.

Для виготовлення паперових оздоб використовували традиційні мотиви, найчастіше ті, які спостерігаємо на місцевих вишитих, різьблених, тканих, керамічних виробах. Переважно, це трикутні, розеткові, ромбічні, квадратні форми, різні інші елементи, з яких у подальшому формували «стрілки», «сосонки» [24, с. 296, 321] [8], «баранячі роги» [24, с. 278] [9], зірко-, хресто-, хвилеподібні елементи тощо. Були поширені також антропо-, зоо-, орнітоморфні та рослинні мотиви різного художнього вирішення. Часто зустрічаємо в декорі осель складні композиції на зразок «килима», «вазона», нерідко укладали жанрові сцени.

Приміром, для оздоблення осель на Катеринославщині власноруч виготовляли паперові прикраси на зразок квітів-розет, якими потім декорували покуть, стелю, верхню частину стін [1, с. 26; 2, с. 18; 12, с. 394; 17, с. 84], укладаючи із них довгі барвисті гірлянди [10]. У такий спосіб господині створювали в оселях ефектний акцент, наслідуючи, ймовірно, оформлення панських інтер'єрів: плафони й фризові рослинні композиції угорі стін. Для прикрашення ікон у сільських хатах використовували також паперові рушники [11], завіси («занавіски») [12]. Полички божників застилали однойменними паперовими оздобами, краї яких звисали великим трикутником чи широким фризом. У верхній частині їх традиційно розмальовували соковитим рослинним орнаментом-«галузкою», обрізуючи по краю «зубчиками», «пелюстками» тощо.

Декоруючи паперовими прикрасами піч, мешканці розміщували витинанки на місцях, де традиційно до цього малювали настінні розписи [27, с. 41; 17, с. 85] [13], і найперше – на пічних дзеркалах, на комині. На сволоку кріпили частіше ромбічні оздоби.

Крім геометричних і рослинних мотивів використовували також антропоморфні, зокрема, на зразок «дівчат» [14]. Аналізуючи такі профільні антропоморфні фігури початку XX ст. с. Петриківка (нині – смт і районний центр Дніпропетровської обл.), зазначимо, що їх складено з кількох частин за принципом трансляційної симетрії [15] , тому обличчями вони звернені в один бік. Для оформлення «одягу» використано різні барви. Так, в однієї з них синя керсетка з жовтим обрамленням, білі рукава сорочки, спідниця малинового кольору, доповнена внизу темно-синьою смужкою. В іншої – червона керсетка із синім краєм, білі рукави сорочки, жовту спідницю внизу прикрашає фіалкова смужка.

На сьогодні це єдині антропоморфні зображення початку XX ст. серед наддні-

www.etnolog.org.ua

прянських оздоб. Найвірогідніше, їх розміщували в двох симетричних дзеркалах печі, оскільки саме в них намальовано подібні зображення, зафіксовані на фото 1920-х років [3, табл. XXXVII]. У зазначеному випадку постаті «дівчат» звернені обличчям одна до одної. Така відмінність у розміщенні паперового й мальованого варіантів зображень дівочих силуетів с. Петриківка продиктована виконавчою технікою: мальовані постаті розташовані традиційно за дзеркальною симетрією, паперові – за трансляційною, що є результатом специфіки виготовлення витинанок, коли копіюють елементи за різними прийомами: вирізуючи одночасно дві постаті з аркушів, складених один до одного кольоровим боком, чи складеними фарбованим боком до зворотного боку іншого аркуша. В аналізованому випадку майстриня використала другий варіант.

Позаяк зміни в селянському побуті відбувалися повільно й композиції традиційного декору побутували впродовж тривалого часу [28, с. 90], імовірно припустити, що вирізані силуети з першого десятиліття XX ст., як і мальовані силуети 1920-х років, були розміщені саме на поверхні пічних дзеркал. Припущення посилюється тією обставиною, що Є. Евенбах скопіювала саме дві (не одну, не три) постаті, як це й потрібно для розглядуваної композиції.

У с. Петриківка дзеркало печі прикрашали також витинанкою «млин». Збережений автентичний зразок такої прикраси виготовлений за іншої технікою – цілісне силуетне зображення майстер вирізав за контуром з одного аркуша. У названому селі подібні силуетні витинанки кріпили також на комин [26, с. 228].

Особливе поширення в с. Петриківка мали складні паперові витинанки з композиціями вазонного типу, які в першій третині XX ст. розташовували на простінках між вікнами. Крім цього в осередку були поширені «слижі» для декору слижів і сволоків. Це довгі паперові прикраси з мальованим декором і вирізаними мотивами по нижньому краю. Під час оформлення світлиці таких прикрас потрібно було виготовити значну кількість на всю довжину багатьох слижів.

На околицях Умані в перші десятиліття XX ст. печі також прикрашали витинанкою з «вазоном», складеним із багатьох різнокольорових елементів: посудини, стовбура, гілля, листя, квітів [16]. Два автентичні унікальні зразки такого декору зберігаються в архіві Данила Щербаківського з підписами «орнаментъ печки» [17]. Дуже ймовірно, що подібний декор був популярним у багатьох селах і містечках Черкащини.

У с. Парутине (Очаківського р-ну Миколаївської обл.) розеткову складну витинанку значних розмірів кріпили в центрі над проходом до іншої кімнати, додаючи навколо рослинну мальовану орнаментику [30, с. 119, рис. 47]. Складні розети з цигаркового паперу великих розмірів у с. Водяне́ Мелітопольського повіту Таврійської губернії (нині – Кам'янсько-Дніпровський р-н Запорізької обл.) народні майстри розміщували на покуті [18]. У ближньому м. Нікополі для «стен», «потолка», «окон» також використовували оздоби із кольорового паперу [19]. Тут для «украшения образов» були поширені також «квитки» з «тонкого» паперу, прикріплені до «лучини» [20].

У селах Київщини на початку XX ст. паперовими рушниками оздоблювали покуть [21]. В окремих селах Київщини до кінця 1960-х років стіни вгорі господині прикрашали суцільним фризом із витинанок-квітів і парним зеленим листям. У с. Малеполовецьке (Фастівського р-ну Київської обл.) так оздоблювала домівку Олександра Ступніцька-Линник [22], яка дитинство та юність прожила у сусідньому селі Волиця (Київської обл.). Вирізані білі «квіти» й зелене «листя» вона почергово й щільно наклеювала на нешироку білу довгу смужку паперу. Серединки «квітів» увиразнювала переважно червоним кольором (чорнило, туш, олівець), листя фарбувала «зеленкою» [23]. Крім цього декору й традиційних паперових серветок, у її домі завжди стояли у вазах на столі об'ємні квіти. Восени вона вирізувала паперові «сніжинки» під час утеплення вікон, укладаючи їх на вату між рамами. Активно виготовляли в регіоні також серветки на полички до мисників тощо.

Порівняно з іншими регіонами, на Поділлі спостерігаємо значно більшу варіа-

www.etnolog.org.ua

тивність локальних композицій паперових прикрас [24]. Особливу роль для розуміння питання місця розташування витинанок в інтер'єрі цього регіону має експозиція Тульчинського краєзнавчого музею, в одній із зал якого відтворено сільське помешкання кінця XIX – початку XX ст. ближнього с. Тиманівка (Тульчинського р-ну Вінницької обл.), декорованого паперовими витинанками-реконструкціями [18, с. 165]. Загальні композиції довкола покуті, на печі, біля ліжка, вгорі на стінах демонструють типові варіанти розташування оздоб у місцевому інтер'єрі: модулі орнаменту мають переважно ромбічні форми, іноді без прорізів, утім домінуюча частина орнаментована невеликим, вільно розташованим ажуром.

Покуть у селі з двох боків декорували складними барвистими композиціями, що можуть водночас нагадувати дуже стилізовані мотиви «вазона» чи хреста (вертикальний ряд ромбів, доповнений із боків невеликими за розміром зіркоподібними елементами). Аналогічну одиничну, але більшу за розмірами схему витинанок укладали на східній стіні, над ліжком «у головах». На північній стіні, за ліжком, із ромбічних складових сформовано великий «килим», утворений за сітчастою схемою [18, с. 169]. Комин печі посередині прикрашає силуетне зображення півня, вирізане з червоного паперу, форми птаха наближені до природних. Навколо нього і навколо дзеркала печі [25] розміщено невеликі восьмикутні розети-зірки, різні галузки, зелене листя природних форм, різнокольорові «хрестики», розети-квіти тощо.

Уздовж західної стіни над дверима і далі над південною стіною над мисником сформовано стрічкову композицію з окремих орнітоморфних мотивів, що за стилістикою і формою повторюють силует на комині. Їх відрізняють лише значно менші розміри. Цей горішній ряд завершує суцільна смуга із невеликих ромбічних і трикутних елементів без прорізів, яка обрамлює по периметру всю світлицю. Подібно оформлено навколо віконних рам, утім ромби й трикутники тут менші за розмірами.

На стелі прикріплено об'ємного «павука», виготовленого зі соломи й нанизаних паперових кружал. Форма цієї оздоби дещо подібна до плафона, якого створено з багатьох низок однакового розміру, розгалужених гармонійно від центру та прикріплених далі по колу зі значним провисанням посередині довжин. У цьому випадку сформовано просторову оздобу, що може символізувати названу природну реалію та водночас певною мірою наслідувати об'ємний ліпний декор панських покоїв – плафони.

Паперових «павуків» значних розмірів для стелі площинного вирішення виготовляли також у селах Клембівка [26], Білоусівка [27] Ямпільського повіту і в селах Летичівського повіту [28]. Складну витинанку «павук», утворену з накладних розет, кріпили на стелю у с. Паланка Ямпільського повіту (нині – Томашпільського р-ну Вінницької обл.) [29].

У с. Білоусівка витинанки розташовували подібно до композицій ближнього йому с. Тиманівка. До середини XX ст. чотирикутними, розетковими витинанками з різними прорізами та на зразок листя тут оздоблювали сволок, довкола вікон, дверей, комин [30].

Для вивчення композицій, поширених на Поділлі, особливо важлива літографія 1928 року з інтер'єром с. Бакота, декорованого лише витинанками [6, с. 4]. Оформлення комина та груби представлені виразно. Серед багатьох витинанок спостерігаємо антропо-, зоо-, орнітоморфні силуети, ромбічні форми. Поодинокі вершники на конях («москалі») розташовані дзеркально-симетрично на чільному боці комина та по одному на кожній із бічних сторін. Парні дівочі силуети, які тримають одна одну за руки (місцева назва мотиву «краков'як» [6, с. 4], прикріплені на стіні між дверима й піччю, з боків від комина вгорі на простінку. Більшість орнітоморфних мотивів нагадують «одудів», «півнів», «гусей-качок» (?), «сорок» (?), інших стилізованих птахів, представлених переважно окремими силуетами чи згрупованими в горизонтальні фризи (трансляційна симетрія, рідше – ритмічними парами за дзеркальною симетрією). Композиції з мотивом «вазон», «дерево» в цьому разі виготовлено за дзеркально-симетричними схемами. Усі оздоби виконані у техніці простої витинанки.

www.etnolog.org.ua

Характерно, що зображення півня в с. Бакота має подібність з аналогічними в с. Тиманівка Тульчинського району та на Брацлавщині початку XX ст. [31] Наступною спільною рисою інтер'єру сіл Бакота і Тиманівка є вертикально укладені композиції з великих ромбічних елементів. Відмінність полягає в бічних деталях, які в с. Бакота доповнено дзеркально-симетричними птахами (дзьобами до середини), а в с. Тиманівка симетричними ромбами.

У с. Орлі́вка (Теплицького р-ну Вінницької обл.) у хаті майстрині Ганни Поліщенко до останніх десятиліть XX ст. витинанками оздоблювали піч, їх також клеїли на шибки, над вікнами, на бічну дошку мисника, на рами фотографій тощо. Подібних традицій дотримувалися більшість односельців.

У смт Чечельник (нині – районний центр Вінницької обл.) до 1970-х років невеликими паперовими квітами-зірочками, розфарбованими власноруч, прикрашала оселю Франя Мазуренко, наклеюючи їх фризами вгорі на стінах і на сволок і поперечні балки з обох боків, на віддалі 15–17 см одна від одної [16, с. 224–228]. У цих самих роках у с. Вовчок Вінницької області О. Корчинська оздоблювала витинанками стіни, балки, мисник та полицю для хліба [15, с. 65].

В осередках Поділля орнітоморфні мотиви («півні», «голуби», «птахи») часто кріпили на сволок, про що свідчать записи на музейних експонатах [32] і спогади літніх селян [11, с. 198]. У с. Сирватинці (Городоцького р-ну Хмельницької обл.) такого роду оздоби кріпили на нитках до сволока, біля ікон, клеїли також на шибках вікон, називаючи їх «горобчиками» (силуетні витинанки на зразок ангелів, дівчат, рідше – хлопчиків) [33]. У м. Ямполі Вінницької області до кінця 1980-х років народна майстриня Катерина Шкабара на Вербну неділю і Вознесіння кріпила на вхідні двері з боку світлиці вирізаного з паперу ангела, його лик розмальовувала олівцями, також блакитним кольором відтіняла крила [34].

На півдні колишнього Житомирського повіту Волинської губернії у с. Слободище (нині – Бердичівського р-ну Житомирської обл.) і с. П'ятка (нині – Чуднівського р-ну Житомирської обл.) витинанки побутували до другої половини XX ст. Хатній паперовий декор тут розташовували за відмінною схемою, прикріплюючи великі ажурні витинанки перед іконами. За розміром і розташуванням вони займали місця двох довгих рушників, що раніше звисали в оселях перед покуттю від стелі до низу, декоруючи ікони на незначній віддалі від них. Витинанки вже нагадували більше тюль, а не полотняні суцільні вироби. Також тут клеїли окремі ромбічні зразки на шибки та піч з боку лежанки. Деякі господині ними прикрашали комин і піч від входу, біля заслінки. Утім, найчастіше вони самостійно розмальовували піч від дверей, а витинанками діти оздоблювали бічну частину від лежанки. Насамперед такого художнього оформлення дотримувалися в хаті Власа й Марії Степовиків у с. Слободище [35]. Композиції на пічній стіні від лежанки тут укладали переважно однотипно – чотири ромбічні витинанки на кутах, часом із цих модулів тут формували вертикальні ряди, рідше – горизонтальні вгорі й внизу. Останній варіант був малопоширеним. В осередку ромбічні й квадратні витинанки фарбували природними барвниками – глинами, коли щастило – олівцями.

Покуть у с. Слободище і с. П'ятка прикрашали згаданими великими поздовжніми витинанками, які вирізували з двох прямокутних частин значної довжини, називаючи їх «веляно». Ці симетричні ажурні вертикально орієнтовані прямокутні оздоби великих розмірів щедро декорували геометричними прорізами. Їх виготовляли з тонкого цигаркового паперу, а в бідних родинах – із газет. Декор повторював тканий із такою самою назвою, створений із довгих полотен двох рушників чи смужок тюлю, які звисали паралельно до ікон на невеликій віддалі, демонструючи своєрідне обрамлення й виокремлення покуті. Нижній край «веляно» сягав іноді невеликої тумбочки, що стояла у цьому кутку в заможніших господарів. Рушники і тюль народні майстри на рівні ікон призбирували складками, прикріплюючи їх до стіни стрічкою. У паперових оздобах для огляду «образів» робили значний ромбічний виріз, називаючи його «віконце», «віконце до неба», «ворота в Рай». Ці дві по-

www.etnolog.org.ua

здовжні витинанки між собою додатково в різних місцях скріплювали м'якушем хліба, голками акації. На верхні шибки, найчастіше до свята Різдва, кріпили білі витинанки по одній на кожну верхню шибку.

В архіві Кабінету антропології та етнології ім. Хв. Вовка при ВУАН [36] зберігається фото оселі, оформленої ромбічними витинанками, наклеєними вгорі стіни в один ряд під намальованим фризом. Підписів не збереглося, однак розміри модулів та їхнє розташування дають підстави вважати інтер'єр подільським. Така думка базується на різних подільських варіантах розташування ромбічних витинанок, зокрема в с. Тиманівка Вінницької області, тоді як про фризи сіл Наддніпрянщини згадують, що їх укладали з «квітів».

Важливо, що працівники НМНАПУ також багато уваги приділяють дослідницькій роботі по відтворенню традицій декорування витинанками сільських помешкань. Зокрема, Ніна Зозуля [37], завідувачка відділу Поділля, відтворила інтер'єр оселі кінця XIX – початку XX ст. с. Крищинці (Тульчинського р-ну Вінницької обл). та с. Кадиївці (Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл.). На її прохання в 1978 році майстриня М. Руденко[38] і члени родини Салюків [39] вирізали різні типи місцевих витинанок для печі, комину, простінок. Сприяла відтворенню народних витинанок і завідувачка відділу «Карпати» НМНАПУ Романа Кобальчинська. На її прохання майстер витинанки С. Танадайчук [40] у 1998 році вирізав оздоби для інтер'єру хати с. Великий Кучурів (Сторожинецького р-ну Чернівецької обл.) – «Рай-деревця» біля ікон, хрести, ромби на сволок.

У західних областях України, зокрема Галичині, схеми розміщення вирізаних оздоб також пов'язані насамперед із покуттю. Крім стін, ними прикрашали «*ramy obrazyw, fatryny okien i belki, na kryryh spoczywa sufit*» [32, с. 1] [41]. У перші десятиліття XX ст. в околицях Львова, у с. Гряда (нині – Жовківського р-ну Львівської обл.), у помешканні Івана Мігули, ікони прикрашали «паперовими штучними квітами власного виробу в стилю народного орнаменту» [25, с. 17]. Вірогідно, це були традиційні композиції на зразок місцевої орнаментики, укладеної з паперових розеткових чи ромбічних модулів, які майстри часто називали «квітами».

На Покутті та в інших західних областях орнаментальні вирішення мали значну кількість локальних варіантів. Музейні експонати дають матеріали для відтворення варіантів кінця XIX – першої третини XX ст., укладених за схемами «хрестів», різноманітних восьмикутних «звізд», «ромбів», фризів, килимків, шпалерних «сіток», «шахівниць» тощо. У кожній із них спостерігаємо гармонійне ритмічне чергування більших ромбічних модулів з меншими, іноді по краю їх обрамляли фризові витинанки «лиштви», їх ще називали «мережками» тощо.

Збереглися окремі композиції, призначені для покуті, найімовірніше, їх розміщували під іконами, оскільки вони нагадують народні свічники-трійці (с. Стриганці Тисменицького р-ну Івано-Франківської обл.) [42]. У розглядуваному варіанті початку XX ст. між раменами символічного свічника, укладеного з ромбічних витинанок, розміщено по листівці-іконі (зі зображеннями Богородиці та Ісуса Христа в образі Пастиря з ягням на плечах). Можна припустити, що стилізований свічник-трійця з аналогічних модулів могли створювати в цих осередках і між звичайними іконами чи під ними.

У с. Торговиця на Івано-Франківщині (Городенківський р-н) і в ближніх осередках упродовж XX ст. для прикрашення оселі виготовляли довгі багаторапортні барвисті «стрічки», «мережки» [43], які за орнаментикою нагадують вишиті й ткані місцеві вироби. Їх кріпили або, як кажуть місцеві жителі, «клали», вгорі на стінах під стелею та під іконами (у регіоні традиційно великі образи розміщують на стінах парами поруч на певній віддалі між собою – зображення Богородиці та Ісуса Христа). Верхній фриз називали «карнизом», ним обрамлювали всю кімнату. Зазвичай, народні майстрині «взори» під образами щораз не повторювали під час оформлення «карниза», а створювали нові варіанти [20, с. 366].

Цікаві деталі використання витинанок у с. Гринява (Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.) згадує Катерина Юрнюк [44].

www.etnolog.org.ua

Тут паперові ажурні оздоби-квадрати різних кольорів розміщували на стінах під іконами, чергуючи кожну з «австрійськими мисками» (фаянсові з мальованим декором) [19, с. 202]. У селах західного регіону витинанки в ряд наклеювали під мисником, на рамах ікон, портретів, картин. Прийом характерний саме для цієї місцевості. Сволок тут оформлювали витинанками до середини XX ст. [29, іл. XLIX]. У с. Прокурава (Косівського р-ну Івано-Франківської обл). за часів Другої світової війни квадратні витинанки з ажурним орнаментом прикрашали стіни під іконами – по чотири укладали за схемою хреста [19, с. 200]. У деяких господарів «вирізані папери» розміщували над вікнами і під вікнами. Також у регіоні до 1980-х років були поширені білі фризові ажурні оздоби на зразок серветок для полиць. Цей вид декору у верхній частині часто розмальовували рослинними орнаментами, про що згадує народна майстриня Марія Шатрук зі с. Яворів (Косівського р-ну Івано-Франківської обл.). У с. Кривоброди цього ж району Параска Гостюк до 1960-х років перед Різдвом у кімнаті над головами «десь угорі» прикріплювала паперових пташок [19, с. 201].

Підсумовуючи представлення різних витинанкових композицій у сільських інтер'єрах, зазначимо, що українські майстри ще з кінця XIX ст. гармонійно вписали паперові оздоби в ансамбль традиційного житла. Різні типи цих оздоб демонструють численні варіанти художніх вирішень, які свого часу поступово замінили традиційні, складніші за виконанням види оздоблення: килими, розписи, гончарні вироби, дереворізьблення. Іноді витинанки імітують окремі види професійного декоративного мистецтва (кахлі, мозаїку, вітраж).

Із появою витинанок в інтер'єрі сільського житла спостерігаємо природне доповнення архітектури паперовими виробами. Часто схеми розташування паперового декору повторюють архітектурні лінії під стелею, довкола вікон, форму печі. Помітне в них наслідування орнаментів із інших видів народної творчості: гончарних, вишитих, тканих, різьблених виробів [7, с. 179, іл. 25–32]. Простежується також вплив архітектурного «панського» декору: керамічних архітектурних розет [13, с. 214, іл. 1, 2], плафонів, барельєфних фризів.

Проаналізовані в статті локальні варіанти розміщення паперового декору в традиційному інтер'єрі сільського житла українців засвідчують існування різноманітних композицій, у яких водночас спостерігаємо спільні художні вирішення: розміщення паперових оздоб довкола покуті, фризовий декор угорі на стінах, на сволоку, над вікнами, прикрашення печей і комина силуетними витинанками (дівочими постатями, зоо- орнітоморфними фігурами), укладення «килимків» біля ліжка тощо. Розмаїття представлених схем демонструє широкий діапазон смаків і можливостей народних українських майстрів різних областей, які завжди намагалися зробити житло затишним, прикрасити його доступним декором, зокрема, й витинанками.

Примітки

[1] РЕМ. Інв. № 4353-21, запис в інв. кн.: «Птица, вырезанная из бумаги, бледно-розового цвета, служащая украшением хаты; наклеивается на сволок и балки потолка. Подольская губ., г. Брацлав. Украинцы».

[2] МЕХП ІН НАНУ. Інв. № ЕР-40838, (надіслав проф. М. Кіт, припис біля експонатів).

[3] МЕХП ІН НАНУ. Інв. № ЕР-40838 (експонати надіслав проф. М. Кіт).

[4] НМУНДМ. Інв. № ДР 3735, 1926 р.

[5] Села Слободище, П'ятка Житомирської обл., початок – середина XX ст. АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 46 (інтерв'ю з Дмитром Степовиком).

[6] Село Орлівка Вінницької обл. АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 54.

[7] Смт Ямпіль Вінницької обл. АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 32.

[8] «Сосонка», «косиця», «косиці» – мотиви, утворені рядом «стрілок», розміщених переважно одна за одною в ряд.

[9] «Баранячі роги», «ріжки», «баранчики», «баранці» – назва симетричних чи білатеральних спіральних елементів, обернених протилежно один до одного на зразок ріжок, рідше вони спрямовані назустріч один одному. Техніка вирізування часто призводить до криволінійності цих елементів.

[10] ДНІМ. Інв. № Е-2634 КП-42157. 1913 р. Гірлянда. Катеринославщина.

[11] Пилипенко Я. «Рушники». 1939 р. АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 8-1274. Од. зб. 17.

[12] Бельмас А. «"Занавіска", якою прикрашають вугли хати». 1939 р. АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 8-1274. Од. зб. 19; Пилипенко Я. «"Занавіска", якою при-

www.etnolog.org.ua

крашають вугли хати». 1939 р. АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 8-1274. Од. зб. 20.

[13] Станкевич М. Є. Українські витинанки. Київ : Наукова думка, 1986. С. 41; Косицька З. Витинанка в ансамблі декору української хати. *Українське мистецтвознавство :* матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр. / НАНУ ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. Вип. 8. С. 85.

[14] РЕМ. Інв. № 4057-22/1 ; №4057-22/2.

[15] Трансляційну симетрію утворюють паралельні осі симетрії, зокрема у витинанках рапорти розташовують через рівні віддалі.

[16] НА ІА НАНУ. Ф. 9. № 95. Од. зб. 15, 27.

[17] Принагідно висловлюємо глибоку вдячність мистецтвознавцю Наталі Студенець, поради якої сприяли віднайденню цих унікальних архівних матеріалів.

[18] РЕМ. Інв. № 2765, запис в інв. кн.: «Собрана П. З. Рябковым по порученію Этнографического Отдела Русского Музея Императора Александра III в 1909/10 гг.»; інв. № 2765-6 «Квітка – цветок бумажный домашняго изделія из разноцветной тонкой бумаги для украшения "передняго угла" крестьянских хат; діам. 0,23 м. Таврическая губ., Мелитопольский у., с. Водяно. Малоруссы».

[19] РЕМ. Інв. № 2743, запис в інв. кн.: «Собрана П. З. Рябковым по порученію Этнографического Отдела Русского Музея Императора Александра III в 1909 г. Екатеринославская губ. и Никопольская вол. С. Новониколаевка; м. Никополь»; інв. № 2743-13 «Украшенія из цветной бумаги на стены, потолок, окон. Екатеринославская губ. м. Никополь. Малоруссы».

[20] РЕМ. Інв. № 2743-12, запис в інв. кн.: «Квітка – цветы бумажные для украшенія образів из разноцветной тонкой бумаги; прикреплені к лучинке, висота 0,44 м. Екатеринославская губ. м. Никополь. Малоруссы».

[21] РЕМ. Інв. № 2206, запис в інв. кн.: «Собрана А. Макаренко по порученію Этнографического Отдела Русского Музея Императора Александра III в 1911 году»; інв. № 2206-120а/2, в, с; запис в інв. кн.: «Рушнык – на икону а/2 – <нерозбірл.> две половины, вырезанные из белой бумаги; концы украшены вырезанными из разноцветной бумаги и наклеенными зубчами и звездочками; в/ венок из бумажных цветов и листьев; с/ лента красная, шелковая, длинна 1,40 м. Кіевская губ. и уезд, м. Триполье. Малоруссы» (140 см Ч 25,8 см). Олексій Олексійович Макаренко (1860–1942(?), співробітник РЕМ.

[22] Линник-Ступніцька Олександра Андріївна (1898–1969).

[23] Діамантовий зелений (мед.), «зеленка» – рідина зеленого кольору для зовнішнього використання.

[24] НМУНДМ. Інв. № 3641.

[25] У площині самого дзеркала печі витинанок у цьому осередку не розміщували.

[26] НМУНДМ. Інв. № ДР-3754 (діаметр – 35,5 см).

[27] РЕМ. Інв. № 2342/419 (33 см × 32 см).

[28] РЕМ. Інв. № 4245-22, 4245-24.

[29] РЕМ. Інв. № 4353-73.

[30] АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 40, 41.

[31] НМУНДМ. Інв. № ДР 3759,6 ДР 3760.

[32] НМУНДМ. Інв. № ДР 3725.

[33] АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 27–30 (інтерв'ю з Бондарчук Оленою Василівною).

[34] Шкабара Катерина Іванівна. АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 32.

[35] Степовики Влас Федорович і Марія Сидорівна. АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 44–52.

[36] Зберігається в бібліотеці НМУНДМ.

[37] Зозуля Ніна Олексіївна, завідувач відділу Поділля, НМНАПУ.

[38] Руденко Марія Оксентіївна (Авксентіївна, 1915–2003), с. Слобода-Яришівська Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.; педагог, заслужений працівник культури України, майстер витинанки.

[39] Салюк Олександр Васильович (1922–2003), с. Саїнка Чернівецького району Вінницької області; педагог, активно сприяв відродженню традицій витинанки, зокрема, проводив заняття з вирізування у шкільному гуртку, був одним із організаторів виставки творів народних майстрів-односельців у м. Києві (1969). У його родині також усі вирізували витинанки: дружина Анастасія, доньки Людмила і Валентина. Особливо плідною була творчість його тещі, народної майстрині Наталі Петрівни Кушнір.

[40] Танадайчук Сергій Васильович (1963–2002), майстер витинанки, м. Бердичів Житомирської області.

[41] «Рами ікон, відкоси вікон і балки, на яких укладена стеля» / пер. з польської З. К.

[42] МЕХП ІН НАНУ. Інв. № ЕП-40808.

[43] Липчук П., витинанка, 1981 р. ДІХМ. Інв. № 4318; Є. Гринюк, витинанка, 1983 р., ДІХМ, інв. № 4507.

[44] Юрнюк Катерина Дмитрівна, 1965 р. н. АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 21–24.

Список скорочень

АНФРФ ІМФЕ НАНУ – Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

ВУАН – Всеукраїнська Академія наук

ДНІМ – Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. І. Яворницького

МЕХП ІН НАНУ – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України

НА ІА НАНУ – Науковий архів Інституту археології НАН України

НМНАПУ – Національний музей народної архітектури та побуту України

НМУНДМ – Національний музей українського народного декоративного мистецтва (м. Київ)

РЕМ – Російський етнографічний музей (м. Санкт-Петербург, РФ)

www.etnolog.org.ua

Джерела та література

1. Бабенко В. Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края: Издание Губернского земства к XIII Археологическому съезду (С 75-ю фототипиями, рисунками и чертежами в тексте). Екатеринослав : Типогр. губернского земства, 1905. 142 с.

2. Бабенчиков М. В. Народное декоративное искусство Украины и его мастера. Москва : Государственное архитектурное изд-во, 1945. 88 с.

3. Берченко Є. В. Настінне мальовання українських хат та господарських будівель при них. Зош. 1. Дніпропетровщина. Харків ; Київ : Державне вид-во України, 1930. 43 с. Табл. XLVIII.

4. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. Київ : Мистецтво, 1995. 336 с.

5. Войтович В. Пересопниця. Рівненський край: історія та культура. Рівне : Видавець Валерій Войтович, 2011. 816 с.

6. Гагенмейстер В. Настінні паперові прикраси Кам'янеччини. Кам'янець-Подільський : Видання Художньо-промислової профшколи, 1930. 7 с., 16 кол. табл.

7. Голод І. Художнє різьблення по дереву. *Історія декоративного мистецтва України : у 5 т.* / НАНУ ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Т. 3. С. 165–181.

8. Гургула І. Витинанки. *Нова хата*. *Журнал для плекання домашньої культури*. Львів, 1929. Ч. 10. С. 3–4. Вересень.

9. Долінська М. Майстри народного мистецтва Української РСР. Довідник. Київ : Мистецтво, 1966. 157 с.

10. Зарембский А. Народное искусство подольских украинцев. Ленинград : Издание Государственного русского музея, 1928. 48 с.

11. Зозуля Н. О. Паперові прикраси в колекції Національного музею. *Музейна колекція: формування, вивчення, зберігання, реставрація. Збірка статей за матеріалами науково-практичної конференції: До 50-річчя відродження колекції Донецького обласного художнього музею. 1960–2010 (Донецьк, 11 жовт., 2010 р.)*. Донецьк : Донецький обласний художній музей, 2011. С. 195–202.

12. Каталог Екатеринославского областного музея имени А. Н. Поля: Археология и этнография. Екатеринослав : Тип. Губернского Правления, 1910. 426 с.

13. Клименко О. Гончарство. *Історія декоративного мистецтва України : у 5 т.* ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. Київ ; Вінниця : ПП «Едельвейс і К», 2007. Т. 2. Мистецтво XVII–XVIII ст. С. 195–217.

14. Клименко О. Українська народна кераміка в ансамблі традиційного житла: мальована миска. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр.* / НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. Вип. 8. С. 62–70.

15. Корчинський В. Народне мистецтво як одне із джерел пізнання системи філософії мислення та історичної цільності того чи іншого народу, його національної і культурної ідентичності. *Традиції українського народного мистецтва як складова процесу викладання образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва у художній школі, на художньому відділенні школи естетичного виховання : Матеріали Всеукраїнського науково-методичного семінару з проблем розвитку початкової мистецької освіти (образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво*, *19–22 червня 2017 року* / Міністерство культури України ; Інститут публічного управління та кадрової політики Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв ; Держ. методичний центр навч. закладів культури і мистецтв України. Кривий Ріг : Видавець Роман Козлов, 2017. С. 57–67.

16. Косаківський В. А. До історії подільської витинанки. *Наукові записки : зб. наук. пр.* / Вінницький державний пед. ун-т ім. М. Коцюбинського. Серія «Історія». Вінниця, 2015. Вип. 23. С. 224–228. URL : https://www.vspu.edu.ua/science/art/a143.pdf (дата звернення: 22.02.2018).

17. Косицька З. Витинанка в ансамблі декору української хати. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр.* / НАНУ ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. Вип. 8. С. 83–87.

18. Косицька З. Витинанки Поділля кінця XIX – початку XX ст. *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника* : *зб. наук. пр.* Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький О. А., 2017. Т. 1. С. 164–173.

19. Косицька З. Нотатки про сучасних майстрів Гуцульщини (щоденникові записи під час експедиції 16–25 черв. 2012 р.). *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр.* / НАНУ ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2014. Вип. 14. С. 191–204.

20. Косицька З. Українські витинанки в колекції О. М. Петриченка (Історико-художній музей м. Домодєдово, Росія). *Фундатори музейних колекцій та реалії сучасного стану розвитку музейної справи*. *Наук. зб. за матеріалами науково-практичної конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження М. Ф. Біляшівського та 135-річчю від дня народження Д. М. Щербаківського* / Департамент культури КМДА ; НМУНДМ. Київ : ДП «НВП Пріоритети», 2014. С. 364–371.

21. Курочкін О. В. Новорічні свята українців: Традиції і сучасність / НАНУ ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Київ : Наукова думка, 1978. 191 с.

22. Лесів В. Ключ від писаної скрині. *Жовтень*. Львів, 1983. № 1. С. 88–91.

23. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / відп. ред. Я. Запаско. Львів : Вид-во Львівського ун-ту ім. І. Франка, 1969. 191 с.

24. Селівачов М. Лексикон української орнаментики: (Іконографія, номінація, стилістика, типологія) : навч. посіб. для студентів вищих навч. закладів мистецтва / ІМФЕ НАНУ ; КДІДПМД ім. М. Бойчука ; Музей українського народно-декоративного мистецтва. Київ : Редакція вісника «АНТ», 2005. 400 с.

www.etnolog.org.ua

25. Січинський В. Українська хата в околицях Львова [реферат читаний на зібранню українського товариства в Празі]. Львів, 1924. 22 с. мал. (Українська архітектура).

26. Смолій Ю. Нетрадиційне петриківське малювання 1920–1930-х років. *Традиційне й особистісне у мистецтві* : *Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань*. Київ : УЦИК «Музей Івана Гончара», 2002. С. 219–232.

27. Станкевич М. Є. Українські витинанки. Київ : Наукова думка, 1986. 123 с.

28. Студенець Н. Традиційний стінопис Поділля: кінця XIX – першої половини XX століття. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2010. 224 с., 20 с. кол. іл.

29. Українське народне мистецтво. Тканини та вишивки / упоряд. Н. Д. Манучарова (авт. тексту); С. Й. Сидорович; І. Ф. Красицька; ред. колегія : В. Г. Білозуб, В. І. Заболотний, М. Т. Рильський та ін. Київ : Держ. видав. образ. мист. і муз. літ. УРСР, 1960. 403 с : іл.

30. Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Т. 1. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем. Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1914. 141 с.

31. Щербаківський В. Орнаментація української хати / Видання «Богословії»; Ed «Bohoslovia». Рим, Roma : Esse-Gi-Esse, 1980. 47 с., 22 кол. іл. (Серія «Українське мистецтво»).

32. [Fr. I.] Dział etnograficzny na Wystawie. *Kurjer Lwowski.* Lwów, 1894. N 228. S. 1–3; N 233. S. 1; N 235. S. 1.

References

1. BABENKO, Vasyl. *An Ethnographic Sketch of the Yekaterinoslav Governorate Lands: A Publication of the Provincial Zemstvo for the XIIIth Archeological Congress (With 75 Phototypes, Drawings, and Drafts within the Text).* Yekaterinoslav: Provincial Zemstvo Typography, 1905, 142 pp. [in Russian].

2. BABENCHIKOV, Mikhail. *Folk Decorative Art of Ukraine and Its Masters*. Moscow: State Architectural Publishing House, 1945, 88 pp. [in Russian].

3. BERCHENKO, Yevheniya. *Mural Painting of Ukrainian Huts and Their Outbuildings. Part 1. Dnipropetrovshchyna*. Kharkiv: State Publishing House of Ukraine, 1930, 43 pp., plate XLVIII [in Ukrainian].

4. VOVK, Khvedir. *Studies on Ukrainian Ethnography and Anthropology*. Kyiv: Mystetstvo, 1995, 336 pp. [in Ukrainian].

5. VOYTOVYCH, Valeriy. *Peresopnytsia. Rivne Lands: Their History and Culture*. Rivne: Valeriy Voytovych Publishers, 2011, 816 pp. [in Ukrainian].

6. HAGENMEISTER, Volodymyr. *Mural Paper Decorations of Kamyanechchyna*. Kamyanets-Podilskyi: Art-Industrial Vocational School Publications, 1930, 7 pp., 16 colour plates [in Ukrainian].

7. HOLOD, Ihor. Artistic Wood Carving. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief, *The History of Ukrainian Decorative Art: in Five Volumes.* NAS of Ukraine; M. Rylskyi IASFE. Kyiv, 2009, vol. 3, pp. 165–181 [in Ukrainian].

8. GURGULA, Iryna. Paper Cutting Art Pieces. In: Mariya FURTAK-DERKACH, ed.-in-chief, *New Hut. A Journal for Fostering Domestic Culture*. Lviv, 1929, no. 10, pp. 3–4, Sept. [in Ukrainian].

9. DOLINSKA, M. *Masters of Folk Art of the Ukrainian SSR. A Reference Book*. Kyiv: Mystetstvo, 1966, 157 pp. [in Ukrainian].

10. ZAREMBSKIY, A. *Folk Art of the Podolian Ukrainians*. Leningrad: State Russian Museum Publications, 1928, 48 pp. [in Russian].

11. ZOZULIA, Nina. Paper Decorations within the Collection of the National Museum. In: *Museum Collection: Its Rormation, Research, Storage, and Restoration. Collected Articles on the Basis of the Theoretic and Practical Conference Proceedings: On the Occasion of the 50th Anniversary of Restoring the Collection of the Donetsk Regional Art Museum. 1960–2010 (Donetsk, October 11, 2010)*. Donetsk: Donetsk Regional Art Museum, 2011, pp. 195–202 [in Ukrainian].

12. ANON. *The Catalogue of the Alexander Pol Yekaterinoslav Regional Museum: Archeology and Ethnography*. Yekaterinoslav: Provincial Administration Typography, 1910, 426 pp. [in Russian].

13. KLYMENKO, Olena. Pottery. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief, *The History of Ukrainian Decorative Art: in Five Volumes.* NAS of Ukraine; M. Rylskyi IASFE. Kyiv: Edelweiss&Co, 2007, vol. 2: *The XVIIth–XVIIIth-Century Art*, pp. 195–217 [in Ukrainian].

14. KLYMENKO, Olena. Ukrainian Folk Pottery in the Ensemble of Traditional Abodes: Hand-Painted Bowls. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief, *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews: Collected Scientific Works*. NAS of Ukraine; M. Rylskyi IASFE. Kyiv, 2008, iss. 8, pp. 62–70 [in Ukrainian].

15. KORCHYNSKYI, Vasyl. Folk Art as One of Knowledge Sources of Thinking Philosophy System and Historical Integrity of a Particular Nation, Its National and Cultural Identities. In: *Traditions of Ukrainian Folk Art as a Component of the Process of Teaching Fine Art and Decorative-Applied Art in an Art School, at the Art Department of an Aesthetic Education School: Proceedings of the All-Ukrainian Methodological Workshop on the Issues of Primary Art Education Development (Fine Art and Decorative-Applied Art), June 19–22, 2017*. Ministry of Culture of Ukraine; Institute for Public Administration and Personnel Policy of the National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts; State Methodological Centre of Educational Institutions of Culture and Arts of Ukraine. Kryvyi Rih: Roman Kozlov Publishers, 2017, pp. 57–67 [in Ukrainian].

www.etnolog.org.ua

16. KOSAKIVSKYI, Viktor. Towards the History of Podillia Paper Cutting Art. In: Oleh MELNYCHUK, ed.-in-chief, *Scientific Proceedings: Collected Scientific Papers*. *History Series.* Mykhaylo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University. Vinnytsia, 2015, iss. 23, pp. 224–228 [online] [viewed 22 February 2018]. Available from: https://www.vspu.edu.ua/science/art/a143.pdf [in Ukrainian].

17. KOSYTSKA, Zinayida. Paper Cutting Art within the Décor Ensemble of Ukrainian Huts. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief, *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews: Collected Scientific Works*. NAS of Ukraine; M. Rylskyi IASFE. Kyiv, 2008, iss. 8, pp. 83–87 [in Ukrainian].

18. KOSYTSKA, Zinayida. Podillia Paper Cutting Art Pieces of the Late XIXth to Early XXth Centuries. In: Oleksandr ZAREMBA, editorial board's chief, *Scientific Papers of the Kamyanets-Podilskyi State Historical Museum-Reserve: Collected Scientific Papers*. Kamyanets-Podilskyi: Buynytskyi O. A. Publishers, 2017, vol. 1, pp. 164–173 [in Ukrainian].

19. KOSYTSKA, Zinayida. Notes on the Hutsulshchyna Modern Masters (Dairy Entries during the June, 16–25, 2012 Expedition). In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief, *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews: Collected Scientific Works*. NAS of Ukraine; M. Rylskyi IASFE. Kyiv, 2014, iss. 14, pp. 191–204 [in Ukrainian].

20. KOSYTSKA, Zinayida. Ukrainian Paper Cutting Art Pieces within the Collection of Oleksiy Petrychenko (at the Domodedovo Historical and Artistic Museum, Russia). In; Adriana VIALETS, editorial board's chief, *Founders of Museum Collections and the Realities of Museology Development Current State. A Scientific Collection After the Materials of the Theoretical and Practical Conference Dedicated to the 145th Birthday Anniversary of Mykola Biliashivskyi and the 135th Birthday Anniversary of Danylo Shcherbakivskyi*. Culture Department of the Kyiv Municipal State Administration; National Ukrainian Folk Decorative Art Museum. Kyiv: NVP Priorytety, 2014, pp. 364–371 [in Ukrainian].

21. KUROCHKIN, Oleksandr. *New Year's Holidays. Traditions and Modern Times*. AS of the Ukrainian SSR; M. Rylskyi IASFE. Kyiv: Naukova dumka, 1978, 191 pp. [in Ukrainian].

22. LESIV, Vasyl. A Key to the Painted Chest. *October*, Lviv, 1983, no. 1, pp. 88–91 [in Ukrainian].

23. ZAPASKO, Yakym, ed.-in-chief, *Essays on the History of the Ukrainian Decorative and Applied Art*. Lviv: I. Franko Lviv University Publishers, 1969, 191 pp. [in Ukrainian].

24. SELIVACHOV, Mykhaylo. *The Dictionary of Ukrainian Ornaments (Iconography, Nomenclature, Stylistics, and Typology): A Teaching Aid for Students of Art Higher Educational Institutions*. Maksym Rylskyi IASFE of NAS of Ukraine; Mykhaylo Boychuk Kyiv State Institute of Decorative and Applied Art and Design; Ukrainian Folk Decorative Art Museum. Kyiv: ANT Bulletin Editions, 2005, 400 pp. [in Ukrainian].

25. SICHYNSKYI, Volodymyr. *Ukrainian Huts in the Vicinity of Lviv [A Paper Read at the Meeting of the Ukrainian Society of Bibliophiles in Prague] (Ukrainian Architecture)*. Lviv: ShSS Printing House, 1924, 22 pp. + 9 pp., ill. [online] [viewed 22 February 2018]. Available from: http://elib.nplu.org/view.html?id=6477 [in Ukrainian].

26. SMOLIY. Yuliya. The 1920–1930 Unconventional Petrykivka Painting. In: Mykhaylo SELIVACHOV, ed.-in-chief, *The Traditional and the Individual in Art: A Composite Study after the Materials of the Fourth Honchar Reading*. Kyiv: Ukrainian Centre of Folk Culture *Ivan Honchar Museum*, 2002, pp. 219–232 [in Ukrainian].

27. STANKEVYCH. Mykhaylo. *Ukrainian Paper Cutting Art Pieces*. Kyiv: Naukova dumka, 1986, 123 pp. [in Ukrainian].

28. STUDENETS, Nataliya. *Podillia Traditional Mural Painting in the Late XIXth to the First Half of the XXth Century: A Monograph*. NAS of Ukraine; M. Rylskyi IASFE. Kyiv, 2010. 224, [20] pp., colour ill. [in Ukrainian].

29. MANUCHAROVA, Nina, Savyna SYDOROVYCH, I. KRASYTSKA (compilers). *The Ukrainian Folk Art. Fabrics and Embroidery*. Editorial board: V. BILOZUB, Volodymyr ZABOLOTNYI, Maksym RYLSKYI, et al. Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the Ukrainian SSR, 1960, 403 pp., ill. [in Ukrainian].

30. SHEROTSKIY, Konstantin. *Essays on the History of Ukrainian Decorative Art. Vol. 1. Domestic Artistic Decoration in the Past and Present*. Kiev: S. V. Kulzhenko Typography, 1914, 141 pp. [in Russian].

31. SHCHERBAKIVSKYI, Vadym. *Ornamentation of Ukrainian Huts*. Edited by *Bohosloviya* – Editiones *Bohoslovia*. Rome: Esse-Gi-Esse, 1980, 47 pp., 22 colour ill. (*Ukrainian Art* Series) [in Ukrainian].

32. [Fr. I.]. Dział etnograficzny na Wystawie. *Kurjer Lwowski.* Lwów, 1894, no. 228 [*Descripting Ukrainian Huts at the 1894 Exhibition in Lviv, a Hut from Podillia wicinanymi papierkami*], pp. 1–3; no. 233 [*Paper Cutting Art Pieces at a Regional Exhibition*], p. 1; no. 235, p. 1.

SUMMARY

The article presents various variants of placing paper cutting art pieces within the Ukrainian traditional abodes, as well as gives examples from villages of many areas of Ukraine (late XIXth to the first half of thr XXth century). Attention is focused on the main principles of placing paper ornaments, which were fastened, first and foremost, at significant places: around the corner of honour, on the stove, on the chimney, on the beam, as well as aloft on the walls, on

www.etnolog.org.ua

the northern wall behind the bed, between and around the windows, near the dresser, above the door, etc.

A wealth of interior decorating variants with paper adornments makes it possible to analyse general trends and individual distinctive varieties. For example, in villages of the Middle Over Dnipro Lands region, we can find frieze compositions made of paper flowers atop on the walls, icon-shelf napkins decorated with varied openwork. Stoves were fixed mainly with plant-ornamented pictures; there are mentions of placing such decorations within oven mirrors, paired figures of girls, an isolated mill. In certain centres of Cherkashchyna, a *tree of life* was composed of numerous varicoloured elements: a conventional vessel, a trunk, twigs, leaves, flowers, etc.

In Podillia, stoves were often decorated with ornithomorphic silhouettes, first of all, rooster-like ones. The silhouettes also includes *ducks*, *geese*, *magpies*, *hoopoes*, and others. A composition, showing a kind of a *carpet* made of multicolored diamomd-shaped modules, was quite frequently placed over the bed, on the northern wall. At the top of the walls and on the beam, there were placed frieze compositions, composed mainly of lozenges, zoomorphic and ornithomorphic elements, and the like.

In the Western Ukrainian areas, we can also observe diverse variants of decorating the corner of honour and walls. Local folk artisans cut out various forms of paper decorations, with rhombic ones dominating among them. They were used for forming such compositions as crosses, candlesticks, and stars. Here, wallpaper-type patterns, like a *chessboard*, etc., became widespread.

Investigated examples of paper cutting decoration of rural dwellings' interior of Ukraine's different regions demonstrate still newer artistic solutions, among which we can observe both common features and original local variants.

Keywords: paper cutting art pieces, cutting out, domestic paper decor, decorative art, folk art, folk artisan.

www.etnolog.org.ua

УДК 745.52(477)"193/196"

УКРАЇНСЬКЕ ТЕМАТИЧНЕ КИЛИМАРСТВО 1930–1960-х РОКІВ У КОНТЕКСТІ СОЦРЕАЛІЗМУ: ОБРАЗОТВОРЧІ ЗАСАДИ ТА ПРОБЛЕМА КЛАСИФІКАЦІЇ

Ольга Ямборко

Для українського художнього текстилю 1930–1960-ті роки виявились періодом системного формування та розвитку тематичного килимарства. До 1930-х років вітчизняне килимарство не створило традиції картинного шпалерного ткацтва, а сюжетні зображення тільки фрагментарно з'являлись у народному ткацтві та в авторських роботах художників на початку XX ст. Саме від 1930-х років тематичне килимарство почало програмно розвиватись, причому як одна з вагомих практик мистецтва соцреалізму. Стаття присвячена дослідженню формально-стильових концепцій тематичного килимарства і висвітлює проблематику його класифікації в історіографії українського художнього текстилю.

Ключові слова: тематичний килим, мистецтво соцреалізму, стилістика, термінологія.

The span of the 1930s–1960s for the Ukrainian artistic textiles was a period of systematic formation and development of thematic carpet weaving. Until the 1930s, the Ukrainian carpet weaving had not created the tradition of pictorial tapestry, however, the genre images appeared only fragmentarily in both folk weaving and auctorial art works in the early XXth century. It was since the 1930s that the thematic carpet weaving began to develop systematically, yet as one of the most important practices of the socialist realism art. The article deals with the study of formal-stylistic conceptions of the thematic carpet weaving and highlights the problems of its arrangement within the historiography of Ukrainian art textiles.

Keywords: thematic carpet, art of socialist realism, stylistics, terminology.

Радянський тематичний килим 1930–1960-х років – хрестоматійне явище в історії мистецтва соцреалізму, що розвинулось на основі килимарських традицій низки республік колишнього СРСР, зокрема – в Україні. В ієрархізованій системі мистецтва тоталітарної доби цей різновид художнього текстилю посідав особливе місце, позаяк якнайкраще втілював ключовий тандем соцреалізму – «соціалістичний зміст та національну форму». Сьогодні це дозволяє говорити про своєрідний феномен тематичного килима, – його «унікальне значення, <...> у радянській соцреалістичній системі цінностей» [17, с. 287], робить його предметом дослідження художньої культури XX ст., особливо щодо з'ясування директивних методик впливу тоталітарних режимів на мистецький процес і засобів пропаганди.

Історіографія українського радянського тематичного килима започаткована в 1940-х роках. Вже у статті «Український народний килим» Л. Калениченко характеризує виробництво «сюжетних килимів-гобеленів» як явище свого часу [10]. Одна з перших і ґрунтовних публікацій належить М. Новицькій [15], де, незважаючи на обов'язковий ідеологічний контекст, панорамно висвітлено особливості творення тематичного килима, проблему формування нової для українського килимарства стилістики. Надалі ця тема розвивалась у монографіях А. Жука «Український радянський килим» [6], Я. Запаска «Українське народне килимарство» [9], а також у публікаціях, головно присвячених опису виставок або тенденцій вітчизняного мистецтва радянського періоду. У зв'язку із проблематикою мистецтва періоду соцреалізму, з погляду сучасності, український тематичний килим зауважений у дослідженні О. Роготченка «Образотворче мистецтво України 1940–1960-х років: шляхи розвитку й художньо-стильові особливості» [17], окремо – у статті «Жанровий сюжет у текстильному творі 1940–1960-х як доказ перемоги соціалістичного реалізму» [18], де автор стверджує, що український художній текстиль і художня кераміка в означений період були сферою, яка «менше від інших видів мистецтва потерпала від цензури» [18, с. 71]. Водночас ця творча практика формувалась під відчутним директивним впливом державної ідеології та на її запит. Для цього була створена інституційна

www.etnolog.org.ua

основа (майстерні, навчально-методичні програми фахових шкіл, виставкові площі, мистецтвознавча критика і популяризація у пресі). Феномен радянського тематичного килимарства належить до характерних проявів канону соцреалізму, є таким, що містить усі його кон'юнктурно-ідеологічні та художні складові. На цьому наголошено у статті О. Ямборко «Український тематичний килим 1930–1960-х років як мистецька практика соцереалізму» [20].

Варто пригадати, що періоду 1930–1950-х років, коли відбулось формування та апробація «канону соцреалізму» [4, с. 281–282] в СРСР, передував період «пролетарського мистецтва» 1920-х років, засади якого озвучила у своїй діяльності масова організація Пролеткульту. Проте, показуючи соціалістичний зміст, ті спроби не дали очікуваної «національної форми», оскільки притаманна їм авангардна стилістика була малозрозумілою широким масам і не справляла бажаного виховного ефекту. Відтак, у 1930-х роках радянська держава директивно розгорнула формування іншої програми, в якій мистецтво перейшло у фазу «казарменного соціалізму», позначену формуванням єдиних творчих спілок, а також єдиного творчого методу – соціалістичного реалізму, ідеологічний напрям і формат якого були окреслені на першому з'їзді Спілки письменників СРСР у 1934 році. Примітно, що того ж року в підрадянській Україні, у зв'язку з підготовкою до Республіканської виставки [1], було ініційовано створення першої серії тематичних килимів, які в підсумку доволі показово відобразили цю нову віху соціокультурного розвитку СРСР.

Західноукраїнські центри килимарства перейняли той досвід у 1940-х роках, відтак ця практика стала всеукраїнською, будучи застосована у програмах профільних закладів художньої освіти – Київського художньо-промислового училища (нині – Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука), Вижницького державного художньо-промислового училища на Чернівеччині (нині – Вижницький коледж прикладного мистецтва імені В. Ю. Шкрібляка), Промислової школи гуцульського мистецтва в Косові (нині – Косівське училище прикладного та декоративного мистецтва), Львівського художньо-промислового училища (нині – Львівський державний коледж декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша) та Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (нині – Львівська національна академія мистецтв). Килимарські артілі та фабрики також поступово ставали виробничими майданчиками для тематичного килимарства: Решетилівська артіль ім. Клари Цеткін і Косівська артіль ім. Т. Шевченка освоїли виробництво тематичних килимів у 1947–1949-х роках [13, с. 155], Глинянська артіль «Перемога» [5, с. 30] – у 1953 році, Хотинська килимова фабрика – з 1960-х років.

Налагодження системної роботи над тематичними килимами в підрадянській Україні розпочалося з підготовки до Першої республіканської виставки народного мистецтва. З цієї нагоди у Києві в 1934–1935-х роках при Музеї українського мистецтва були організовані експериментальні майстерні [15, с. 24], до роботи в яких залучили майстрів з смт Решетилівка (з 2017 р. місто) Полтавської області, з смт Дігтярі Чернігівської області, зі с. Скопці (з 1946 р. – Веселинівка) Київської області, з смт Добровеличківка Одеської області (нині – Кіровоградська обл.). Майстри ткали килими за картонами художників М. Дерегуса, Д. Шавикіна, Н. Рокицького, В. Касіяна, А. Петрицького. Така форма співпраці розглядалась як приклад «зближення народного і так званого професіонального мистецтва на їх шляху до єдиного мистецтва комуністичного суспільства» [15, с. 27]. На авторський колектив тут покладалось фундаментальне творче завдання – презентувати «соціалістичне за змістом та національне за формою мистецтво», що водночас пояснювало намір звернутися до килимарства і зумовило методику роботи, базовану на співпраці професійних художників з народними майстрами ткацтва. До слова, художники здебільшого не були компетентними в технології і засобах виразності тканого панно, а майстрам довелось підлаштовуватись до нової для них системи образотворен-

www.etnolog.org.ua

ня «килима-картини». Ідея створити низку таких килимів до Першої республіканської виставки 1936 року вочевидь пов'язана із досягненнями у тій царині килимарів інших республік колишнього СРСР – Туркменістану, Азербайджану, Узбекистану, Вірменії, де, як і в підрадянській Україні, перші спроби з виготовлення агітаційних тематичних килимів робились від 1920-х років. На відміну від 1930-х років тоді то було більше експериментальним явищем. В Україні такий доробок засвідчують тканні композиції Сергія Колоса із зображеннями К. Маркса та В. Леніна.

З радянським тематичним килимарством 1930–1950-х років пов'язане поняття «килим-картина». Історіографія українського тематичного килима виказує неоднозначність його класифікації і трактування, але водночас свідчить про ґенезу і розвиток вітчизняного тканого панно у 1930–1980-х роках. У публікації М. Новицької [15] йдеться про «тематичний килим», Я. Запаско у монографії «Українське народне килимарство» [9] зауважує різновиди – «тематичний» і «орнаментально-тематичний» килими. А. Жук у монографії «Український радянський килим» зазначає: «за українським сюжетно-тематичним килимом утвердилась назва гобелен» [6, с. 38], а згодом застосовує термін «сюжетно-тематичний килим-гобелен» [8, с. 9] і виділяє його як «окремий жанр декоративного мистецтва» [7, с. 20]. Своєрідне ототожнення килима і гобелена зустрічаємо в публікаціях А. Бєляєвої, де стверджується, що: «Орнаментальні гобелени за традицією у нас [в Україні. – *О. Я.*] частіше називають килимами» [3, с. 29]. Подібної точки зору дотримуються сучасні автори, зокрема В. Андріяшко вживає поняття «український гобелен» і «тематичний килим» як синоніми [2, с. 129], З. Чегусова ставить в один ряд «сюжетно-фігуративні та орнаментально-рослинні безворсові килими-гобелени (чи шпалери)» [19, с. 38] й аргументує думку попередників: «За українськими сюжетно-тематичними килимами поступово затвердилась назва гобелен, тому що і за технікою ткання і за мистецькими засобами вони нагадували західноєвропейські зразки, зокрема французькі» [19, с. 38]. Такий дискурс характеризує шлях формування професійно-мистецьких практик другої половини XX ст. у галузі українського художнього текстилю, зокрема гобелена, та виявляє значення у цьому процесі тематичного килимарства, яке в результаті виявилося перехідним етапом на шляху від орнаментального килима до фігуративного тканого панно. Водночас подібний підхід можна назвати універсальним у радянській історіографії, сучасній українській, а також і в світових практиках, де гобелен визначається саме як продукт килимарства – «настінний безворсовий килим із сюжетною або орнаментальною композицією» [21, с. 131].

Зазначимо, що подана вище класифікація українських радянських тематичних килимів є умовно-орієнтовною, позаяк чіткого термінологічного її обґрунтування дослідниками не представлено. Головним чином, згадані автори спираються у висновках виключно на художньо-стилістичні особливості тематичних килимів та гобеленів. Об'єктивний підхід вимагає аналізу характеристик композиції (стилістика і трактування зображення, зв'язок берегів з центром), технології ткання (щільність ниток основи і піткання, матеріали, техніки ткацтва), з огляду на їхнє автентичне походження у класичному гобелені та українському килимарстві відповідно.

«Тематичні килими», створені у 1930-х роках в експериментальних майстернях до Першої республіканської виставки 1936 року, виконувались за картонами художників-живописців народними майстринями українських осередків килимарства. Цей принцип роботи, а також імітація академічного живопису (жанрова й образотворча), притаманна згаданій групі килимів, зближує їх з класичними гобеленами, тут застосовано аналогічні співвідношення картинного фігуративного центру з рельєфно трактованою каймою-бордюром (іл. 1). Складний рисунок композиції, потреба детально відтворювати фігуративні зображення, портрети, зумовило структурні зміни – ткання стало тоншим і щільнішим завдяки збільшенню густоти ниток основи (в українських килимах переважає 3 нитки на 1 см, у класичних

www.etnolog.org.ua

гобеленах – 5–9 ниток на 1 см [26, с. 139]), що також уподібнювало ці тематичні килими гобеленам. Килимарниці застосовували техніку так званої вільної нитки – «кругляння», властиву традиційним українським орнаментальним рослинним килимам і яка також використовується у виробництві гобеленів [21, с. 136]. Суттєвою структурною відмінністю є матеріал виконання, оскільки у вітчизняному килимарстві переважали конопляна або лляна основа [11, с. 5] з вовняним пітканням, у гобеленоткацтві – по основі з вовни (рідше з льону чи бавовни) ткали вовняним, шовковим пітканням, додаючи льон, бавовну і металізовані нитки [21, с. 133]. Отже, килими, виготовлені до Першої республіканської виставки 1936 року в експериментальних майстернях Музею українського мистецтва за низкою їх морфологічно-стилістичних, виробничих і технічних ознак доречно класифікувати як гобелени.

Більше підстав говорити про «килими-картини» є в тих випадках, де прочитується морфологія орнаментального килима, коли центральну композицію (поле) оточують декоративні береги. У тематичних килимах 1930–1950-х років це поєднання переважно було компіляцією, оскільки реалістичне зображення сюжету обрамляв стилістично не пов'язаний з ним візерунок традиційного килимового орнаменту. Контраст поля і берегів загалом притаманний українським килимам. Як зазначає С. Колос: «Здебільшого береги мають простіший, часто геометричний орнамент, бо обрамлення має сприйматися з більшої відстані, ніж центральна частина» [11, с. 19]. Однак контраст цих частин композиції у тематичних килимах 1930–1950-х років полягав у намаганні вмістити в одному витворі різновидові явища – станкове академічне мистецтво і декоративне народне мистецтво. Апріорі такий килим трактувався як самоцінна завершена ткана картина, – буквально «килим-картина», що вже не потребувала іншого оформлення, позаяк була виткана одним полотном разом зі своєю декоративною рамою. Зображення для центрального медальйону зазвичай копіювали з малярських творів, тому якість реалізації у ткацтві залежала від навиків ткача, густоти натягу основи і товщини піткання. Українські килимарі також адаптували до цього різні килимові техніки – рахункові («на межову нитку», «у вічко», «на косу нитку») і вільної нитки («кругляння» або гребінковий спосіб), відтак у рисунку цієї групи тканих панно килимова пластика помітно домінує над гобеленовою, подекуди стилізуючи контури станкового зображення-прототипу. Яскравим прикладом може слугувати килим «Богдан Хмельницький» (1951) (іл. 2), виконаний Д. Лазорко на килимоткацькому відділенні Вижницького училища. Взятий за основу малярський портрет гетьмана пензля М. Хмелька тут відтворено зі збереженням ідентичності портретного рисунка, живописної пластики – віртуозно передано кольорову палітру, тональні градації. Використовуючи характерні для буковинського народного килима технічні та пов'язані з цим стилістичні прийоми (ткання «на межову нитку» диктує трактування форми модулями і надає ступінчастого контуру її силуетові), автор розвинув їх зображувальний потенціал і досяг ефекту, рівнозначного техніці широкого пензля у живопису. Отже, традиції народного килимарства в цьому килимі виявлені не тільки у вигляді декоративних берегів, але і пластично. Водночас це панно відповідає всім еталонам тематичних килимів свого часу, де ключовим критерієм вважалося точне відтворення станкової картини – її рисунка та малярських градацій кольору, палітра яких могла сягати понад ста відтінків.

За таким принципом створювались і ворсові тематичні килими, в Україні це був радше експеримент, до якого звертались у навчальних студентських роботах (наприклад, килим із портретом російського полководця О. Суворова з Косівського училища). Натомість, ворсові тематичні килими за межами України становили основну частину асортименту, особливо в республіках з відповідними традиціями художнього ткацтва – Туркменістані, Азербайджані, Грузії, Узбекистані, Вірменії, Казахстані, а також в Росії, де таку продукцію виготовляли Канашинська коврова артіль (від 1934 року, відколи тамтешні майстрині перейняли до-

www.etnolog.org.ua

світ ворсового килимарства з Вірменії [14, с. 208]), Омська фабрика, Люберецький ковровий комбінат, у Білорусії – Вітебський ковровий комбінат, Брестське виробниче коврове об'єднання (з середини 1960-х рр.) тощо. Від 1950-х років чимало килимів ткали машинним способом (на жакардових верстатах), що уможливило збільшення обсягів такої продукції і зробило її доступнішою серед сувенірного асортименту. Ця практика пережила радянський період і залишається актуальною на початку XXI ст. у Казахстані, Азербайджані, Дагестані, Туркменістані, де за композиційними і стилістичними лекалами тематичних килимів 1930–1950-х років продовжують ткати килими-сувеніри з портретами замовників.

Щодо художньої якості тематичних килимів, характеризуючи вироби, створені в підрадянській Україні у 1935–1941-х роках, художник, педагог і дослідник килимарства С. Колос зауважив, що «траплялися килими і гарні, і не вдалі, особливо, якщо їх проектували художники-станковісти» [12, с. 98]. Значною мірою професійна складова у сфері тематичного килимарства і загалом художнього текстилю почала змінюватись у середині 1950-х років, коли побільшало кваліфікованих художників – випускників відповідних відділень і кафедр закладів середньої спеціальної та вищої освіти, зокрема Львівського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва, випускники якого суттєво посприяли модернізації тканого панно. Отже, формувалась категорія «художників-прикладників» як окремої ланки тогочасного художнього процесу, зокрема в системі художньої промисловості та промислів. У створених Іваном та Марією Литовченками композиціях «Радянська Україна» (1960) і «Т. Г. Шевченко» (1961) (іл. 3) виразним є пошук нових згармонізованих підходів до сюжетно-тематичного килима. Тут це ще відбувається на етапі перетворення методик «станкової» стилістики «килима-картини», що проступає в ілюстративному перевантаженні композиції сюжетами, складному рисунку та об'ємному трактуванні форми. Водночас автори намагались позбутися «канонізованих» у тематичному килимарстві композиційних схем, вибудовуючи інший зв'язок сюжету з орнаментом. У килимі «Т. Г. Шевченко» композиція більше узгоджена і джерелом має українське народне килимарство. Крім традиційних орнаментальних форм київської групи рослинних килимів [6, с. 90], що у цьому килимі також диктують стилізацію фігуративних компонентів, Литовченки покликаються на композиції народних східно-подільських килимів [2] (іл. 4), з їх фризовим поділом і методою перемежовувати орнамент сюжетами. Розвиток сюжетно-тематичного килимарства у цьому напрямі видозмінив його засади, вивів на споріднений шлях з орнаментально-тематичними килимами та насамкінець збагатив і сприяв посиленню абстрактно-символічних артикуляцій в образотворчій мові українського тканого панно загалом.

Упродовж 1940–1950-х років у тематичному ткацтві відбулося розгалуження на сюжетно-тематичний килим картинно-фігуративного характеру та орнаментально-тематичний, де радянська символіка перетворювалась на частину візерункової композиції [20, с. 63–64]. В орнаментально-тематичному килимі сюжетні елементи: герби, бюсти вождів, індустріальні панорами – розчинялись у морфології, ставали єдиним цілим її композиційного устрою. Так проявилась одна із форм еволюції прототипу в орнамент, що мало не тільки естетичне, а передусім ідеологічне значення. За твердженням К. Акінші, цей підхід у радянському декоративно-прикладному мистецтві був широко апробований як «ритуалізація радянської ідеології» [1, с. 25], засіб «масштабної трансформації комунізму у політичну релігію» [1, с. 25], адже справляв масовий ефект, оскільки мав виразно прикладний характер і застосовувався у сфері найбільш близькій до людини – у побуті. Уведення ідеологем у предметне середовище засобами метричності й узагальнень орнаментального письма, виконувало роль «двадцять п'ятого кадру» та водночас фольклоризувало їх, надто в поєднаннях із народними мотивами. В українському килимарстві ця метода так само, як і в інших національних школах килимарства СРСР, програмно розвивалася на основі аранжу-

www.etnolog.org.ua

вання традиційних форм і стилістики художнього ткацтва. Такий підхід формувався у 1930-х роках і залишився актуальним до 1980-х років. На противагу авангардистським революційним спробам пролеткультівського «агітаційного мистецтва» 1920-х років, де агресивна манера пропаганди заперечувала стару систему цінностей / традицій та інтенсивно нав'язувала новий світогляд, тут ішлося про поступову інкультурацію соцреалізму в масову свідомість шляхом близьких їй аналогій, утілюючи принцип «соціалістичного змісту та національної форми».

Феномен радянського тематичного килимарства 1930–1960-х років належить до хрестоматійних проявів мистецтва соцреалізму, позаяк виник на директивних підставах, зумовлених державною пропагандою. Штучне прищеплення методик соцреалізму в українському килимарстві призвело до компіляції академічних станкових засад образотворення (соціалістичний зміст) з орнаментальним народним мистецтвом (національна форма). Надбанням цієї системної роботи впродовж 1930–1960-х років і стала поява в українському художньому текстилі тематичних килимів – категорії творів, до якої належали гобелени, килими-картини, сюжетно-тематичні та орнаментально-тематичні килими. Саме в такому континуумі відбувалася зміна пріоритетів, що пройшла шлях від копіювання у ткацтві творів академічного малярства до формотворення засобами декоративного мистецтва. Важливе значення у цьому процесі належало традиційному орнаменту, наявність або стилізація якого в симбіозі з радянською атрибутикою полегшували засвоєння нових для суспільства ідеологем, фольклоризуючи їх у масовій свідомості.

Примітки

[1] Перша республіканська виставка народного мистецтва у Києві 1936 року, експонувалась також у Москві та Ленінграді.

[2] Килим із м. Бершаді Вінницької області, 1871 р. Фонди Національного музею українського народного декоративного мистецтва, інв. – КТ-273. Подібний до нього – килим зі с. Яланець Бершадського району Вінницької області, XIX ст. Фонди Національного музею українського народного декоративного мистецтва, інв. : КТ-520 [див. : 16. с. 50–51, 96–97].

Джерела та література

1. Акинша К. Идеология как орнамент. Декоративное искусство. 2011–2012. № 1 (412). С. 14–26.
2. Андріяшко В. Гобелен київських художників 1950–1970-х років. *Студії мистецтвознавчі*. 2010. № 4. С. 129–140.
3. Бєляєва А. Шляхи розвитку сучасного українського гобелена. *Образотворче мистецтво*. 1977. № 2. С. 29–31.
4. Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона. *Соцреалистический канон* / [под. общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко]. Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. С. 281–288.
5. Добрянська І., Запаско Я. Килимарство артілі «Перемога» в с. Глиняни Львівської області. *Матеріали з етнографії та художнього промислу*. Київ, 1956. Вип. II. С. 21–23.
6. Жук А. Український радянський килим. Київ : Наукова думка, 1973. 167 с.
7. Жук А. Український килим. *Образотворче мистецтво*. 1979. № 2. С. 19–22.
8. Жук А. Українська ленініана в декоративному мистецтві. *Образотворче мистецтво*. 1981. № 4. С. 9–11.
9. Запаско Я. Українське народне килимарство. Київ : Мистецтво, 1973. 111 с.
10. Калениченко Л. Український народний килим. *Народна творчість та етнографія*. 1940. № 3. С. 40–50.
11. Колос С., Хургін М. Декоративні тканини. Київ : Видавництво Академії архітектури УРСР, 1949. 106 с.
12. Колос С. Предмет вартий глибинного аналізу [рецензія на кн. : Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. 1966]. *Народна творчість та етнографія*. 1968. № 1. С. 96–98.
13. Манучарова Н. Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР: (За матеріалами виставки 1949 р.). Київ : Вид-во АА УРСР, 1952. 175 с. : іл.
14. Народные художественные промыслы РСФСР : учеб. пособие для худож. уч-щ / В. Г. Смолицкий, Д. А. Чирков, Ю. В. Максимов и др. ; под. ред. В. Г. Смолицкого. Москва : Высшая школа, 1982. 216 с.
15. Новицька М. Тематичний килим Радянської України. *Вісник Академії архітектури УРСР*. 1948. № 4. С. 24–32.
16. Подільський килим / авт. вступ. ст. В. Титаренко. Київ : РОДОВІД, 2018.
17. Роготченко О. Образотворче мистецтво України 1940–1960-х років: шляхи розвитку й художньо-сти-

www.etnolog.org.ua

льові особливості : дис. ... д-ра мистецтвозн. : 26.00.01. Теорія та історія культури (Мистецтвознавство). Київ, 2016. 488 с.

18. Роготченко О. Жанровий сюжет у текстильному творі 1940–1960-х як доказ перемоги соціалістичного реалізму. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2016–2017. Вип. 8–9. С. 71–79.

19. Чегусова З. Фігуративний гобелен України XX–XXI століття: мистецький поступ, провідні митці, особливості творчості. *Українське мистецтвознавство*. 2016. № 16. С. 37–54.

20. Ямборко О. Український тематичний килим 1930–1960-х рр. як мистецька практика соцреалізму. *Народознавчі зошити*. 2019. № 1 (145). С. 57–65.

21. Ярема-Винар О. Західноєвропейський гобелен, технічні особливості його виконання та принципи музеєфікації. *Праці Центру пам'яткознавства*. Київ, 2011. Вип. 19. С. 129–142.

References

1. AKINSHA, Konstantin. Ideology as an Ornament. In: Ada SAFAROVA, ed., *Decorative Art*, 2011–2012, no. 1 (412), pp. 14–26 [in Russian].

2. ANDRIYASHKO, Vasyl. Tapestries of the Kyiv Artists of the 1950s –1970s. *Researches of the Fine Arts*, 2010, 4, 129–140 [in Ukrainian].

3. BIELIAYEVA, A. Ways of Development of Modern Ukrainian Tapestry. *Fine Arts*, 1977, 2, 29–31 [in Ukrainian].

4. GÜNTHER, Hans. Life Phases of the Socialist Realistic Canon. In: Hans GÜNTHER, Evgeniy DOBRENKO, eds., *The Socialist Realistic Canon: Collected Papers*. St. Petersburg: Akademicheskiy proekt, 2000, pp. 281–288 [in Russian].

5. DOBRIANSKA, I., ZAPASKO, Yakym. Carpet Weaving at the Artil *Victory* in the Village of Hlyniany, Lviv Region]. *Materials on Ethnography and Crafts*, 1956, iss. II, pp. 21–23 [in Ukrainian].

6. ZHUK, Adam. *Ukrainian Soviet Carpets*. Kyiv: Naukova dumka, 1973, 167 pp. [in Ukrainian].

7. ZHUK, Adam. Ukrainian Carpets. *Fine Arts*, 1979, 2, 19–22 [in Ukrainian].

8. ZHUK, Adam. The Ukrainian Leniniana in Decorative Art. *Fine Arts*, 1981, 4, 9–11 [in Ukrainian].

9. ZAPASKO, Yakym. *The Ukrainian Folk Carpet Weaving*. Kyiv: Mystetstvo, 1973, 111 pp. [in Ukrainian].

10. KALENYCHENKO, Luka. Ukrainian Folk Carpets. *Folk Art and Ethnography*, 1940, 3, 40–50 [in Ukrainian].

11. KOLOS, Serhiy, M. KHURHIN. Soft Furnishings. Kyiv: Academy of Architecture of the Ukrainian SSR, 1949, 106 pp. [in Ukrainian].

12. KOLOS, Serhiy. The Subject Worthy of In-Depth Analysis. A Review on the Book: Butnyk-Siverskyi, B. *The Ukrainian Soviet Folk Art* (1966). *Folk Art and Ethnography*, 1968, 1, 96–98 [in Ukrainian].

13. MANUCHAROVA, Nina. *Decorative and Applied Art of the Ukrainian SSR: (After the Materials of a 1949 Exhibition).* Kyiv: Academy of Architecture of the Ukrainian SSR, 1952, 175 pp., ill. [in Ukrainian].

14. SMOLITSKIY, Viktor, Dmitriy CHIRKOV, Yuriy MAKSIMOV, et al. *Folk Arts and Crafts of the RSFSR: A Teaching Aid*. Edited by Viktor SMOLITSKIY. Moscow: Vysshaya shkola, 1982, 216 pp. [in Russian].

15. NOVYTSKA, Mariya. Thematic Carpets of Soviet Ukraine. In: *Bulletin of the Academy of Architecture of the Ukrainian SSR*, 1948, 4, 24–32 [in Ukrainian].

16. TYTARENKO, Volodymyr, preface's author. *The Podillia Carpets*. Kyiv: Rodovid, 2018, 308 pp. [in Ukrainian].

17. ROHOTCHENKO, Oleksiy. *Fine Arts of 1940s–1960s Ukraine: Ways of Development and Artistic and Stylistic Features*. A thesis for qualifying as a Doctor of Art Studies: 26.00.01 – Theory and History of Culture (Art Studies). Kyiv: Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine, 2016, 488 pp. [in Ukrainian].

18. ROHOTCHENKO, Oleksiy. Genre Themes in the 1940s–1960s Textile Goods as an Evidence of Victory of Socialist Realism. In: Andriy CHEBYKIN, ed.-in-chief, *Actual Problems of Artistic Practice and the Study of Art*, 2016–2017, iss. 8–9, pp. 71–79 [in Ukrainian].

19. CHEHUSOVA. Zoya. Ukrainian Figurative Tapestry in the Span of the XXth – XXIst Centuries: Artistic Progress, Leading Artists, and Features of Creation. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief, *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews: Collected Scientific Works*, 2016, iss. 16, pp. 37–54 [in Ukrainian].

20. YAMBORKO, Olha. Ukrainian Thematic Carpets of the 1930s–1960s as an Artistic Practice of Socialist Realism. In: Stepan PAVLIUK, ed.-in-chief, *The Ethnology Notebooks*, 2019, no. 1 (145), pp. 57–65 [in Ukrainian].

21. YAREMA-VYNAR, Olha. The West European Tapestry, Technical Features of Its Production and Principles of Museum Conservation. In: Olena TYTOVA, ed.-in-chief, *Proceedings of the Centre for the Study of Monuments and Sites*, 2011, iss. 19, pp. 129–142 [in Ukrainian].

www.etnolog.org.ua

1. *Д. Шавикін*. Гобелен «Ворошилов приймає парад червоного козацтва». 1935 р. (За : Украинское народное искусство..., 1938)

2. *Д. Лазорко*. Сюжетно-тематичний килим «Богдан Хмельницький». 1951 р. Фонди музею Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка. Світлина О. Ямборко

www.etnolog.org.ua

3. *І. Литовченко*. Сюжетно-тематичний килим «Тарас Шевченко». 1961 р. (За : Жук А. Український радянський килим... 1973 р.)

4. Килим XIX ст. с. Яланець Бершадського р-ну Вінницької обл. (фрагмент). Фонди Національного музею українського народного декоративного мистецтва (КТ-520). (За : Подільський килим... 2018 р.)

www.etnolog.org.ua

SUMMARY

The aim of this paper is to study the stylistic concepts of thematic carpet weaving and highlights the issues of its classification within the historiography of Ukrainian art textiles.

Research methodology. The terminology of the thematic carpet weaving in Ukraine, its foundations are considered. In this connection, an analysis of thematic carpets' morphology on the subject of weaving technology, techniques and materials, artistic and stylistic principles is submitted for consideration.

Results. It was found out that the phenomenon of Ukrainian thematic carpets in the Soviet period had arisen on political grounds, conditioned by state ideology and propaganda. Artificial implantation of socialist realism methods in the Ukrainian carpet weaving has led to the compilation of academic principles of fine arts (socialist content) with ornamental folk art (national form). The acquisition of this systematic work during the 1930s–1960s was the emergence of thematic carpets in the Ukrainian artistic textiles – a conventional category of tapestries, which included gobelins, carpets-paintings, figurative and ornamental thematic carpets. In such a continuum, there was a change of priorities. Significance here belonged to traditional ornaments, whose application in symbiosis with Soviet attributes facilitated the assimilation of new ideologues to the society, folklorized them in the mass consciousness.

The practical significance. The article can be useful for Ukrainian researchers in terms of developing comparative analysis of Ukrainian tapestry in the culture context, and art textiles of Soviet era in particular.

Keywords: thematic carpet, art of socialist realism, stylistics, terminology.

www.etnolog.org.ua

УДК 75.03(477.87)"196/197"

НОВІ РИСИ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ: ПАВЛО БЕДЗІР, ЄЛИЗАВЕТА КРЕМНИЦЬКА, ФЕРЕНЦ СЕМАН

Галина Скляренко

У статті аналізується творчість видатних ужгородських художників покоління шістдесятників, що опонуючи соцреалістичним вимогам, внесли нові риси в традиції закарпатського малярства, розширивши його тематичні та формально-пластичні обшири, утверджуючи в ньому виразну авторську суб'єктивність, особисте бачення та інтерпретацію європейського модернізму.
Ключові слова: закарпатська живописна школа, модернізм, індивідуальність художника.

The article analyzes the work of outstanding artists of the Uzhhorod generation of the sixties, who, opposing the socialist realism, introduced new features in the tradition of Transcarpathian art, expanding its thematic and formal-plastic range, asserting in it an active author's subjectivity, personal vision and interpretation of European modernism.
Keywords: Transcarpathian school of painting, modernism, individuality of the artist.

У процесі розвитку українського мистецтва ХХ ст. все більшу увагу привертає період 1950–1980-х років. Адже з ним пов'язані не лише криза соцреалістичної доктрини, що привела до поступового та різноспрямованого розшарування художніх сил, формування помітного шару несоцреалістичного мистецтва, а й залучення до загальноукраїнського (на той час – загальнорадянського) контексту приєднаних до УРСР західноукраїнських регіонів, досвід і традиції яких помітно вплинули на обшири та особливості вітчизняної образотворчості. Вагоме місце у цьому перебігу подій належить Ужгородській школі малярства. Створена у 1920–1930-х роках, вона стала не лише помітним явищем українського мистецтва, своєрідно синтезувавши напрями європейського модернізму та народні традиції, а й інтегрувала їх у спільний український простір, додала нові, інші інтенції до його творчих спрямувань.

Зрозуміло, що аналізуючи розвиток закарпатського малярства в радянських умовах варто пам'ятати, що його початок припав на один із найдраматичніших етапів історії СРСР – пізньосталінську добу. Період кінця 1940-х – початку 1950-х років був позначений особливо жорстким ідеологічним тиском на мистецтво, знову (як це вже було у 1930-х рр.) «викреслюючи» з нього цілі історичні епохи, явища, напрями та будь-які індивідуальні самопрояви, що руйнувало життєві та творчі долі художників. Для закарпатських митців цей період став часом болючого пристосування до соцреалістичних вимог, де модерністські вартості та засади творчості трактувалися як ворожі, чужі радянському живопису. Однак попри нищівну критику та загрозливі заклики «перевиховатися, позбавитися буржуазних впливів», соцреалістичні засади утверджувалися тут складно і доволі «неканонічно», уникаючи провідних у радянському мистецтві «тематичних картин» та адаптуючи до офіційних вимог, здавалося б, такий далекий від ідеології жанр, як пейзаж. Саме пейзажі Карпат, позначені яскравим декоративним кольорописом, стануть у радянський час ознакою закарпатської школи, об'єднуючи її прихильників, більшість з котрих, як зазначатимуть дослідники, «завше хотіли виглядати монолітно, цілісно, і правила стосунку митця до натури для усіх були однакові» [16, с. 48]. Подібні позиції були цілком зрозумілими: у такий спосіб закарпатська школа намагалася зберегти свої традиції, не розчинитися у просторі «офіційного мистецтва», обираючи ту міру компромісу, яка й забезпечувала їй можливість подальшого існування в радянській образотворчості. Однак «забути» попередній досвід було неможливо. «Пригасивши» на певний час яскравість своїх кольорів, вдаючись до більш ілюзорно-реалістичного зображення, закарпатські художники зберегли головні риси своєї живописної школи: напружений колоризм, поєднання в просторі полотна предметно-реалістичних

www.etnolog.org.ua

та умовно-декоративних складових, інтерес до пластичних узагальнень.

Проте і спільні для всієї країни оновлюючі процеси відлиги мали на Закарпатті свої особливості, суттєво відрізняючи його від інших регіонів України. Тут розмовляли різними мовами, дивилися телепрограми не лише з Києва та Москви, а й з Будапешта, Праги, Братислави, у книгарнях можна було придбати мистецькі часописи майже всіх країн Східної Європи. В Ужгороді 1960-х років зберігалися традиційні для краю європейські тенденції та зв'язки, особливі побутові традиції. Та й самі інтенції закарпатських митців за своїм вектором загалом були відмінними від прагнень більшості радянських художників. Адже якщо для більшості 1960-ті роки стали часом «повернення у мистецтво» після десятиліть сталінізму, то тут, як підкреслюють дослідники, «…завдяки особливостям, що сформувалися упродовж століть перебування західноукраїнських земель в інакшому цивілізаційному просторі – слушно говорити <…> про збереження старих, сталих цінностей, <…> що вирізняли західні терени УРСР попри всі уніфікаційні намагання влади» [7, с. 93]. Не випадково з відлигою Закарпаття вельми приваблювало туристів, а найголовніше – діячів мистецтва з різних міст СРСР, що, відкриваючи тут для себе «іншу Україну», обмінювалися досвідом, товаришували, спілкувалися з ужгородськими художниками, літераторами, журналістами. Напевно тому, вивчаючи культурну історію краю, його дослідник М. Сирохман зазначив: «Тоді [у 1960-х рр. – *Г. С.*] Ужгород, напевно, був найменш провінційним за всю свою історію» [13, с. 172]. Творчість «нових художників 1960-х» нібито акумулювала ці тенденції по-своєму, в інший спосіб вибудовуючи своє мистецтво.

Початок відлиги та позначений нею новий етап у мистецтві був пов'язаний в Ужгороді з іменами трьох художників – Павла Бедзіра (1926–2002), Єлизавети Кремницької (1925–1978) та Ференца Семана (1937–2004). Кожний з них окреслював у малярстві власний простір, прагнув говорити «своїм голосом», встановлюючи індивідуальні стосунки не лише з натурою, а й з мистецькими традиціями, формотворенням, колоризмом тощо. Усі троє, кожний по-своєму, дискутували зі звичними обширами не лише радянського мистецтва в цілому, а й самої закарпатської школи, додаючи до неї нові теми, мотиви, образи, розширюючи діапазон її художньої мови та формально-пластичних прийомів. Саме ця програмна, суто модерністська налаштованість на індивідуальність самопрояву, самостійність бачення та сприйняття і виокремлювала цих митців у художньому середовищі, попри відсутність соціально-критичних мотивів, надаючи їхньої творчості певної опозиційності.

Однак, хоча життя і твори кожного з названих художників давно увійшли до легенд мистецького Ужгорода, за його межами вони залишаються маловідомими, потребуючи широкого залучення до загальноукраїнського простору. Тим паче, що художні спрямування кожного з них суттєво відрізнялися. Спільним було навчання у новоствореному в 1946 році Ужгородському державному художньо-промисловому училищі (нині – Закарпатська академія мистецтв) у славетних А. Ерделі, Ф. Манайла, Е. Контратовича, Й. Бокшая, А. Борецького, несприйняття вимог соцреалізму, пошук власного шляху в мистецтві, який для кожного проходив крізь особисті інтерпретації західного модернізму та природи й побуту Карпатського краю. І все ж кожний з трьох – цілком самостійний художник з індивідуальними зацікавленнями, поглядами, особливостями творчої долі.

Вірогідно, найбільш резонансною постаттю, чия творчість мала широкий вплив на культурне середовище Ужгорода, був П. Бедзір. Його роль та місце у розвитку закарпатської художньої школи – безперечні. Тим паче, що розпочавши наприкінці 1940-х років творчий шлях із традиційного тонального живопису, поступово переходячи до густого фактурного пастозного малярства (камерні пейзажі та портрети «Пейзаж», 1949 р.; «Могила Ерделі», 1955 р.; «Портрет старого», 1955 р.; «Портрет дівчини», 1955 р.; «Сон», 1955 р.; «Портрет старого», 1956 р. тощо), у середині 1960-х років він зосереджується на графіці. Саме в її царині й складається той особливий «світ Бедзіра», що й обумовив його місце у вітчизняній образотворчості. Перехід до графіки був кро-

www.etnolog.org.ua

ком продуманим, але й доволі ризикованим, адже на той час Закарпаття не мало виразних графічних традицій і видатних майстрів у цій галузі. Та й участь П. Бедзіра протягом 1946–1950-х років в обласних, республіканських та кількох закордонних виставках, позитивні відгуки та нагородження у 1957 році грамотою ЦК ВЛКСМ УРСР, були пов'язані з малярством. Але це його не зупинило. Пізніше дослідники відзначатимуть: «Він створив закарпатську графіку як особливий вид мистецтва» [14, с. 8].

Між тим звернення до графіки мало для самого художника перш за все світоглядне значення, було пов'язане із його особистим захопленням східними філософськими вченнями, зокрема йогою, що зумовило власне розуміння мистецтва як способу самовдосконалення та самоусвідомлення, якому, вірогідно, саме природа графіки відповідала найбільше. Вже на початку професійної кар'єри мистецтво стане для П. Бедзіра не фахом, а сенсом і способом життя, самопізнання, самовизначення та самореалізації. Практики йоги, що, як відомо, базуються на постійних вправах, свідомому самообмеженні та внутрішній зосередженості, нібито переходили у його малювання, що набувало все більшої аналітичності, визначеності виражальних засобів, відзначалося «міцністю руки» та формальною точністю. Близький до П. Бедзіра ужгородський художник П. Ковач писав про нього: «Це був художник-інтелектуал. Який ставився до мистецтва інакше, а ніж було прийнято в колі його колег. Про Бедзіра можна сказати так: він поєднав у собі й філософа, і йога. А мистецтво (як ремесло) було для Павла психофізичною практикою» [17].

Його графічний спадок – величезний і доволі різноманітний. Найчастіше твори митця групуються в розгалужені цикли (серії), де він опрацював певний пластичний мотив. Показово, що у своїх творах він оминув характерні для Закарпаття фольклорні мотиви, їхня загальна стилістика демонструє інтерес митця до європейських художніх напрямів першої половини та середини XX ст., які він інтерпретував у власний спосіб, обираючи з них те, що найбільше відповідало його інтенціям, а також до визначеного кола зображень, які здебільшого варіювалися протягом усього його життя.

Приміром, аркуш «Віки» (1959): обличчя Христа, що начебто проступає крізь лінії, штрихи, тріщини та потертості паперу. Релігійний підтекст не завадив цій роботі експонуватися на кількох виставках, зокрема й на обласній 1971 року, присвяченій XXIV з'їзду КПРС. Мотив людського обличчя стане темою багатьох творів художника 1960–1970-х років. Деякі з них асоціюються священним образом, інші, трактовані як у дусі посткубістичної, так і постекспресіоністичної традиції, нібито варіюють визначену композиційну схему, доповнюючись різноманіттям руху форм, динамікою, внутрішньою напругою.

Більшість своїх робіт П. Бедзір не підписував. Їхнє датування доволі умовне, базується на логіці розвитку мистецьких пошуків художника. Проте еволюція майстра не вкладається в жорстку послідовну схему. Протягом життя серед його творів майже одночасно були присутні й суто натурні пейзажі, і абстракції, і символістські композиції. І все ж, імовірно, найбільш напруженим періодом у його творчості стали 1960-ті роки – час особистих експериментів, поступового виокремлення власного образного світу. Серед робіт цього періоду – вільні авторські штудії графіки Пікассо, Леже, Клеє. Вони не були повторенням, радше – засобом осягнення, практичного опрацювання майстерності, мови, формальних прийомів великих митців модернізму. Їхні роботи П. Бедзір вивчав за репродукціями, збирав чи не всі видання з мистецтва, які можна було знайти в Ужгороді, рідне місто залишав рідко, декілька разів відвідуючи Київ, Москву, Львів. Добре володіючи угорською мовою, П. Бедзір часто-густо перекладав для друзів статті з журналів та книжок. Однак власні мистецькі інтереси художника були доволі вибірковими: він чітко прокреслював свій творчий шлях, не відволікаючись на випадкове, послідовно уточнюючи професійні напрями та засади.

Серед малюнків 1960-х років – ню, людські фігури, більш натурні, штудійні чи цілком умовні, які згодом майже зникнуть з його творів. Помітною образно-стилістичною

www.etnolog.org.ua

складовою його робіт стає певна сюрреалістичність – складне поєднання реального та вигаданого, деталізовано-конкретного та ірреального. Чи не найвиразніше ці риси синтезувалися в цей період у монотипії «Мара йде» (1964), де над могильними хрестами кладовища панує страхітлива «мара» – чудовисько з напівлюдським-напівзвірячим обличчям. Серединою 1960-х – 1970-х років датуються композиції під назвою «Африканська легенда», де в сюрреалістичній стилістиці інтерпретуються екзотичні ритуали. Композиції цього циклу – майже орнаментальні, зображення розташовані на чорному умовному тлі. Показово, що під вигаданими назвами на зразок «фашизм» або «тополине чеканя» подібні твори проходили на виставки. Своєрідна сюрреалістичність забарвлюватиме твори П. Бедзіра й надалі, як, наприклад, серію картонів 1985 року під спільною назвою «Пластичні можливості», де намальовані в техніці гратажу в складному ірраціональному русі, що нагадує страхітливі фантастичні видіння, переплітаються абстрактні та умовно-органічні форми.

Окрему групу утворюють роботи митця, виконані під враженням оп-арту. Вони невеликі за розміром, намальовані кольоровими кульковими ручками. Проте «оп-арт Бедзіра» – також цілком умовний, декоративний, на відміну від «зразкового оп-арту» з його програмними просторовими ілюзіями, не руйнує зорову поверхню аркуша, розгортаючись горизонтально по його площині. Особливу увагу приділяє художник ритму та варіюванню форм і кольорів, вдається до формальної комбінаторності, урізноманітнення ритмічної побудови орнаментально-абстрактних композицій. Подібні риси стануть визначальними для його художнього методу в цілому.

З 1960-х років розпочинаються експерименти художника з техніками, матеріалами та технологічними прийомами. Він робитиме монотипії, часто розмальовуючи їх поверх друкованого зображення пензлем чи олівцем, використовуватиме для відбитків бязь, сітку, залучатиме до своїх творів колажні фрагменти з паперу та картону, за допомогою копірки «конструюватиме» дзеркальні композиції. Технічна вигадливість творів митця була спричинена не лише його особистими уподобаннями, а й відсутністю на той час у СРСР належних художніх матеріалів, які потрібно було виробляти самому. Однак у контексті формальної точності, якої завжди прагнув художник, промовисто звучить його теза – «до матеріалу треба ставитися по-варварські» [14, с. 46], що свідчить про розуміння митцем небезпечної «загрози естетизму», яку приховує в собі будь-яка формальна довершеність. Пізніше П. Бедзір наголошуватиме: «Я вважаю, що кожному художнику потрібно здобути цю велику експериментальну базу, яку він потім може наповнити думкою, навантажити змістом. Якщо ми не будемо володіти формою, знанням композиції, ми не зможемо виразити наші ідеї. Саме ця сторона великого пошуку – формальна, потрібна кожному художникові, щоб він краще, глибше міг виразити себе, виразити свою епоху та зондувати в міру свого розуміння і майбутнє» [14, с. 47]. Більш того: «У мистецтві художник повинен бути стурбований технологією. Думки ж оформлюються через неї. Досконала художня форма з'являється тоді, коли технологічно підготовлена людина стає енергією. Тоді в неї з'являється розуміння власного призначення, синтетичності сущого, одна людина об'єднує в собі всю земну еволюцію. Тому наука й релігія мають зупинитися на цілісному осмисленні ідей минулого. Тоді народиться нова епоха в розумінні всього» [5]. Отже, форму в мистецтві він розглядав як категорію світоглядну, а її пластичну виваженість – як віддзеркалення індивідуальної філософії художника.

Роздумами про мистецтво П. Бедзір охоче ділився з друзями та знайомими. Серед імен і джерел, які спливали у його розповідях – Лао-цзи, Чжуан-цзи, Конфуцій, Заратустра, Блаженний Августин, Тома Аквінський, В. Соловйов, М. Бердяєв, М. Реріх, Д. Андрєєв; тексти Веданти, йога, «Чудо голодування» П. Брега. Його аудиторію складала ужгородська інтелігенція, молоді художники. Як згадує сучасниця: «Студенти обожнювали його. Слухали в захваті, він був енциклопедично начитаний, читав книги початку століття <…>, класику світової філософії <…> В університетських програмах нічого цього

www.etnolog.org.ua

не було, а він збирав аудиторію і розповідав, навколо нього завжди були люди, "його люди"…» [6, с. 76]. Однак широку ерудицію й неабияку освіченість митця не можна було назвати впорядкованою філософською системою. М. Сірохман, один зі слухачів П. Бедзіра, визнаватиме: «Система без особливої системи, в якій поетична і часом навіть дещо патетична закличність легко перемежовувалися з доброзичливою іронією, гротесковими висловлюваннями, навмисне комічним пониженням пафосного пасажу» [15]. І східні вчення, і численну філософську літературу П. Бедзір інтерпретував у власний спосіб, не прагнучи чіткої послідовності, переплавляючи доволі еклектичні джерела в яскраві, а то й дотепні вислови, де головною була особистість розповідача.

З середині 1960-х років художник почав працювати над великою серією «Життя дерев», що стане наскрізною в його творчості. Про її виникнення, зміст і значення у 1985 році він розповідатиме: «Тут навколо природа, дерева дуже близько, потрібно тільки придивитися, щоб побачити ті неймовірні форми, що можуть виразити всі наші внутрішні емоції <…> Дерева, філософія дерев, з якої витікає і сама філософія життя – адже це все, що росте, тягнеться догори, тут є непереможний вертикалізм. Людина теж подібна до дерева у своєму зростанні, вертикалізмі, який переходить на рівень свідомості, на рівень вищого розуміння <…> Після всього я хотів би провести паралель між наукою і мистецтвом: осмислити все відкрите наукою і всьому дати вихід у мистецтво» [14, с. 56]. Дерева уособлювали для П. Бедзіра ідею росту, вітальну енергію, невичерпність природи та сущого. Він наділяв їх відвертим драматизмом, певним сюрреалізмом, символічною багатозначністю. Але серед них багато і суто натурно-штудійних, де ретельно відтворені вигини гілок, поверхня стовбурів. Його «ліс» – це окремий особливий світ, подібний до справжнього і водночас – фантастичний. Його дерева схожі на живі істоти, то динамічні, то застигло нерухомі. «Життя дерев» П. Бедзіра вражає складною варіативністю, пластичним різноманіттям, індивідуальним баченням, здатністю перетворювати лінії та форми у напружений образний світ.

Творчість Єлизавети Кремницької часто розглядають крізь призму доробку її чоловіка П. Бедзіра. Між тим вона була художницею цілком самостійною, навіть більше – за своїми інтенціями чи не протилежною П. Бедзіру. На відміну від нього, що послідовно обмежував свою мистецьку діяльність графікою та визначеним колом сюжетів і мотивів, Є. Кремницьку цікавило життєве різноманіття світу, що відбивалося у її живописних і графічних роботах. Художниця володіла особливим колористичним даром, емоційністю та внутрішнім драматизмом, що виразно виділяли її твори на тлі закарпатської школи 1960–1970-х років.

На початку творчого шляху в малярстві вона вже писала натюрморти, портрети, сюжетні та багатофігурні композиції, на відміну від більшості закарпатських художників, що полюбляли малювати карпатські краєвиди. У Є. Кремницької їх небагато, найчастіше вона зображувала місто, його панорами та вулиці, сюжетні сцени, абстрактні композиції. З роками її твори ставали різноманітнішими і за стилістикою, і за образно-емоційним станом, вона начебто випробовувала в мистецтві різні шляхи та можливості. Записів вона не вела, її міркування про мистецтво невідомі. Натомість роздивляючись творчий спадок мисткині, варто навести слова її улюбленого вчителя А. Ерделі, які, здається, могли б бути близькими і його учениці: «Де? Яке мистецтво завершене? Адже тої ж миті воно померло б, якби стало закінченим. Тоді б настав кінець!.. Ні, ні, ніщо не закінчене! Адже саме те є гарним, що вічно живе. Невпинність вічної переміни. Форма, колір – це життя; постійна переміна твору – це краса. В цьому розмаїтті незакінченості живу і я. Постійно спостерігаю» [4, с. 10].

Вплив П. Бедзіра позначився в творчості Є. Кремницької залученням до графіки, інтересом до різноманіття її технік, увагою до формальної завершеності творів. Однак і тут вона залишалася собою, наповнюючи свої роботи емоційністю, драматизмом, фантазією. Її монотипії, літографії, малюнки олівцем, фломастерами, кульковими ручками відзначаються різноманіттям зображень, стилів і прийомів. Деякі – дуже близькі до творів П. Бедзіра, більшість – цілком само-

www.etnolog.org.ua

стійні. Серед них – майстерно намальовані натурні пейзажі, людські фігури, змістовно складні драматичні експресіоністичні композиції, різноманітні абстракції.

Вагоме місце у спадщині художниці займають численні студійні малюнки людських фігур – оголених та одягнених, зображених у різних позах. Деякі з них схожі на учбові постановки, інші – творчі, самостійні. У 1960-ті роки у власній майстерні П. Бедзір і Є. Кремницька організовували заняття з малюнка для колег, запрошували для цього натурників. Малюнки художниці в цьому плані – показові, відзначаються аналітичністю, увагою до структури та «конструкції» об'ємів і форм, узагальненням, відсутністю того поверхового натуралізму та псевдоакадемізму, які культивувалися в радянському мистецтві та художньому викладанні. Є. Кремницька спиралася на традиції модернізму, де уважна штудійність спрямовувалася не на повторення чи пасивне копіювання натури, а на її творчу трансформацію, метою якої були акцентуація зовнішнього або внутрішнього руху фігури, виявлення виразних рис зображуваного, насамкінець – створення художнього образу, де правдивість життя проходить крізь оптику мистецької умовності. У її малюнках виразно проглядає й та «самоцінність художньої форми», завершеність формально-композиційного рішення аркуша, що незалежно від зображуваного на ньому перетворює малюнок на мистецький твір. Найбільш помітними у її роботах є посткубістичні та постекспресіоністичні традиції, що в середині XX ст. активно увійшли в європейське мистецтво, перетворили його на мейнстрим. У роботах Є. Кремницької ці складові доповнювалися властивою її баченню декоративністю.

Показово, що серед різноманіття європейського мистецтва, яке в той чи інший спосіб відкривалося художниці, вона оминала найбільш радикальні його напрями, розвиваючи традиції класичного модернізму та ті його версії, що утвердилися в 1960-х роках в образотворчості країн Східної Європи – Угорщини, Чехословаччини, Болгарії. Не наслідуючи зразки, мисткиня нібито переплавляла у своїх роботах їхній досвід, оживлюючи його власним сприйняттям кольору та відчуттям форми.

Натомість у контексті тогочасного радянського мистецтва, що в 1960-х роках переживало оновлення та переосмислення стилістичних кордонів, роботи Є. Кремницької звучали і як авторська версія того «сучасного стилю», який широко обговорювався в країні. Серед його рис, що мали відбивати нове бачення життя: динамічність, образна умовність, експресивна виразність, декоративність, площинна узагальненість, «спрощеність» малюнка та підкреслена роль контуру, силуету, лінії, підвищена кольористичність у живописі [3]. З 1960-х років у радянському мистецтві частково та повільно починає з'являтися, а точніше – поновлюватися змістова багатозначність, метафоричність, формальна виразність. Створені в цьому напрямі «нові картини» позбавлені розлогих сюжетів і літературної описовості, поширюються фронтальні композиції, локальні кольори, у мистецтво повертаються окремі традиції початку XX ст. Твори Є. Кремницької відповідали цим рисам повністю, позначені особливостями її обдарування, здатністю відгукуватися «на чуттєву красу навколишнього світу», «живим та активним ставленням художниці до предмета зображення, написаного сміливо та впевнено» [9, с. 12].

Творів, що відповідали «канонічним засадам соцреалізму», у художниці небагато. Серед них – картина «Подруги» 1957 року (три дівчини в народному вбранні перемотують кольорові нитки) певною «стертістю» прийому подібна до продукції художнього фонду, у майстернях якого з 1950-х років працювали П. Бедзір та Є. Кремницька, виконуючи роботи на замовлення, серед яких були не лише картини, а й з 1960-х років – ескізи мозаїчних композицій для автобусних зупинок, ресторанів, кав'ярень тощо. Однак її справжню творчість визначили не вони.

Серед творів художниці – портрети, зокрема «Портрет П. Бедзіра» 1958 року, «Портрет мами» та «Чоловічий портрет» початку 1960-х років, «Чоловік у кріслі» першої половини 1960-х років, «Хлопчик-рибалка» 1964 року, «Жінка в кріслі» 1972 року, «Хлопчик з м'ячем» початку 1970-х років. Натурна реалістичність поєднується в них з активністю живописних прийомів, напруженою фак-

www.etnolog.org.ua

турністю, особливим способом накладання фарби довгими роздільними, нібито мозаїчними мазками, наповнюючи композицію рухом і напруженням. Окремі – більш «сюжетні», підкреслено загострений умовний малюнок надає образу експресивності та драматизму. Портрети пензля Є. Кремницької 1960–1970-х років окреслюють широке коло стилістичних традицій – постімпресіоністичних, постфовістичних, постекспресіоністичних, де художниця то прагне передати індивідуальність людини, її зовнішність та внутрішній стан, то вдається до певної типізації, то зосереджується на суто формальній виразності образу, зводячи його до майже пластичної формульності. Їх об'єднує загостреність формальних рішень, активне ставлення до натури.

Значне місце серед творів художниці належить «селянській темі». Традиційна і для закарпатської школи, і для українського малярства в цілому, з 1960-х років вона набула нових вимірів, віддзеркалюючи, з одного боку, загальний інтерес до фольклору та національної своєрідності, з другого – до тої виразної декоративності, що стала однією з прикметних стилістичних ознак епохи. Але питання не лише у формах. Для митців 1960-х років тема села мала кілька змістів, що перебували у певному діалозі між собою. Один із них – пошук гнучкої синтетичної образно-пластичної системи, наповненої універсально-світоглядними ідеями та вільними вітальними імпульсами, що протистояли нормам офіційної культури, де цілісність фольклорного світу поєднувала усталеність позаідеологічних життєвих засад, складну пантеїстичність світобачення, «нереалістичність» умовно-символічного висловлювання. До народної культури зверталися тоді художники з різних республік СРСР, прагнучи не пасивно ілюструвати «селянську тему», а відкривати в ній актуальні образно-естетичні змісти. Серед таких митців – Т. Яблонська, В. Патік, М. Греку, Д. Скулме та ін., чиї роботи, залежно від кон'юнктури моменту, то критикувалися спілчанською номенклатурою за «порушення традицій соціалістичного реалізму», то відзначалися преміями.

«Селянські» твори Є. Кремницької окреслюють у цій загальній тенденції свій простір. Людина міста, вона сприймала народну культуру з певної «дистанції», відкриваючи в ній багатство образного світу та виразні мистецькі можливості. Діапазон художніх рішень її творів і в цій царині доволі широкий: деякі полотна, як, наприклад, «Дівчина в народному костюмі» (1967), «Весілля. Молоді» (1970) чи «Художній салон» (1970) – цілком ілюстративні, з типізованими образами, написаними в поширеній у 1960-ті роки декоративно-площинній стилістиці. Інші – більш пластично насичені. Серед улюблених сюжетних мотивів художниці – «жінки з коровою», який вона писала багато разів, трансформуючи та загострюючи реальні форми, немовби прагнучи віднайти найбільш виразне кольорово-площинне рішення. Велике місце серед її робіт належить і народним святам. Вони захоплюють художницю барвистістю народних строїв, ритмічністю та композиційною цілісністю обрядових сюжетів, що складаються на її полотнах у майже орнаментальні композиції. У просторі народних свят, обрядів, звичаїв з переодяганнями в різних персонажів, де поряд з людьми живуть дикі звірі та свійські тварини, загадкові символи та знаки, художниця часто підкреслювала їхній потаємний містичний зміст, драматичну напругу. Діапазон її бачення «селянської теми» охоплює зображення побутових сцен, панорами карпатських селищ серед гірського пейзажу, майже абстрактно-орнаментальні композиції, на які перетворюються нею барвисті багатолюдні свята. Фольклорна культура для Є. Кремницької – світ зіткнення реального та умовно-естетичного, конкретного та декоративно-узагальненого.

У цьому ж контексті трактовані нею й інші сюжетні мотиви: сцени на вулицях закарпатських містечок, міські пейзажі тощо. Серед робіт 1970-х років – акварелі, гуаші, темпери в дусі дитячого малюнка, де трансформація реальних форм, наївна безпосередність зображення поєднуються з властивим художниці вишуканим відчуттям кольору. Писала вона й фантастичні полотна, що нагадують твори М. Шагала, і поширені у тодішньому радянському мистецтві символічні композиції, де переплітаються людські фігури, умовні форми, зірки, звірі тощо. З 1960-х років у

www.etnolog.org.ua

її творчості з'явилися й абстрактні роботи. Більшість з них побудовані на ритмізованих кольорових плямах і формах, вони демонструють її колористичний дар і тяжіння до структурно-орнаментальної декоративності. Та що б не писала художниця, об'єднуючою рисою є її талант колориста, активність пластичного бачення та особлива образна інтонація, споглядально-стримана та внутрішньо-драматична, позначена здатністю захоплюватися світом, відкриваючи інші зміст у багатоманітті його проявів.

Традиційно творчість П. Бедзіра та Є. Кремницької розглядають як прояв «неофіційного мистецтва» пізньорадянських десятиліть. Натомість далекі від соціалістичного реалізму з його пропагандою та псевдореалізмом, роботи художників уже з 1950-х років постійно експонувалися на виставках в Ужгороді, час від часу в Києві, Москві, Львові, Угорщині, Чехословаччині, про них згадувала критика, зокрема, послідовний дослідник закарпатського мистецтва Г. Островський у всіх своїх статтях відзначав цих митців як явище «непересічне, яскраве»: «Перед нами художники, що гостро відчувають своєрідність та поетичність природи і вміють донести її до глядача» [9, с. 24]. І хоча вступ до Спілки художників був для них доволі складним, вже з кінця 1960-х років П. Бедзір брав участь у роботі його комісій. Виокремлюючи місце майстрів у суперечливій структурі мистецтва пізньорадянського часу, слід мати на увазі, що з відлигою його офіційні обшири постійно змінювалися, так чи інакше розширюючи та урізноманітнюючи свій діапазон, де поряд з величезними за розміром «тематичними картинами» на ідеологічно витримані сюжети, все більш помітне місце займали мотиви повсякденного життя, складні метафоричні композиції тощо, далекі від прямолінійної ідеології та пропаганди. Структура радянського мистецтва ускладнювалася, поступово окресливши широкий простір так званого дозволеного мистецтва, що виступало «місцем зустрічі» різноспрямованих художніх зацікавлень і прагнень долучитися до цінностей світової культури [2, с. 58]. Мистецтво П. Бедзіра та Є. Кремницької розгорталося радше не в забороненому, а «не в заохочуваному» просторі, залишаючись, за вимогами того часу, сюжетним, фігуративним, «традиційним», проте, зверненим до тих «пошуків іншого», які хвилювали тоді чи не всіх мислячих художників.

Персональні виставки П. Бедзіра та Є. Кремницької (мисткиня рано пішла з життя – у 1978 р.) стали можливими за перебудови. У 1996 році за серію «Життя дерев» П. Бедзір був нагороджений обласною премією ім. Й. Бокшая та А. Ерделі. У 2000-х роках виставки Є. Кремницької та П. Бедзіра експонувалися в Києві.

Твори Ф. Семана водночас схожі та несхожі на роботи його ужгородських колег і сучасників, відрізняючись яскравою індивідуальністю, широтою та різноманіттям використаних формально-пластичних прийомів, відвертим драматизмом, що часто насичує доволі прості мотиви несподіваною напруженою емоційністю й колом самих сюжетів, до яких протягом життя звертався митець. Адже на відміну від більшості ужгородців, він майже не писав карпатських пейзажів, зосередившись на зображенні куточків рідного міста. Ключові його твори – численні автопортрети та портрети знайомих, фігуративні метафоричні та символічні композиції, різноманітні натюрморти, які загалом виходять за межі цього жанру, перетворюючись на виразні образні висловлювання.

Цікава його життєва історія. Угорець за походженням, Ф. Семан усе життя краще володів рідною мовою, ніж українською чи російською, свої картини підписував псевдонімом «Ocsi», що угорською означає «молодший брат». Глибоке болісне враження залишило в його душі жорстоке придушення радянськими військами антисталінського повстання 1958 року в Угорщині. Вже перша робота молодого художника, представлена того ж року на обласній виставці (ескіз мозаїки «Джаз»), була нищівно розкритикована. Вступити до художнього вишу Ф. Семану не вдалося. На заваді стала його особиста незалежна поведінка та виїзд за кордон брата і сестри. Але бажання вчитися далі було сильнішим за обставини. У 1958 році він написав листа М. Хрущову з проханням дати йому можливість вступити до вищих навчальних закладів, але дозвіл він отримав

www.etnolog.org.ua

лише для вишів за межами України. У 1958–1960-х роках Ф. Семан – вільнослухач Талліннського художнього інституту. З 1960 року повернувся до Ужгорода.

На жаль, і вдома його творчість залишалася «чужою», не співпадаючи з тим, що здебільшого писали ужгородські живописці. І хоча з 1960-х років яскрава кольоровість повернулася в закарпатське малярство, поступово воно відходило від європейських спрямувань, орієнтуючись на декоративність народного мистецтва. Змушене пристосуватись до соцреалістичного канону, закарпатське малярство звужувало та консервувало свої надбання, віддаляючись від реального життя, вибудовуючи у своїх творах певний «паралельний світ» із народними святами та ідеалізованими сценами з архаїчного народного побуту. Не випадково вже у середині 1970-х років Г. Островський писав: «Один пейзаж з'являється за іншим, і навіть коли кращі з них написані на рівні попередніх, то це ще не означає руху вперед <…> Якось послаблюється напруження творчого шукання, і в монолітній загаті відкриваються тріщини, в які проникають поки що не дуже помітні струмки салонності, інертності думки й почуття. Краса, знайдена у постійному спостереженні, вивченні й емоційному переживанні природи, обертається на красивість, сміливість і впевненість пензля – на браваду широкого мазка, «бокшаївська» лінія закарпатського пейзажу – на догматичне повторення пройденого. В закарпатському живописі складається така ситуація, коли численні пейзажі, кожен з яких зокрема виконаний у цілком прийнятному рівні професійної майстерності, у своїй масі створюють потік, який поглинає яскраві творчі індивідуальності» [10, с. 153–154].

Про вступ Ф. Семана до Спілки художників взагалі не йшлося. У пошуках творчого спілкування за допомогою Т. Яблонської у 1965 році він взяв участь у творчій групі живописців у смт Седнів (Чернігівського р-ну Чернігівської обл.). Велике враження на нього справило знайомство із С. Параджановим в Ужгороді, коли, обираючи натуру для славетного фільму «Тіні забутих предків», режисер відвідав закарпатську столицю. Як пише О. Петрова, якій пощастило бути знайомою з обома дійовими особами цієї «історії» – «дні, години, проведені в знімальній групі в Карпатах, а згодом – у Києві, стали знаковими для свідомості юного художника… Уроки свободи, якими С. Параджанов щедро обдаровував усіх, хто годен був їх сприймати, у випадку Семана лягли на гарний ґрунт <…> Протягом цілого життя ужгородський живописець повертався до образу С. Параджанова у полотнах, колажах, присвячених режисеру» [12, с. 6]. У 1990-ті роки він напише картину «Реквієм. Пам'яті Параджанова», де обличчя режисера, схоже на якусь міфологічну істоту, нібито розчиняється у гарячо-червоному кольоровому середовищі, пронизане потаємним драматизмом і таємничою вітальною силою.

Вплив С. Параджанова на Ф. Семана був пов'язаний не лише з яскравою особистістю славетного режисера, а й зі спільними подорожами карпатськими селами. Справжній ужгородець, любитель кав'ярень, зустрічей, прогулянок містом, у Карпатах художник відкривав для себе світ природи та гуцульського життя, глибоко вивчав його й пізніше у 1966–1970-х роках, коли жив у карпатському містечку Рахові. І хоча згодом він повернувся до рідного Ужгорода, як пише О. Петрова, за ці роки в малярстві Ф. Семана «проросте та оформиться у стійку творчу лінію фольклорна тема» [12, с. 9]. Однак його твори, написані за цією, цілком традиційною для Закарпаття тематикою, відрізнялися від робіт його колег. «Гуцульський натюрморт» (1960), «Гуцульська сім'я» (1969), «Гуцульська мадонна» (1973), «Гуцульське весілля» (1978), як і пізніше «Гуцульське весілля з автопортретом» (1993), «Гуцульська люлька» (1993), «Гуцульський автопортрет» (1994), «Гуцульські музиканти» (1994), «Гуцул з люлькою» (1996) далекі від прямих стилізацій у народному дусі, і хоча в деяких з них можна побачити певні відгомони розписів гуцульських кахлів, вони цілковито трансформовані художником, інші ж зображені крізь призму спочатку декоративного кубізму, а пізніше, з 1970-х років – вільно експресивної фігуративності. Прикмети народного побуту, яскравого колоритного одягу виступають тут радше поштовхом для створення образу, де архаїчна своєрідність

www.etnolog.org.ua

наповнена сучасним сприйняттям художника. Захоплюючись гуцулами, їхнім життям і традиціями, Ф. Семан залишався художником XX ст., який дивився на цей фольклорний світ із певної дистанції, милуючись його барвами і одночасно відчуваючи його приховану драму.

Особливості малярства Ф. Семана загалом склалися в середині 1960-х років. Чи не найбільш помітною рисою полотен митця було його категоричне неприйняття будь-якого академізму і типізації зображення. Орієнтирами для нього були твори класиків модернізму – Пікассо, Міро, Модільяні, німецьких експресіоністів, а також і того різнобарвного західного мистецтва середини XX ст., що у свій спосіб віддзеркалювалося в малярстві художників Східної Європи. Окреме місце серед його уподобань належало і творам Ф. Манайла, одного з небагатьох ужгородських художників виразного експресивно-драматичного спрямування, чиї роботи 1930-х – початку 1940-х років зображували трагічні сцени з життя карпатських селян. Однак у доробку самого Ф. Семана соціально-критичні рефлексії або політичні алюзії майже не позначилися. Дослідник його творчості І. Небесник згадує «портрет Леніна (1970), намальований на тлі фото-колажу, складеного із портретів самого автора і розмальованого зверху акварельними та гуашевими фарбами. Робота сповнена іронії, самоіронії та провокуючого нарцисизму нібито на зло режиму, котрий заставляв автора тримати власні твори на горищі» [8, с. 65]. У 1990 році під час перебудови митець напише картину «Мундир Брєжнєва», відгукнувшись у такій спосіб на розвал СРСР. У картині художник зобразив цей щедро прикрашений орденами мундир як атрибут історичної епохи, що відходила в минуле. Малярство Ф. Семана взагалі відзначається різноманіттям художніх мов і прийомів, то наближаючись до натури в портретах і пейзажах, то відходячи від неї, вільно трансформуючи реальність у сюрреалістичному, експресивному, умовно-декоративному дусі. Псевдореалізму та пропаганді соціалістичного реалізму він протиставляв не критику влади, а власну авторську креативність, бажання та право говорити своїм голосом, фантазувати, грати, вигадувати – себто бути вільним художником. Як і для більшості українських митців 1960–1970-х років, «чистота стилю» у будь-якій її версії була не властива Ф. Семану, натомість свобода самовиразу, на чому він постійно наголошував у житті та мистецтві, проявлялася в широті образного бачення, у вільному еклектизмі.

З середини 1960-х років у творчості Ф. Семана почала складатися велика «Карпатська сюїта», що завершилася лише у 2004-му році. Однією з перших її картин став «Сліпий» (1964), де умовна і водночас украй переконлива фігура сільського музики асоціюється з гротесковими портретами Пікассо та образами наївного малярства. У 1995 році він напише іншого «Сліпого музиканта» – відверто експресіоністичного, де драма людського життя, трагедія самотності та нерозуміння відтворена контрастом чорно-фіолетового тла і палаючого біло-жовтого обличчя музиканта, який співає пісню в оточуючій його темряві. Твори «Карпатської сюїти» – вельми різноманітні. Серед них – згадані гуцульські полотна; «Купол» (1976), що зображує фрагмент інтер'єру старовинної церкви; несподівано драматичний «Півень» (1991) – радше не реальна, а фантастична істота; яскраво-динамічний «Хлопчик з півнем» (1992), численні натюрморти, як цілком предметні, так і умовні, близькі до абстракції.

Украй різноманітні й не фігуративні роботи митця. Деякі з них трансформують реальні предметні мотиви, переводячи їх у кольорові структури, зокрема («Натюрморт», 1975 р.), інші – більш декоративні, майже орнаментальні. Є такі, що відтворюють безпосередність малярського жесту («Композиція», 1975 р., «Композиція», 1994 р., «Рожева композиція», 1997 р. тощо). Абстрактною роботою відгукнувся художник і на Чорнобильську трагедію, переводячи її на узагальнюючу мову контрастних кольорових плям та імпульсивних ритмів («Чорнобиль», 1992). Серед творів художника – багато гротескових композицій, проникнутих то поблажливою, то гіркою іронією («Куток кав'ярні», 1975). Часто писав він і жіночі акти, як і в інших своїх роботах, вільно інтерпретуючи натуру.

www.etnolog.org.ua

Однією з наскрізних тем у малярстві Ф. Семана стали численні автопортрети. Він почав писати їх з середини 1950-х років, поступово все більше наділяючи себе, як персонажа свого мистецтва, різними якостями. Його автопортрети певною мірою фіксують не лише ті чи інші ситуації у житті художника, а й відтворюють його психологічний стан, емоційні переживання, сумніви, являючи і цілковито серйозний, і театралізовано-іронічний «аналіз» свого душевного складу, характеру, вдачі. А ще – бажання побачити себе іншим, переміститься у вигадану ситуацію, «зіграти» ще одну, несподівану і неможливу в реальності роль. Серед подібних творів – «Автопортрет в телевізорі» (1987), стримано драматичний «Автопортрет з порожніми очима» (1994) та відверто трагічний – «Автопортрет із нічним горщиком» (1999). Художник зображує себе то «Синьою бородою» з красунею на колінах, то єгипетською мумією, то арлекіном, то у фантастичному яскраво червоному вбранні на даху міста, то в матроській тільняшці, у шапці-вушанці, з флейтою, з палітрою, навіть – у труні (1994). «Живопис Семана – виклик, то іронічний, то сентиментальний. Часто це запрошення до роздумів, до гри, пошук смислу в абсурді, іноді шарж, гротеск», – зазначає Людмила Біксей [11].

За радянських часів роботи художника майже не експонувалися. Переламним став 1968 рік: Ф. Семану вдалося організувати персональну виставку в Ужгороді, але за три дні вона була закрита. У 1973 році одна з картин художника – «Натюрморт. На столі» (1968), написана в посткубістичному дусі, була репродукована у виданому в Москві великому альбомі «Изобразительное искусство Закарпатья». Більше його ім'я в офіційному просторі не згадувалося. Як пише Б. Шумілович: «…Семан не визнавав радянську художню систему (він не розумів сенсу роботи на соцзаказ, не сприймав канон соцреалізму, "спілчанські" стосунки та ін.), а система у відповідь відверто ігнорувала художника» [18, с. 226]. Але «неофіційний статус» не давав заробітку, тому Ф. Семан працював сторожем, технічним робітником, намагався знайти роботу в художньому фонді, але йому відмовляли. «У 1970-ті ставлення до Семана в художніх колах Ужгорода переросло у відверту конфронтацію. Разом з П. Бедзиром Ф. Семан став уособленням творчої свободи. Відверте нерозуміння серед колег, переслідування та виклики до КДБ так і не зламали дух художника» [1, с. 49]. Але, варто додати, спричинили до глибокої психологічної кризи та алкогольної залежності. З тих років збереглося небагато робіт. «У приватних колекціях період 1970-х – початку 1980-х творчість Семана ілюструють переважно натюрморти, в яких художник розвивав формальні пошуки та експерименти з кольором й фактурами. З властивим для художника надривом, експресією та нестримним темпераментом він торував свій шлях у мистецтві» [1, с. 49].

Новий етап у житті Ф. Семана почався з перебудовою. У 1990 році його картини експонуються в Будапешті. У 1991 році він стає лауреатом Міжнародної премії імені Шимона Холлоші для художників – угорців, що мешкають за межами Угорщини. У 1992 році бере участь у міжнародному пленері в угорському місті Мезевкеведжі й розпочинає там цикл творів «Угорська рапсодія». Він пише кілька автопортретів в угорському костюмі, композицію «Прихід угорців у Закарпаття» (1996), що називають також «Автопортретом з конем», де зобразив себе в образі одного зі своїх предків – у язичницькій шапці з баранячими рогами, у волохатому тулупі, з конем, якого веде із собою. З 1990 року виставки творів Ф. Семана починають проходити в Ужгороді, Мукачеві, Києві. Про нього пишуть статті, виходять друком великі монографічні альбоми. Проникнуте яскравою індивідуальністю, захопленням широким світом образотворчості, де фольклор і високий модернізм тісно переплітаються між собою, малярство Ф. Семана все більше розкривається як частина історії українського мистецтва, як важлива сторінка в поступі закарпатської школи живопису – традиційної та здатної до оновлення.

Творчість ужгородських шістдесятників – П. Бедзіра, Є. Кремницької, Ф. Семана – показове не лише в історії закарпатської мистецької школи, а й української образотворчості другої половини XX ст. у цілому.

www.etnolog.org.ua

Ф. Семан. Гуцульське весілля. 1993 р.

Ф. Семан. Сліпий. 1964 р.

Ф. Семан. Угорська мадонна. 1992 р.

www.etnolog.org.ua

П. Бедзір. Мара йде. 1964 р.

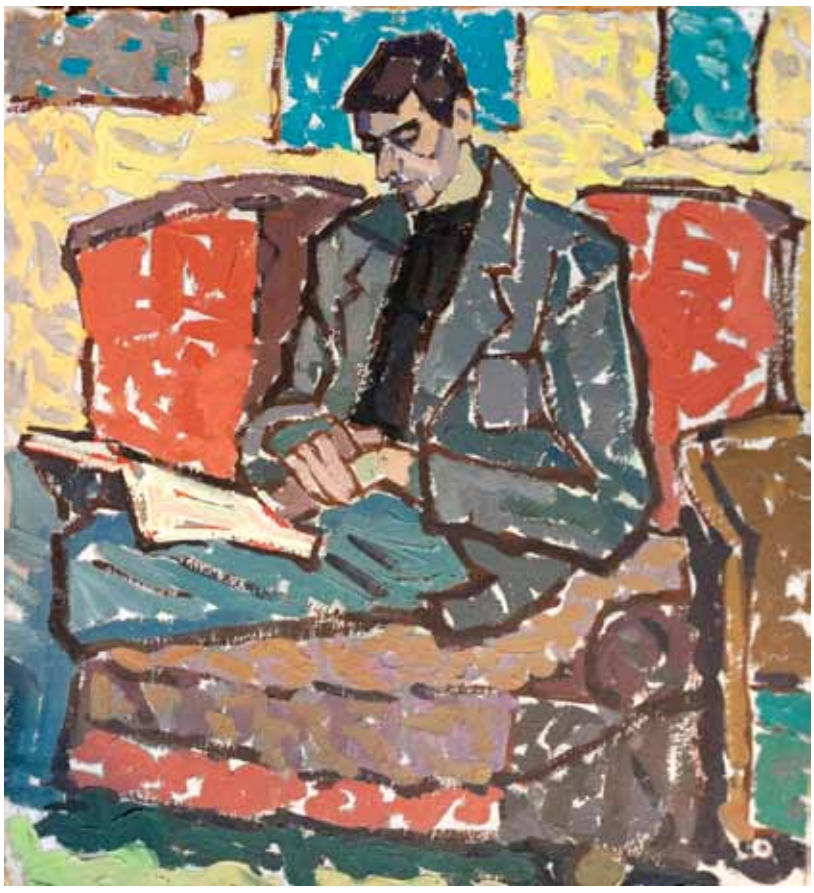
П. Бедзір. Без назви.
1970-ті рр.

П. Бедзір.
Життя дерев.
1980 р.

www.etnolog.org.ua

Є. Кремницька. Жінки з коровою. 1960–1970-ті рр.

Є. Кремницька.
Хлопчик-рибалка. 1964 р.



Є. Кремницька.
Чоловік в кріслі з книгою.
Початок 1960-х рр.

www.etnolog.org.ua

Народжені та виховані ще у дорадянський час, для яких соцреалістична система була протилежною тим засадам мистецтва, на яких зростала закарпатська школа, вони у своїх роботах по суті повертали та продовжували її дорадянські традиції, вносили у них новий ракурс, іншу, більш складну та співзвучну часу образність. Живописці-колористи Є. Кремницька та Ф. Семан збагачували закарпатське малярство новими мотивами, вільною експресією, індивідуальним світовідчуттям. Творчість П. Бедзіра стала не лише поштовхом для розвитку в краї графічного мистецтва, а й утверджувала в мистецтві значення формальної виваженості та точності художньої мови. Роль цих митців для Закарпаття – значна та очевидна, окреслення їхнього місця в українському мистецтві пізньорадянської доби – завдання вітчизняного мистецтвознавства.

Джерела та література

1. Гаврош О. Інший. Нонконформізм у творчості Ференца Семана. *Екзиль*. Ужгород, 2015. № 13 (18). С. 46–49.
2. Деготь Е., Левашов В. Разрешенное искусство. *Искусство*. Москва, 1990. № 1. С. 58–61.
3. Дмитриева Н. К вопросу о современном стиле в живописи. *Творчество.* Москва, 1958. № 6. С. 9–12.
4. Ерделі Адальберт. ІМЕН. Літературні твори, щоденники, думки. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2012. 440 с.
5. Зубач В. Яблуко філософії на голові планети. Або людина – це звучить гірко. *Срібна Земля. Фест*. Ужгород, 2001. С. 14. 1–7 лютого.
6. Из воспоминаний Галины Рыжовой. Культурный анклав: неофициальная художественная жизнь Ужгорода 60-х. *Искусство украинских шестидесятников* / сост. О. Балашова, Л. Герман. Київ : Основи, 2015. С. 74–76.
7. Нагорна Л. П. Регіональна ідентичність: український контекст. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАНУ, 2008. 405 с.
8. Небесник І. Мистецтво шістдесятників в контексті графічного мистецтва Закарпаття. Друга пол. 1960–1970-х рр. *Вісник ХДАДМ*. 2009. № 9. С. 65–77.
9. Островский Г. Художники Закарпатья. *Искусство.* Москва, 1966. № 5. С. 23–25.
10. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття. Київ : Мистецтво, 1975. 200 с.
11. Ретроспекція живопису. Ювілейна виставка з нагоди 55-річчя Ф. Семана. Буклет. Ужгород, 1992. 4 с.
12. Семан Ференц. Живопис як автобіографія : Фотоальбом, вст. стаття О. Петрової. Київ : Видавництво «Сталь», 2005. 144 с.
13. Сирохман М. Кремницкая Елизавета Людвиговна. 1926–1978. *Искусство украинских шестидесятников* / сост. О. Балашова, Л. Герман. Київ : Основи, 2015. С. 170–172.
14. Сирохман М. Павло Бедзір. Графіка – живопис. Альбом. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2018. 148 с.
15. Сирохман М. Павло Юрійович Бедзір: 80-річчя з дня народження графіка. *Календар краєзнавчих пам'ятних дат на 2006 рік: Рекомендаційний бібліографічний посібник* / уклад. : Т. І. Васильєва, Г. В. Бобонич та ін. Ужгород, 2005. С. 80.
16. Федорук О. Художники закарпатської малярської школи. Від класичних надбань – до сучасних новацій. *Мистецькі обрії'99. Альманах : Науково-теоретичні праці та публіцистика*. Київ, 2000. Вип. 2. С. 48–63.
17. «Холлограми лісу». Бесіда с П. Кавачем. *Kiyv Daily. cov.ua.* 2018, 18 жовтня.
18. Шумилович Б. Семан Ференц Яношевич. 1937–2004. *Искусство украинских шестидесятников* / сост. О. Балашова, Л. Герман. Київ : Основи, 2015. С. 224–227.

References

1. HAVROSH, Oksana. The Different. Nonconformity in the Works of Ferents Seman. *Ekzyl*. Uzhhorod, 2015, 13 (18), 46–49 [in Ukrainian].
2. DIOGOT, Yekaterina, Vladimir LEVASHOV. The Unforbidden Art. *The* Art. Moscow, 1990, 1, 58–61 [in Russian].
3. DMITRIYEVA, Nina. On the Issue of Modern Style in Painting. *The Creation*. Moscow, 1958, 6, 9–12 [in Russian].
4. ERDELI, Adalbert. *IMEN. Literary Works, Diaries, and Reflections*. Uzhhorod: Oleksandr Harkusha Publishing House, 2012, 440 p. [in Ukrainian].
5. Zubasch V. An Apple of Philosophy on the Head of Planet, or Human is the Word that Sounds Bitter*. The Silver Land. Fest.* Uzhhorod, 2001, February 1–7, p. 14 [in Ukrainian].
6. From the Memoirs of Galina Ryzhova. A Cultural Enclave: Unofficial Artistic Life of the 1960s Uzhgorod. In: Olga BALASHOVA, Lizaveta GERMAN (compilers). *The Art of the Ukrainian Sixtiers*. Kyiv: Osnovy, 2015, pp. 74–76 [in Russian].

www.etnolog.org.ua

7. NAHORNA, Larysa. *Regional Identity: A Ukrainian Context*. Kyiv: I. Kuras IPENS of Ukraine, 2008. 405 p.

8. NEBESNYK, Ivan. The Art of the Sixtiers in the Context of Transcarpathian Graphic Art. The Latter Half of the 1960s through the 1970s. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts*, 2009, 9, 65–77 [in Ukrainian].

9. OSTROVSKIY, Grigoriy. Transcarpathian Artists. *The Art*. Moscow, 1966, 5, 23–25 [in Russian].

10. OSTROVSKYI, Hryhoriy. *Fine Art of Transcarpathia*. Kyiv: Mystetstvo, 1975, 200 pp. [in Ukrainian].

11. *Retrospection of Painting. The Jubilee Exhibition on the Occasion of the 55th Anniversary of Ferents Seman. A Booklet*. Uzhhorod, 1992, 4 pp. [in Ukrainian].

12. SEMAN, Ferents. Painting as an Autobiography: A Photo Album. Prefaced by Olha PETROVA. Kyiv: Stal, 2005, 144 pp. [in Ukrainian].

13. SIROKHMAN, Mikhail. Kremnitskaya Yelizaveta Ludvigovna. 1926–1978. In: Olga BALASHOVA, Lizaveta GERMAN (compilers). *The Art of the Ukrainian Sixtiers*. Kyiv: Osnovy, 2015, pp. 170–172 [in Russian].

14. SYROKHMAN, Mykhaylo. *Pavlo Bedzir. Graphic Works and Paintings. An Album*. Uzhhorod: Oleksandr Harkusha Publishing House, 2018, 148 pp. [in Ukrainian].

15. SYROKHMAN, Mykhaylo. Pavlo Yuriyovych Bedzir: On the Occasion of the 80th Anniversary of Birthday of the Graphic Artist. In: T. VASYLYEVA, H. BOBONYCH, I. HORVAT (compilers). *The Calendar of Local-History Memorable Dates for 2006: An Advisable Bibliographical Index*. Uzhhorod, 2005, p. 80 [in Ukrainian].

16. FEDORUK, Oleksandr. Artists of the Transcarpathian Painting School. From Classic Heritage to Modern Innovations. In: Ihor BEZHIN, ed.-in-chief, *Art Horizons'99. An Almanac: Theoretical Works and Socio-Political Essays*. Kyiv, 2000, vol. 2, pp. 48–63 [in Ukrainian].

17. *Holograms of Forest. A Conversation with Pavlo Kovach*. October 18, 2018 [online]. Available from: https://kyivdaily.com.ua/khollogrami-lisu/.

18. SHUMILOVICH, Bogdan. Seman Ferents Yanoshevich. 1937–2004. In: Olga BALASHOVA, Lizaveta GERMAN (compilers). *The Art of the Ukrainian Sixtiers*. Kyiv: Osnovy, 2015, pp. 224–227 [in Russian].

SUMMARY

The article analyzes the work of outstanding artists of the Uzhhorod generation of the sixties Pavlo Bedzir (1926–2002), Yelyzaveta Kremnytska (1925–1978), Ferents Seman (1937–2004), who, opposing the socialist realism, introduced new features in the tradition of Transcarpathian art, expanding its thematic and formal-plastic range, asserting in it an active author›s subjectivity, personal vision and interpretation of European modernism.

Their art unfolded in the realm of painting and graphic arts, where it was with the name of Pavlo Bedzir that the newest graphic arts in Transcarpathia were connected. His works, created in various graphic techniques, reflected different stylistic tendencies of the first half of the twentieth century – appeals to Cubism, expressionism, surrealism, op-art, which were interpreted by the artist through the traditional theme of the Ukrainian art and Transcarpathian school of the region.

Marked by the distinctive individuality of Yelyzaveta Kremnytska's work (painter and graphic artist), she continued the colorful traditions of the Transcarpathian school, filling them with her own reading of the post-Fauvist, expressionist and folk traditions that outlined the identity of her imaginative world.

Ferents Seman›s painting, where he mostly turned to portraits, story compositions and still lifes, was filled with dramatic outlook, which transformed traditional motifs into intense, meaningful imagery. Each of these artists discussed the way not only with the expanses of Soviet art, but also with the Transcarpathian school itself, adding new themes and images to it, widening the range of its artistic language. A purely modernist stance on the individuality of self-manifestation, independence of vision and perception singled them out in the artistic environment, despite the absence of social-critical motifs determining the opposition of their creative position.

Keywords: Transcarpathian school of painting, modernism, individuality of the artist.

www.etnolog.org.ua

Критика
Criticism

УДК 76:7.071.1(477)

ГРАФІЧНИЙ ТЕАТР КАТЕРИНИ РАДЬКО

Оксана Ламонова

У статті проаналізовано твори сучасного київського графіка Катерини Радько, пов'язані з темою театру – цикли «Міщанин-шляхтич» (1996), «Дон-Жуан» (2003–2011), «Прогулянка у пралісі» (2001). Детально розглянуто приклади всіх варіантів застосування театральності в графіці художниці.

Ключові слова: Катерина Радько, українська графіка 1990–2010-х років, книжкова графіка, станкова графіка, офорт, гуаш, акварель.

The article analyses works of modern Ukrainian artist Kateryna Radko, based on motifs of E. T. A. Hoffmann's creation, notably the fairy tale *The Nutcracker* and the novel *The Life and Opinions of the Tomcat Murr*.

Keywords: Kateryna Radko, E. T. A. Hoffmanm, Ukrainian graphic art of the 1990s–2000s, illustration, etching, gouache, watercolour.

Катерина Радько закінчила майстерню книжкової графіки (керівник – професор Г. Галинська) Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури у 1998 році, згодом – асистентуру стажування кафедри графіки НАОМА (керівник – професор Г. Якутович) у 2001 році. Серед її робіт – цикли до творів Ернста Теодора Амадея Гофмана – казки «Лускунчик» (1994 р., папір, гуаш) та роману «Життєва філософія кота Мура» (2000 р., кольоровий офорт), до вірша Ф. Прокоповича «Опис Києва» (1998 р., офорт) та станкова серія «Чоловіки з села Межиріч» (2001 р., офорт) тощо. Графіці київської художниці властиві технічна майстерність, певна суб'єктивність, символізм, іронічність, гротескність (не випадково її улюблений «великий стиль» – бароко). Варто наголосити і на ще одній її якості – театральності. Визначимо її як неприховану, навіть дещо демонстративну, умовність, яка підсилює виразність та ефектність композиції. Подібні прийоми мисткиня застосовує, ілюструючи драматичні твори або твори на театральну тематику, що є цілком зрозумілим і логічним явищем. Але театральність притаманна також іншим, так би мовити, «авторським» графічним серіям, які не мають літературної основи. Тут зазначений прийом стає «самодостатнім».

Розглянемо детальніше приклади усіх варіантів застосування театральності в графіці київської художниці.

У 1996 році К. Радько проілюструвала комедію «Міщанин-шляхтич», тобто звернення до Мольєра відбулося лише через два роки після виникнення циклу до гофманівського «Лускунчика». Суто хронологічно (XVII ст.) славетний французький драматург знаходиться нібито ближче до улюбленого мисткинею бароко, ніж німецький романтик (хоча, якщо вже зберігати абсолютну термінологічну точність, пишний «Великий стиль Людовіка XIV», частиною якого стали й п'єси Мольєра, був своєрідним синтезом бароко та раннього класицизму). Однак продовження не було – «Мольєріани» (на відміну від «Гофманіади») не виникло. Утім, роботи до «Міщаніна-шляхтича» не втрачають від цього ані в грацийності, ані в іронічності.

«Міщанин-шляхтич» – не цикл «аркушів за мотивами», а теоретична книга чи її макет, із обкладинкою, форзацом (акварель) та п'ятьма шмуцтитулами (офорт), які відкривають кожну з дій комедії. Але зображувати ті чи інші «упізнавані» епізоди К. Радько відмовляється принципово та майже демонстративно. Одночасно в її офортах можна (за бажанням) знайти чимало мо-

www.etnolog.org.ua

льєрівських персонажів. Поважні батьки пана заголовного героя з'являються у вигляді власних портретів. Манірна красуня з віялом – маркіза Дорімена, предмет платонічних залицянь Журдена. Найзначнішою (враховуючи масштаб зображення) героїнею п'єси стає донька Міщаніна-шляхтича красуня Люсіль («Це вона в подиві дивиться, куди її батечко так несеться», – пояснює сама художниця). Що ж до заголовного героя, то він в ілюстраціях (як, до речі, й у комедії) панує буквально: «Там через усі п'ять дій пробігає сам Журден, змінюючись від дії до дії». Отже, Міщанин-шляхтич – і той, услід кому дивиться здивована Люсіль, і закоханий (у маркізу Дорімену) із квіткою. Цілковито щасливий персонаж останнього офорта, у турецькому одязі та зі шпагою, на яку нанизані яблука, – знов-таки він після «посвячення в мамамуші» (нібито «паладіни», хоча насправді цей «турецький титул» Мольєр просто вигадав).

І все ж таки головне в офортах К. Радько до «Міщаніна-шляхтича» – не герої та ситуації, а створення (і певною мірою «відтворення») особливої атмосфери, навіть більше – особливого простору: чи то «театрального», чи то «барокового», чи то навіть «версальського», водночас умовного, грацийного й іронічного. Саме тому ілюстрації активно насичуються не «дійовими особами» чи танцюючими статистами (адже п'єса Мольєра, нагадаємо, – не лише комедія, але й повноцінний балет, до того ж на музику великого Люллі), а «декораціями» та «реквізитом». При цьому тканини не тільки сценічні завіси чи, наприклад, елемент оформлення житлових інтер'єрів, а й спогад про товар, яким торгував пан Журден чи його батько [1]. А ще є велетенські, наповнені фруктами роги достатку, які ширяють у повітрі. І мармурові, але живі прикраси – бюсти, статуї, крихітна наяда, сонце, що посміхається, амурчик, схожий на херувима. І, головне, рослини – фігурні дерева різних розмірів, від доволі солідних до крихітних, які можна тримати в руках, паростки в усіх можливих вазонах і вазах, екзотичні листя, поставлені у воду – ймовірно, щоб пустили корінці. Квітку, правда, вдалося відшукати лише одну – її тримає закоханий Журден на шмуцтитулі до четвертої дії. Але, так чи інакше, простір комедії перетворюється на величезний розсадник, у якому не дуже комфортно, але весело («Не засумуєш!») мешкають мольєрівські герої. Читачеві-глядачеві ж залишається згадати, що, коли створювалася п'єса «Міщанін-шляхтич», Версаль приблизно так і виглядав – недобудований палац, недосаджений парк... Але це аж ніяк не заважало його мешканцям тут жити, інтригувати і розважатися! [2] До того ж офорти до четвертої та п'ятої дії – це така собі гротескна «туречщина» (подібно до «шинуазрі» – «китайщини» XVIII ст.), що цілком відповідає не лише сюжету мольєрівської комедії, але й історії її створення [3].

«По суті, п'єса являє собою фарс, хоча й чудово зроблений», – пише сучасний французький біограф Мольєра Ж. Бордонов [2, с. 287]. Але коментарем до циклу К. Радько, із його на свій лад дуже романтичним і до того ж закоханим головним героєм, є радше парадоксальні та піднесені слова Гілберта Кіта Честертона: «Мольєр і його маркізи дуже веселяться, коли мосьє Журден, товстий літній міщанин, із захопленням дізнається, що все життя розмовляв прозою. Я часто думав, чи розумів Мольєр, що Журден у цю мить піднявся вище за всіх, до самих зірок? У нього вистачило простоти зрадіти невідомій відомості, більше того, відомості, давно відомій» [14, с. 67].

«Дон-Жуан» К. Радько також сповнений театральності, адже присвячено цей графічний цикл опері Моцарта і новелі Гофмана, тлом для загадкових подій якої стає моцартівська опера [4]. Повна ж назва новели є такою: «Неймовірна історія, що сталася з одним мандруючим мрійником» [5]. Серія створювалася на протязі восьми років – перший аркуш (гуаш «Увертюра») виник у 2003 році, офорти – у 2009-му, а «фінальна» акварель (яка спочатку мала бути варіантом знов-таки «Увертюри») – у 2011 році.

Порівняно невелика за розміром (близько 20 сторінок) новела стала приводом для графічного циклу (назвати його «ілюстративним» навряд чи можливо) із доволі складною внутрішньою структурою. Дивує (і певною мірою навіть заплутує) наявність

www.etnolog.org.ua

у ньому аркушів, створених у різних графічних техніках. Адже певну частину циклу складають офорти, причому чорно-білі та кольорові варіанти однієї і тієї ж самої композиції створюють різне враження; інша ж частина «Дон-Жуана» – це гуаш і акварель. Але, на відміну від «Лускунчика» (також проілюстрованого в техніці гуаш), фарби виглядають тепер не чистими й сяючими, але радше такими, що зловісно мерехтять із середини, тим паче, що тло для них запропоновано темне – одночасно і театральне (адже чимала частина подій новели Гофмана розгортається не просто в театрі, а в напівтемній ложі, пов'язаній потаємним ходом безпосередньо із кімнатою в бамберзькому готелі [6]), і «нічне» (для Дон-Жуана – і час діяти, і час, коли для нього настане неминуча відплата). Взагалі ж цикл складається з трьох офортів (не враховуючи «кольорових» варіантів), трьох гуашей та акварелі.

Власне кажучи, К. Радько ілюструє не так сюжет новели, як одну з її складових (таке собі «вставне есе»), для Гофмана надзвичайно важливу – роздум «мандруючого ентузіаста» над образом Дон-Жуана, викладений у листі до друга Теодора, яке «ентузіаст» пише одразу після вистави, цілком під її враженням і навіть – щоб не зруйнувати жодного з цих вражень – у тій самій загадковій «ложі для мандруючих № 23» [7]. Але графічний коментар художниці до романтичного панегірика Севільському спокуснику є відверто іронічним.

Розглянемо детальніше окремі аркуші циклу.

«Увертюра» – надзвичайно ефектна і дещо навіть моторошнувата фантазія «за мотивами» водночас як опери, так і новели. У центрі її композиції – звісно Дон-Жуан, але романтичний «титан» і майже надлюдина у К. Радько отримує хіба що титанічний розмір. Адже «герой» «Увертюри» – гротескна конструкція (інакше не сказати), що складається з двох велетенських ніг (які до того ж, якщо придивитися, крокують у різні боки) і семи майже однакових маленьких голів. Утім, приблизно так виглядали й актори старовинного вуличного лялькового театру, які тримали своїх персонажів у руках (буквально «на руках»), у той час як ширму, за якою ховався ляльковод, утворювала верхня частина його одягу, а ноги залишалися на видноті. Подібний персонаж фігурує в одному з офортів серії «Прогулянки в пралісі» – «Поява сонця», але герой «Дон-Жуана» є набагато зловіснішим. Він належить одразу трьом часовим епохам: «ноги» велетня-ляльковода вдягнені за модою XVI ст. (тобто нібито – «епохою Дон-Жуана», хоча насправді його прототип жив у XIV ст., а Мольєр і навіть попередник Мольєра – Тірсо де Моліна – писали свої п'єси про легендарного спокусника вже у XVII ст.); незворушні музиканти, що виконують мелодію увертюри до моцартівської опери на якихось духових інструментах, подібних до дещо «спрощених» гобоїв чи кларнетів, – у пудрених перуках а-ля XVIII ст.; і, нарешті, ще є прекрасна співачка, «синьйора», виконавиця ролі донни Анни, героїня гофманівської новели і нібито сучасниця німецького романтика – чи його новелістичного «*Alter ego*», композитора і «мандруючого ентузіаста» (новела «Дон-Жуан» створена у 1812 р.): напіводягнена [8], вона, здається, марно намагається сховатися за однією з «ніг» від пильного погляду «сьомої голови» – дещо більшої за інші, з «донжуанівським» коміром під підборіддям – і цілковито фантастичною здатністю рухатися в просторі, немовби на довжезній гнучкій шиї. А під ногами цього кошмарного, хоча при тому дещо й кумедного Дон-Жуана, розташувалися залишки його попередніх жертв – буквально «розчавлені», але цілком задоволені, з тупими й щасливими посмішками на обличчях.

«Титанічний» Дон-Жуан виникає й на одному з офортів. Правда, тут він все ж таки значно менший і дещо знесилений, схожий чи то на пораненого птаха, чи то на підбитий літак (це враження підсилює й жовтогаряче «підфарбовування» кольорової версії офорта – тоді герой виглядає майже буквально «охопленим полум'ям»). Утім, напевно, поза Севільського спокусника означає всього лише низький театральний уклін на адресу «найповажнішої публіки» зі сцени, вкритої веселеньким смугастим килимком. Так чи інакше, ті ж самі пер-

www.etnolog.org.ua

сонажі – музиканти та донна Анна – тепер розташувалися на ньому (іноді – буквально «на голові») абсолютно спокійно, цілком зручно та навіть комфортно, і Дон-Жуан цей чималий тягар чи то не помічає взагалі, чи то надсаджується, але не може нічого зробити (другу версію нібито підтверджують його напіввідкриті у чорно-білій версії офорта – вуста). Утім, і Дон-Жуан тримає в руці якусь «ниточку», отже, і він – чийсь ляльковод. Що ж до тексту, який доповнює композицію, то це – початок однієї з арії Дон-Жуана: «Fin ch'han dal vino», тобто «Щоб кипіла кров гарячище» [9].

Але Севільський спокусник з'являється в серії К. Радько не лише як романтична «надлюдина». На одному з офортів могутній, грізний і навіть дещо моторошнуватий «титан» перетворюється раптом на доволі паскудного веселуна з рум'яними щічками та грайливими бантиками. Він, звичайно ж, – «Гроза жінок», і життя його чергової жертви знаходиться, як здається, у серйозній небезпеці, але са́ме життя, а не честь. Спокусити цей Дон-Жуан не здатен. А от примусити, зґвалтувати, а можливо і вбити – так, але це, як-то кажуть, «з іншої опери». Тим паче, що «альковну» атмосферу офорта, з усіма цими гаптованими завісами та розкішними букетами у вазах, дещо несподівано доповнюють й іронічні кулінарні асоціації (адже Дон-Жуан як раз співає «Gia la mensa è preparata!», тобто «Радісною будь, моя трапеза!»). До того ж замість ліжка тут фігурує саме стіл з гротескними (а можливо і живими) ніжками у вигляді ящірок, що стоять на задніх лапках, тримаючи стільницю передніми. Словом, чергову красуню взагалі збираються освіжувати та з'їсти (але «найповажніша публіка», споглядаючи веселого спокусника-людожера, може зберігати цілковитий спокій – «Не встигне!»).

Останній з трьох офортів присвячено прекрасній донні Анні. У Гофмана вона – ідеал, утілення краси та всіх чеснот, єдина в світі жінка, що є достойною титана Дон-Жуана, який, на жаль, цього не зрозумів – у чому, власне, і полягає трагедія двох головних героїв опери [10]. К. Радько цілком згодна з таким трактуванням. Більше того – вона саме його й «ілюструє», але іронічно, на межі гротеску. Якщо її Дон-Жуан – велетень, то і донна Анна – велетка, гранично самотня в оточенні мізерних (у буквальному значенні цього слова) і нікчемних кавалерів, «клонів» жалюгідного дона Оттавіо (наречений донни Анни в моцартівській опері) в куцих плащиках. Вони можуть благати її про взаємність, навіть страждати – їхні пози красномовно демонструють різні стадії саме цих почуттів. Але донна Анна їх не помічає – хоч би тому, що для цього їй потрібно було б занадто сильно нахилитися. Скажімо більше – було б просто смішно, якби *ця* донна Анна звернула увагу на *цих* кавалерів: розкішна красуня з породи догів має повне право ігнорувати закоханих чіхуахуа. Вона чекає *іншого*. Вона його дочекається. Але він її *не впізнає*. Це вже не трагедія, це – *катастрофа*. Саме вона й зображена у фінальній композиції, де відбувається остаточне «повалення» (і зовсім не в Пекло, а – догори ногами) Дон-Жуана.

Величезна постать Севільського спокусника займає майже весь аркуш. Дон-Жуан нерухомий і, треба розуміти, вже неживий. Головне ж – він цілком безпечний. Маленькі манірні музиканти, не припиняючи грати, розташовуються на ньому, немов на туші грізного переможеного звіра. Крихітна донна Анна продовжує чіплятися за велетенську ногу переможеного спокусника, але нагадує вже не налякану потенційну чергову жертву, а радше веселу дівчинку на гілці якогось фантастичного дерева. Легковажний настрій аркуша посилює його щедра, дещо навіть надмірна декоративність – адже він, немов своєрідний графічний «печворк», складається з клаптиків веселих кольорів, до того ж зі строкатими візерунками – тут є і смужки, і цяточки, і квіточки (лілії на рукавичках Дон-Жуана), і зірочки просто, і зірочки з місяцями, і навіть трохи мережива. Але дивним чином подібна театральна умовність, більше того – саме ця театральна умовність і створює потрібне враження події космічного масштабу – з тих, коли зірки і планети змінюють свої орбіти. Це нагадує один із парадоксів Г.-К. Честертона з його есе «Ляльковий театр»: «Він маленький, і тому я можу зобразити в ньому землетрус

www.etnolog.org.ua

на Ямайці або Страшний суд. Чого варто мені змайструвати падаючі башти і падаючі зірки?» [15, с. 105].

Постійна зацікавленість К. Радько до європейської літературної класики врівноважується її не меншим інтересом до українського мистецтва – насамперед до українського бароко в усіх його проявах: архітектура, скульптура, живопис, графіка, література, театр. Але якщо в «Описі Києва» можна помітити вплив барокових графічних тез, то «Прогулянка у пралісі» (2001 р.) є «найтеатральнішим» з українських циклів художниці. Це дозволяє протягнути певні образні та змістовні «зв'язки-містки» («помістки» – у значенні «кін»?) між ним та іншими «графічними театрами» художниці – тими ж «Міщанином-шляхтичем» і «Дон-Жуаном». Водночас «Прогулянка у пралісі» (так само як і «Чоловіки з села Межиріч») є своєрідним авторським «театром для себе», оскільки нібито не має літературної основи (хоча насправді це не зовсім так). Утім, ми вже бачили, що, навіть використовуючи конкретне «літературне першоджерело» із цілком зрозумілим сюжетом, К. Радько створює перш за все індивідуальний простір, насичуючи його власними, іноді доволі суб'єктивними, хоча й незмінно виразними символами. У «Прогулянці в пралісі» її авторська свобода є абсолютною. Цикл насичений гротеском та іронією, що нерідко балансують на межі «чорного гумору». І все ж таки припускаємо (а тим паче відчуваємо), *що саме* стає для художниці об'єктом натхнення. Це, безумовно, культура українського бароко. Можна було б сказати, що це – культура українського барокового театру, але, на жаль, ця сфера є добре знайомою лише вузьким спеціалістам. Утім, складно визначити, чи проводила К. Радько свідому, наукову («за документами») реконструкцію, наприклад, бурсацьких вистав. Чи обрала інший, для митця зазвичай вигідніший і більш плідний шлях – довірилася передусім власній художній інтуїції (що, звичайно, аж ніяк не виключає «роботи з документами»). Так чи інакше, глядач має перед собою кінцевий, дуже виразний, хоча й дещо несподіваний результат.

Безпосередньо сценою з вистави здається офорт «Скорпіони! Ви оскаженіли!» [11]. Вистава ця залишається назавжди невідомою, але вгадати її сюжет, здається, неважко. Це історія Героїні – напевно, навіть святої мучениці, яка зазнала тяжких випробувань і страждань, витримала їх гідно й мужньо, але тепер має бути страченою. Порятунку (тим паче помилування) вона не чекає – і ймовірно назва офорта є її останньою реплікою, як-то нині говорять, «слоганом» усієї історії. «Слоган» героїня супроводжує виразним, навіть красномовним жестом. Пояснює ж цю репліку візерунок на одязі ката – якщо сукня героїні (з довгим шлейфом) вкрита зображеннями людей, то на його вбранні – саме чорні скорпіони. Символіка такого декорування не викликає сумніву, але відносно героїні – залишається дещо загадковою. Що мають означати ці численні, на вигляд веселі та жваві персонажі, із високо до надмірності підібраними пеленами? Гріх блуду, в якому звинувачують героїню? Отже, вона ніяка не мучениця, а блудниця? Але «схрещення рук, схрещення ніг» на її одязі нагадує радше танок (хоча й дещо розкутий), аніж щось серйозніше. Не схожі ці персонажі й на демонів, якими розписували покаянне вбрання засуджених єретиків [12]. До речі, і засудили героїню зовсім не до спалення живцем, а до страти шляхетної, навіть аристократичної – їй, немов королеві, мають відрубати голову мечем (саме так страчували і деяких святих, яким не змогли зашкодити будь-якими іншими тортурами) [13].

Скорпіони ката, численні й нерухомі (майже незворушні – як і належить геральдичним фігурам), ніяких питань нібито не викликають. Але, якщо уважно придивитися, одяг цього героя також дещо чудернацький: каптур, який за логікою має завершуватися знов-таки скорпіоном (як «нашоломник»), прикрашає зовсім химерна фігура, що є одночасно і постаттю крихітної людини, яка обіймає голову ката не менш красномовним жестом руки, ніж жестом самої героїні. Утім, під питанням і сам кат, із його тонким та інтелектуальним (навіть вродливим) обличчям садиста. Отже – замість грубого насилля (шафоподібний і дурнува-

www.etnolog.org.ua

тий велетень у червоній масці з прорізами для очей – загальновідомий, традиційний, «коміксовий» образ ката) маємо щось набагато складніше і страшніше. Навряд чи йдеться і про варіацію на тему «Прости йому, адже не усвідомлює, що коїть». Радше складається враження, що ката і героїню пов'язують якісь додаткові стосунки. І це не банальна історія відхиленої любові, а щось цілковито інше, і саме в цьому – ключ до всієї історії про оскаженілих скорпіонів. Утім, усі ці надмірні психологічні тонкощі дещо нівелюють дуже умовні і суто декоративні квіти, схожі на візерунок для вишивки.

Якщо «Скорпіони! Ви оскаженіли» – безсумнівна «висока трагедія» (з елементами мираклю), то кольоровий офорт «Хоч би що не сталося, не піду на крайнощі» [14] – сцена з «чорної» комедії. Його герой, напевно, такий собі прихильник учення про «непротивлення злу насильством» – потрапив у скрутну ситуацію та отримує вдалу нагоду перевірити шановану ним теорію безпосередньо практикою. Герой неабияк озброєний, більше того – він озброєний аж ніяк не гірше (якщо не краще) своїх ворогів – страшенних велетенських ведмедів з «Пралісу»: у них, звичайно, є ікла та пазурі (причому – доволі довгі та гострі), але герой має два кинджали і також ікла. Звісно, не такі довгі, як у суперників, але це все одно несподіванка (зокрема і для ведмедів). Отже, всі дійові особи «озброєні до зубів». Щоправда, чесного двобою не буде – ведмедів все ж таки двоє. Але не буде й битви – адже це ті самі «крайнощі», йти на які герой відмовляється. Що буде далі – сказати важко (або навпаки – зовсім не важко). Можна припустити, що ведмеді також є прихильниками вищезгаданої теорії – чи, в усякому разі, ставляться до неї з повагою, але це припущення не переконує.

Як це не дивно, сюжети офортів «Скорпіони! Ви оскаженіли» і «Хоч би що не сталося, не піду на крайнощі» є насправді не просто дуже схожими. Вони фактично дублюють один одного: і там, і там герой стикається з сильним та озброєним Злом, але обмежується, так би мовити, «попередженнями». Ніхто не заважає глядачеві припустити, що героїня «Скорпіонів» вже наступної миті отримує в тій чи іншій формі допомогу надприродних сил, а герой «Крайнощів» все ж таки використає свої кинджали (та ікла) за призначенням з такою професійністю, що ведмедям мало не здасться. Але подібні очікування викликані хіба що підсвідомим бажанням «хепі-енду». Водночас гранична подібність двох сюжетів лише підкреслює і навіть загострює різницю їхнього трактування. «Скорпіони» також не позбавлені певної іронії, але тут панує все ж таки драматизм, навіть романтичний. «Крайнощі» ж – це відвертий гротеск, який розпочинається вже у назві, занадто довгій і трохи нудній (це саме «голос героя», який замість того, щоб діяти, починає міркувати і філософствувати [15]). До того ж останні залишки будь-якої «трагічності» чи «кривавості» ситуації нівелює її та ж сама відверта театральність.

Офорт, який дав назву всій серії – «Прогулянка у пралісі» – виконано в дещо іншій стилістиці. Замість драматичних мираклю та навіть фарсу тут пропонується радше балет. Назва ж тепер – не ключова репліка головного героя, а щось подібне до граничного скороченого лібрето, що, як зазвичай у К. Радько, є дещо загадковим. Адже зрозуміло, що ніяка це не «прогулянка», а що ж тоді? Полювання? Адже головні герої зображують (знов-таки абсолютно не приховуючи театральної умовності того, що відбувається) вовка і, приміром, оленя. Чи все ж таки битва – позаяк тло щільно вкрите тілами загиблих? Причому, якщо одяг загиблих воїнів – середньовічний, то зброя двох центральних постатей, а саме – короткі мечі відсилає до античності, а безпосередньо подоба цих «вождів» – первісні чи радше міфологічні часи (адже це, нагадаємо, все ж таки Праліс), коли якесь загадкове плем'я вовка оголосило тотальну війну не менш загадковому племені оленя. Хто переміг – зрозуміло, хоча вочевидь битва була жорстокою для обох сторін. Саме «сторін» – не армій. Адже, якщо придивитися уважніше, усі загиблі майже не відрізняються один від одного – ані одягом, ані зброєю. Означати це може нагадування про те, що усі вони – з гуманістичної точки зору – однакові, тобто усього лише люди (хоча їхні лідери навпа-

www.etnolog.org.ua

ки – тварини, більше того – люди, які хочуть стати максимально подібними до тварин). Але можливо й інше трактування: ніякого племені вовка взагалі немає, і проти армії на чолі з вождем-Оленем бився лише один надмогутній воїн – той самий Вовк. І саме він переміг. Взагалі ж, якщо придивитися, вожді володіють якщо й не однаковою, то дуже схожою зброєю. Мечі в них майже рівноцінні. Спис Оленя значно довший, але тонший (немов величезна стріла) і до того ж уже зламаний: здається, «вовк» його просто «перекусив». Крім того, в активі Оленя – швидкість, на яку він, імовірно, і розраховував, як на останній шанс, поки не отримав поранення в стопу тим самим «вовчим» списом, значно коротшим, але й набагато надійнішим: поранення, звичайно, не смертельне (хоча й неприємне), але в цій конкретній ситуації фатальне. Отже, при всій гротескності та іронічності «вистави», йдеться в ній про остаточну перемогу тотального Зла. Наслідки ж, як то кажуть, – «див. вище», тобто в «Скорпіонах» і «Крайнощах».

Утім, можна «прочитати» цей дещо загадковий офорт і по-іншому – саме як «полювання» численних мисливців-воїнів на звіря страшного й небезпечного – вовка (чи, можливо, ще гірше – напіввовка-напівлюдину, тобто вовкулака?). Якщо так, то закінчилося полювання загибеллю всіх його учасників, натомість потенційна «здобич» зовсім не постраждала, лише не на жарт розлютилася. Щоправда, при такій трактовці абсолютно незрозумілим стає другий головний персонаж – людина-Олень. Але висновки не змінюються [16].

Якщо в основі «Скорпіонів», «Крайнощів» і «Прогулянки у пралісі» – певний сюжет, «дія», яку глядач може реконструювати чи, в усякому разі, зрозуміти на основі фінальної, «підсумкової» репліки («Скорпіони» та «Крайнощі») або кінцевої ситуації («Прогулянка у пралісі»), то офорт «Поява сонця» (незважаючи на назву, в якій нібито згадується саме «дія») демонструє радше «стан». Звичайно, «поява» тут також фігурує, причому виявляється вже навіть не умовно-гротесковою, а майже сюрреалістичною: диск сонця (у традиційному вигляді обличчя) «відпускають» у небо руки дивної істоти, її можна було б вважати актором старовинного лялькового театру, якби вона не ширяла в повітрі. До речі, ефектність і виразність (і театральність!) цього загадкового персонажа К. Радько ще довго «не відпускали» – нагадаємо, що схожа, тільки більш моторошна, «антропоморфна конструкція» виникне пізніше в «Дон-Жуані» (але там вона не ширяє, та ще й так комфортно). І все ж таки стан двох інших героїв офорта – воїнів – привертає значно більше уваги. Тобто сюжет композиції насправді не «поява сонця», а реакція на цю появу. Чому так – зрозуміти важко. Одне з можливих пояснень: воїни – люди, в той час як виконавці законів «небесної механіки» (навіть якщо йдеться лише про барокову виставу) – істоти іншої природи, так само як і «світило». Співчувати «світилу», звичайно, складно, в той час як на місці людей, які стали свідками неймовірного явища, кожен може легко уявити себе.

Утім, явище, що відбувається, або, точніше, саме несподіваність цього явища для свідків є не зовсім зрозумілою. Що, власне, сталося? Сонце з'явилося вперше (адже це все ж таки Праліс)? Або невчасно? Чи, наприклад, із заходу? Або нарешті з'явилося після не менш загадкового зникнення чи навіть того викрадення? Але свідки демонструють не радість чи полегшення (логічніші при такому «сценарії»), а саме здивування. Більше того: свідки ці, озброєні воїни в середньовічному одязі, у смугастих панчохах і з нашоломниками у вигляді вепрів, викликають очевидну асоціацію з іншими воїнами-свідками – тими, що стояли при хресті, і тими (можливо, тими ж?), що охороняли гробницю. До речі, довелося їм бачити і певні небесні знамення, але протилежного характеру: не появу сонця, а якраз його зникнення. Так чи інакше, загадковість офорта не відміняє його, так би мовити, позитивності. В усьому циклі про Праліс історія щодо появи сонця здається найпозитивнішою. Ніхто не гине. Усі в небезпеці. Правда, відбулися певні зміни, наслідки яких поки що остаточно незрозумілі. Але вистава вже почалася. Чи вже закінчилася [17].

www.etnolog.org.ua

У 2004 році, презентуючи виставку «10 DESYATKA», яка проходила в галереї «Хлібня» (Національний заповідник «Софія Київська») та об'єднувала десятьох київських художниць, мистецтвознавець Олексій Титаренко зауважив: «Бруєвич, Гутнікова, Майстренко, Катя Радько – принцеси української графіки. Хто сильніша, хто слабкіша, але за кожною відчувається школа, багатовікова графічна культура» [1, с. 4].

Отже, сповнені театральності, експериментів і пошуків ілюстрації до «Міщанина-шляхтича» Мольєра та «Дон-Жуана» Гофмана, а також цикл «Прогулянка у пралісі» К. Радько є цікавим внеском у сучасне вітчизняне мистецтво.

Примітки

[1] Звичайно, з початком епохи «шляхетства» журденівський родовід дещо уточнюється, що тонко відчуває хитрун Ков'єль: «Ваш батько – був крамарем! То все лихі язики плетуть! Та він зроду не крамарював. Просто як людина надзвичайно привітна й послужлива, – до речі, він добре розумівся на різному крамі, – батько ваш охоче вибирав той крам по різних місцях, наказував приносити до себе додому, а потім уже роздавав його своїм приятелям за гроші» [13, с. 350]. До речі, на «крамі» непогано розумівся і сам Мольєр, який грав у виставі заголовну роль: «Посмертная опись мольеровского имущества сохранила для нас все детали костюма господина Журдена: "Халат из тафты в розовую и зелёную полоску, штаны красного бархата, рубашка зелёного бархата, ночной колпак <…> камзол зелёной тафты, обшитый кружевами фальшивого серебра, пояс, зелёные шёлковые чулки, перчатки и шляпа, украшенная розовыми и зелёными перьями". В четвёртом действии, когда Журдена производят в "мамамуши", он напялит ещё турецкий кафтан, тюрбан и саблю» [2, с. 284].

[2] Украй слушно провести певні паралелі між ілюстраціями до «Міщанина-шляхтича» та станковою графікою Катерини Радько («Суниця вночі», «Сади передмістя», серія «Телиці»), де було можливим «містичне перетворення пересічних сюжетів» і відчувалося «бажання осягнути зворотній бік існуючого, вміння заглядати за завісу реальності і відкривати чудесне в буденному», яке «не перетворювалося, однак, ні в абсолют, ні в своєрідну творчу догму» [6].

[3] Розповідаючи історію створення «Міщанина-шляхтича», Ж. Бордонов пише: «В декабре 1669 года ко двору Людовика XIV прибывает посол турецкого султана <…> Говорят, что заносчивостью он прикрывает своё весьма скромное положение садовника в серале. Людовик XIV готовится к приёму с наивной тщеславностью. Его наряд "так усеян алмазами, что, казалось, излучал сияние". <…> А этот невежа-турок, когда любопытные стали его расспрашивать, сказал, что у его господина конь разукрашен богаче, чем здесь король. Такие возмутительные вещи нельзя оставлять без ответа. Тем более что его турецкое сиятельство собственной глупостью ещё усугубляет свои оплошности и делает своё чванство совсем уж смехотворным и непереносимым. Мольер верно уловил настроение, когда, занимаясь устройством праздника в Шамборе, решил написать турецкие сцены "Мещанина во дворянстве". Этот замысел всем очень нравится <…> кончину Мадам оплакивают вот уже добрых четыре месяца; пора и отвлечься, повеселиться. В таких вещах можно целиком положиться на Мольера» [2, с. 281–282].

[4] Сама Катерина Радько додає до «тріади», що надихала її під час створення «Дон-Жуана», ще й Жака Калло. Адже Гофман не лише був великим шанувальником творчості французького графіка, але й назвав свою збірку, до якої входила й новела «Дон Жуан» – «Фантазії в манері Калло».

[5] Насправді тут застосовано дещо інше, дуже характерне для романтизму слово – «ентузіаст»; у деяких перекладах це враховується, у деяких – ні (ми користуємося новим перекладом Т. Ірміяєвої (1998), включеним як додаток до книги Г. Віткоп-Менардо «Е. Т. А. Гофман»).

[6] Бамберзький отель «У Рози», який добре знав Гофман, насправді був з'єднаний коридором із театром.

[7] Наведемо найхарактерніші уривки з цього тексту: «Только поэт поймёт поэта; только романтик может постичь романтическое; только поэтически экзальтированный дух, получивший посвящение в храме, может понять, что выразило святое вдохновение. Обращают внимание лишь на сюжет поэмы («Дон-Жуана»), забывая о более глубоких смыслах, берут одну повествовательную канву, едва ли представляя, почему Моцарт мог задуматься над ней и сочинить такую музыку <…> Природа одарила Жуана, как самое любимое своё дитя, всем, что роднит избранных с божественным и поднимает их над толпой; <…> ему предназначено было побеждать и господствовать. Сильная, великолепная фигура, прекрасное лицо, искромётный взгляд – разве то не знаки высшего предназначения; это была глубоко чувствующая душа, быстро схватывающий ум. Но ужасное следствие грехопадения в том, что враг рода человеческого подстерегает людей в самом их стремлении к высшему, в котором они справедливо видят выражение своей божественной природы, и расставляет на этом пути жестокие ловушки. <…> Жуана воодушевляли мечты о такой жизни, которая обеспечила бы ему достижение высшей гармонии, и эта вечная жгучая тоска, кипящая в его жилах, заставляла его жадно и без отдыха отдаваться всем ощущениям плотских радостей, тщетно надеясь на их утоление. Пожалуй, здесь, на земле, нет ничего, что столь же высоко возносит человеческую душу, как любовь. <…> Что же удивительного в том, что Дон-Жуан именно в земной любви надеялся утолить высшую тоску, терзающую его грудь, а дьявол имен-

www.etnolog.org.ua

но здесь и приуготовил ему западню? В сознании Дон-Жуана укрепилась внушенная лукавым мысль, что только через любовь, через наслаждение женщиной он сможет ещё в земной жизни коснуться того, что томит нашу грудь как небесное обетование и что именно и есть источник той бесконечной тоски, которая приводит нас к божественному. Бросая прекрасную женщину ради прекраснейшей, <…> Дон-Жуан в итоге должен был всё-таки признать земную любовь слабой и пошлой, и его презрение к людям возникло на почве горького разочарования в ней, представлявшейся ему высшей ценностью. И с этого момента каждое обладание женщиной стало для него <…> преступной насмешкой над природой и Творцом! Можно думать, что глубокое презрение к общепринятым взглядам на жизнь, выше которых он себя чувствовал, и горькая насмешка над людьми, которые находили счастье в любви, приводящей к обывательскому союзу <…> побудили его взбунтоваться прежде всего *здесь* и, готовя себе погибель, бросить вызов неизвестному, распоряжающемуся судьбой существу, которое стало казаться ему злорадным чудовищем, забавляющимся жестокой игрой с жалкими порождениями собственного издевательского каприза, – вот о чем речь. Каждый раз обольщение чьей-нибудь невесты, наносившее беспощадный, разрушительный удар по счастью влюблённых, казалось ему великолепным триумфом над враждебной властью, который возвышал его над смертным существованием, над природой, над Творцом! Он хотел большего, чем даёт жизнь, и оказался низвергнутым в преисподнюю. Соблазнение Анны с сопутствующими тому обстоятельствами – вот последний предел богохульства, которого он достиг» [3, с. 257–260]. Зазначимо також, що власне лібрето моцартівської опери «Дон-Жуан» (автором якого є Лоренцо да Понте) не дає особливих підстав для подібного «романтичного» трактування образу Севільського спокусника.

[8] Саме такою з'являється «синьйора»-донна Анна на сцені перед захопленим «ентузіастом»: «Какая внешность! Она могла бы быть выше ростом, стройнее, величественнее выступать, но лицо! Глаза, из которых любовь, гнев, ненависть, отчаяние, как из единого фокуса, мечут искры, прожигающие насквозь, подобно неугасимому греческому огню! Рассыпавшиеся косы тёмных волос вьющимися волнами ниспадают на плечи. Белая ночная рубашка предательски раскрыта и скорее подчёркивает, чем скрывает её прелести. Перед очевидностью злодейского поступка сжалось, защемило сердце. И вот – какой голос!» [3, с. 249].

[9] «Дон-Жуан в бурной арии <…> откровенно выразил своё порочное сознание, насмехаясь над людишками вокруг, утверждая, что они существуют только для его развлечения, когда он губит их, вмешиваясь в их ничтожные занятия», – коментує цей фрагмент опери «ентузіаст» і, власне, сам Гофман [3, с. 251].

[10] «Донна Анна, если принять во внимание высшее покровительство природы, противопоставлена Дон-Жуану. Как он был создан сильным, великолепным мужчиной, так и она – божественной женщиной, над чистой душой которой дьявол оказался не властен. Всё искусство Ада могло погубить лишь её тело, но не душу. И как только Сатана восторжествовал над Анной, ничто уже не могло ни на мгновение отложить приведение в исполнение высшего отмщения. <…> я могу сказать тебе в немногих словах о том, как полностью открылись мне в музыке, помимо текстов, настоящие отношения противоборствующих характеров (Дон-Жуана и донны Анны). <…> А что, если она была самим небом предназначена к тому, чтобы открыть Жуану в любви, которая губила его, божественную сущность, скрытую от него сатанинским искусством, и тем спасти его от отчаяния опустошающих страстей? Но слишком поздно, в кульминационный момент своего преступного торжества, увидел он её и мог только почувствовать нечестивую радость от совращения. И ей было не спастись! <…> Только *он*, только Дон-Жуан мог зажечь в ней сладострастное безумие, охватившее её. <…> Когда он после свершившегося хотел убежать, каким ужасным, отравляющим вокруг себя монстром обернулась для неё мысль об адских муках! <…> Она чувствовала, что только гибель Дон-Жуана вернёт покой её устрашённой вечными муками душе, даже если этот покой означает конец для неё самой. Поэтому она постоянно призывает своего холодного, как лёд, жениха к мести, она сама преследует изменника и впервые успокаивается, когда силы преисподней низвергают его в Ад, но она ещё не может решиться на свадебное торжество <…>. Ей не пережить этот год; дон Оттавио, уступив невесту Сатане, никогда не обнимет ту, благочестивая душа которой избежала Ада» [3, с. 260–262].

[11] До речі, походження дуже виразної та надзвичайно загадкової назви офорта має доволі кумедне пояснення. Сама Катерина Радько розповідає: «Фраза "Скорпіони, ви сьогодні оскаженіли" – це просто почутий моєю сестрою гороскоп по радіо, який вдало вписався та завершив концепцію композиції». Ось таке «літературне першоджерело»! І далі: «У "Скорпіонах" героїня попереджає глядача, до чого може довести відсутність почуття міри; можна вивести з себе будь-кого (у цьому випадку людину в плащі зі скорпіонами)»».

[12] На «чоловічка з орнаменту у дами» Катерина Радько випадково натрапила у німецькомовній книзі («Щось до пророка Ієзекііля, до речі, про Страшний суд чи кінець світу») – «Це я вже усвідомила потім, коли використала. Тасується колода!». І далі: «Про "Скорпіонів": плащ зі скорпіонами – це, здається, було у Фра Анжеліко на фресці з Голгофою».

[13] Художниця згадує: «Мене в дитинстві дійсно вразило одне із зображень страти Святої – на першому плані страта, причому обличчя в усіх очужілі, нібито це не з ними відбувається, а на задньому плані відбувається звичайне нудне життя. Нічого неординарного». Безпосередньо у «Скорпіонах» художниця «відштовхнулася» перш за все від картини Ганса Бальдунга Гріна «Страта Святої Доротеї». До речі, мечем було страчено й іншу славетну святу – Катерину Олександрійську.

www.etnolog.org.ua

[14] Назва офорта – два рядки з пісні «Осінь» групи «Воплі Відоплясова». Утім, її сюжет (герой настільки захоплений красою осені, що готовий кинути «читати тріллера» і вистрибнути у вікно) не має з твором Катерини Радько ніяких перетинів.

[15] Це дуже нагадує аналіз «Анни Кареніної» (а саме поглядів Левіна) у «Щоденнику письменника» Ф. Достоєвського: «Представим себе такую сцену: стоит Левин уже на месте, там, с ружьем и со штыком, а в двух шагах от него турок сладострастно приготовляется выколоть иголкой глазки ребенку, который уже у него в руках. Семилетняя сестренка мальчика кричит и как безумная бросается вырвать его у турка. И вот Левин стоит в раздумье и колеблется:

– Не знаю, что сделать. Я ничего не чувствую. Я сам народ. Непосредственного чувства к угнетению славян нет, и не может быть.

Нет, серьезно, что бы он сделал, после всего того, что нам высказал? Ну, как бы ни освободить ребенка? Неужели дать замучить его, неужели не вырвать сейчас же из рук злодея турка?

– Да, вырвать, но ведь, пожалуй, придется больно толкнуть турка?

– Ну и толкни!

– Толкни! А как он не захочет отдать ребенка и выхватит саблю? Ведь придется, может быть, убить турку?

– Ну и убей!

– Нет, как можно убить! Нет, нельзя убить турку. Нет, уж пусть он лучше выколет глазки ребенку и замучает его, а я уйду к Кити» [4, с. 220].

[16] Сама Катерина Радько так коментує цей офорт: «Про “Прогулянку”. Все та ж скандинавська тотемна тема, ну а прогулянка – Праліс сповнений небезпечностей, ось і прогулянка небезпечна. Так, тема вовкулака також там є. <…> Я фіксувала чисто красу процесу, чим закінчиться епізод – абсолютно неважливо».

[17] Коментар самої художниці до «Появи сонця» є доволі складним і включає «багатошарові» асоціації: «У “Крайнощах” і “Появі сонця” – це відсилки до скандинавської міфології і тотемів, у “Появі сонця” – воїни налякані, намагаються уколоти сонце своїми списами, у сонця “ноги” схрещені під кутом, складаються у “четвірку”, число стабільності і ґрунтовності. Я відштовхнулася від аркана “Повішений” у Таро (читала згодом, що це варіація на тему Одіна, який висить на ясені, але я на цю трактовку не спиралася, мене просто у свій час заінтригувала постать та її поза)». Важливим джерелом натхнення для мисткині стали також шведські золоті бляшки для пластин, що прикрашали шоломи (VIII ст.).

Джерела та література

1. «10 DESYATKA» : каталог виставки. Київ, 2004.
2. Бордонов Ж. Мольер. Москва : Искусство, 1983. 415 с.
3. Виткоп-Менардо Г. Э. Т. А. Гофман. Челябинск : Урал LTD, 1998. 320 с.
4. Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1877 год. Январь-август. *Достоевский Ф. М. Собрание сочинений : в 30 т*. Т. 25. Ленинград : Наука, 1983. 470 с.
5. Історія українського мистецтва / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5. Мистецтво XX століття. 1048 с.
6. Ламонова О. Протягиваешь руку – и рождается свет. *Киевские ведомости*. 1997. 26 июня.
7. Ламонова О. Семь гравюр Екатерины Радько. *Контраст*. 2005. 25 октября.
8. Ламонова О. Сім гравюр Катерини Радько. *Наука і суспільство*. 2005. № 11–12. С. 47–48.
9. Ламонова О. Сім гравюр Катерини Радько. *Київ*. 2006. № 6. С. 190–192.
10. Ламонова О. Парадоксы Екатерины Радько. *Киевские ведомости*. 2008. 12 ноября.
11. Ламонова О. Гофмановские мотивы. *День*. 2008. 19 ноября.
12. Ламонова О. 24 художниці. Київ : КМЦ «Поезія», 2010. 124 с.
13. Мольєр. Комедії. Харків : Фоліо, 2004. 493 с.
14. Честертон Г. К. Чарльз Диккенс. Москва : Радуга, 1982. 204 с.
15. Честертон Г. К. Писатель в газете. *Художественная публицистика*. Москва : Прогресс, 1984. 384 с.

References

1. *«10 DESYATKA»: An Exhibition Catalogue*. Kyiv, 2004 [in Ukrainian].
2. BORDONOVE, Georges. *Molière*. Moscow: Iskusstvo, 1983, 415 pp. [in Russian].
3. WITTKOP-MENARDEAU, Gabrielle. *E. T. A. Hoffmann*. Cheliabinsk: Ural LTD, 1998 [in Russian].
4. DOSTOYEVSKIY, Fyodor. A Writer's Diary for 1877. From January to August. In: Fyodor DOSTOYEVSKIY. *The Complete Works: in 30 volumes*. Leningrad: Nauka, 1983, vol. 25 [in Russian].
5. SKRYPNYK, Hanna (ed.-in-chief). *The History of Ukrainian Arts*. Scientifically edited by Tetiana KARA-VASYLYEVA. M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of NAS of Ukraine. Kyiv, 2007, vol. 5: *The 20th-Century Art* [in Ukrainian].
6. LAMONOVA, Oksana. You Hold Your Hand Out – and Light is Born. *The Kyiv Gazette*, 1997, June 26 [in Russian].
7. LAMONOVA, Oksana. Seven Etchings of Kateryna Radko. *Contrast*, 2005, October 25 [in Russian].

www.etnolog.org.ua

Прогулянка в пралісі
(серія «Прогулянка в пралісі»),
2001 р., офорт

Скорпіони, ви оскаженіли
(серія «Прогулянка в пралісі»),
2001 р.,офорт

Поява сонця
(серія «Прогулянка в пралісі»),
2001 р., офорт

www.etnolog.org.ua

Ілюстрації до комедії Мольєра «Міщанин-шляхтич»,
1996 р., офорт.

www.etnolog.org.ua

Увертюра. Ілюстрація до новели
Е. Т. А. Гофмана «Дон-Жуан»,
2003 р., папір, гуаш.

Ілюстрації до новели Е. Т. А. Гофмана «Дон-Жуан»,
2009 р., офорт

www.etnolog.org.ua

8. LAMONOVA, Oksana. Seven Etchings of Kateryna Radko. *Science and Society,* 2005, 11–12, 47–48 [in Ukrainian].
9. LAMONOVA, Oksana. Seven Etchings of Kateryna Radko. In: Viktor BARANOV, ed.-in-chief, *Kyiv*, 2006, no. 6, pp. 190–192 [in Ukrainian].
10. LAMONOVA, Oksana. Paradoxes of Kateryna Radko. *The Kyiv Gazette*, 2008, November 12 [in Russian].
11. LAMONOVA, Oksana. Hoffmann's Motifs. *The Day*, 2008, November 19 [in Russian].
12. LAMONOVA, Oksana. *24 Female Artists.* Kyiv: Kyiv Youth Centre «Poetry», 2010, 124 pp. [in Ukrainian].
13. MOLIÈRE, Jean-Baptiste. *Comedies*. Kharkiv: Folio, 2004, 493 pp. [in Ukrainian].
14. CHESTERTON, Gilbert Keith. *Charles Dickens*. Moscow: Reduga, 1982, 204 pp. [in Russian].
15. CHESTERTON, Gilbert Keith. *A Writer for a Newspaper: Bélles-Léttres and Social and Political Essays*. Moscow: Progress, 1984, 384 pp. [in Russian].

SUMMARY

The article analyses works of the modern Ukrainian artist Kateryna Radko, based on the creation of the famous German romanticist Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. In 1994, while studying at the National Academy of Fine Arts and Architecture (then the Kyiv State Art Institute), student Kateryna Radko began to take up researching the E. T. A. Hoffmann fairy tale *The Nutcracker and the Mouse King*. The task included both illustrating and designing the would-be book, with gouache being chosen as a technique. This very early, in the main, still educational work proved to be not only splendidly mature and curious, but also embraced some features that would in time become typical of the artist's graphic art on the whole, namely the inclination to the wonderful, quaint, *baroque-esque*; irony and even a certain grotesqueness of images; laconism and continence of composition in reconstructing the most complicated subjects; and sophistication of colouristic solutions. At the same time, prior to *The Nutcracker*, the technique of gouache carried out the tradition of Ukrainian book illustration of the 1970s and 1980s, when an illustrator was considered not only a writer's assistant who explained the writer's intention, but also as his full-fledged interlocutor and commentator (since the work was made in the studio of Professor Halyna Halynska, a well-known graphic artist of just that *quiet protest* era). An interest in the creation of the German romanticist would not vanish either later on – in 2001, Kateryna Radko created a series of eight coloured etchings based on E. T. A. Hoffmann's novel *The Life and Opinions of the Tomcat Murr*. Masterly made, elegant and ironic, they are a kind of *auctorial imagination* after motifs of the corresponding literary primary source. The etchings not only contain expressive images of Hoffmann's heroes or reconstructions of their strange adventures. They are extremely successful in conveying the very spirit of the great novel, with its fantastic nature, romanticism, and grotesqueness. In addition, K. Radko has made a graphic art cycle based on the E. T. A. Hoffmann novel *Don Juan* (gouache, etching). Concerning Kateryna Radko's creation on her own account, the graphic Hoffmann-iad is inherently combined with illustrations (1996) for the Moliere comedy *Le Bourgeois gentilhomme*, as well as with fantastic variations on themes of the Ukrainian Baroque (series *Description of Kyiv* (1998), *Men from the Village of Mezhyrich* (2001), and *Strolling through the Untrodden Forest* (2001)). The artist's works are an interesting example of treating the Western European classics within the modern Ukrainian art.

Keywords: Kateryna Radko, Ukrainian graphic art of the 1990s–2000s, illustration, gouache, etching.

www.etnolog.org.ua

Постаті
Figures

УДК 7.072.2(477)

ЗІНАЇДА ЛАШКУЛ І ВАЛЕНТИНА ТКАЧЕНКО: ДО ХАРАКТЕРИСТИКИ ПОВОЄННОГО ПОКОЛІННЯ АКАДЕМІЧНИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЦІВ (з нагоди століття від дня народження) *

Ірина Ходак

У статті висвітлено наукову діяльність кандидаток мистецтвознавства Зінаїди Лашкул (1919–1998) і Валентини Ткаченко (1919–1993) у відділі образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Основну увагу привернуто до підготовлених, але не виданих колективних праць відділу 1940–1950-х років.
Ключові слова: Зінаїда Лашкул, Валентина Ткаченко, відділ образотворчого мистецтва, бібліографія, словник художників, мистецька спадщина Шевченка.

The article covers scientific activities of Zinayida Lashkul (1919–1998) and Valentyna Tkachenko (1919–1993), both Ph.D. in Art Studies, at Fine Arts Department of the M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology (NAS of Ukraine). The focus is at the prepared yet unpublished composite works of the Institute over the 1940s–1950s.
Keywords: Zinayida Lashkul, Valentyna Tkachenko, Fine Arts Department, bibliography, dictionary of artists, Taras Shevchenko's art heritage.

Цьогоріч виповнюється сто років від дня народження двох колишніх співробітниць відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України (далі – ІМФЕ) – Зінаїди Василівни Лашкул (1919–1998) і Валентини Яківни Ткаченко (у дівоцтві – Шпак) (1919–1993). У ситуації, коли бракує розвідок навіть про провідних мистецтвознавців, зміщення інтересу сучасної історіографії до осіб другого чи третього плану, вочевидь, багатьом видаватиметься щонайменше передчасним, проте поважна дата – щаслива нагода не лише скласти шану ювіляркам, згадавши про їхній дослідницький доробок, але й охарактеризувати масштабні колективні проекти, підготовлені й тільки почасти видані відділом у 1940–1960-х роках, а заразом більш рельєфно окреслити шляхи розвитку наукової дисципліни та антропологію академічного буття.

Поза рецензіями сучасників на праці З. Лашкул [36 ; 31 ; 21] і стислою, хоча й доволі інформативною біографічною довідкою про неї в «Енциклопедії сучасної України» [32], якій передувала стаття в біографічному довіднику «Мистецтво України» 1997 року, загальними відомостями про обох дослідниць, уміщеними в «Матеріалах до словника мистецтвознавців УРСР» [11] і енциклопедичному довіднику «Художники України» [43, с. 333, 542–543], у літературі донині можна було натрапити хіба що на факти віднотування їхніх імен, та й то поодинокі [1]. Тож у пропонованій публікації вперше зроблено спробу систематизувати відомості про їхній науковий шлях у відділі образотворчого мистецтва ІМФЕ.

На перший погляд, доробок З. Лашкул і В. Ткаченко видасться нашим сучасникам малоцікавим, особливо з огляду на наполегливі намагання деяких культуртрегерів вкотре ревізувати історію вітчизняного

* Роботу виконано в рамках програми «Підтримка розвитку пріоритетних напрямів наукових досліджень» (КПКВК 6541230).

www.etnolog.org.ua

мистецтва, цього разу суттєво знівелювавши, а то й викресливши з неї XIX ст. Якщо зануритися в бібліотечні каталоги, то В. Ткаченко фігуруватиме в них як авторка єдиної монографії, присвяченої творчості знаного художника-баталіста, ілюстратора, співавтора (разом із С. Васильківським і Д. Яворницьким) альбому «З української старовини», творця розписів у легендарному Полтавському губернському земстві, співця звитяг українського козацтва й баталій Червоної Армії в Криму М. Самокиша (1860–1944) (дод. 2, № 41), а З. Лашкул – як авторка двох монографій – про український совєтський плакат 1941–1945 років та творчість художника другої половини XIX ст. К. Трутовського (1826–1893) (дод. 1, № 22, 43). Більш обізнаний поціновувач мистецтва, чи, радше, фахівець-шевченкознавець зауважить, що обидві дослідниці підготували чимало коментарів до повоєнного десятитомного Повного зібрання творів Т. Шевченка, точніше, до 7–10 томів (дод. 1, № 19, 27, 29), за якими донині зберігається назва «мистецька спадщина» (власне, саме з такою назвою їх було видано водночас із Повним зібранням творів (дод. 1, № 20, 28, 30)). Певно, ще менше знайдеться тих, хто згадає про написані З. Лашкул і В. Ткаченко розділи в останньому томі шеститомної «Історії українського мистецтва», присвячені знову-таки мистецтву періоду війни, яку ще донедавна іменували Великою Вітчизняною, повоєнному плакату й сатиричному рисунку (З. Лашкул) (дод. 1, № 38, 39) та малярству 1940–1960-х років (В. Ткаченко у співавторстві з В. Афанасьєвим) (дод. 2, № 43), а також про вміщені в «Истории искусства народов СССР» матеріали про мистецтво періоду «громадянської війни та іноземної інтервенції» (З. Лашкул, В. Ткаченко) (дод. 2, № 44) і «Великої Вітчизняної війни» (З. Лашкул) (дод. 1, № 42). Здавалося б, маємо справу якщо не із середньостатистичною, то доволі типовою картиною для науковця-гуманітарія совєтської доби. Проте занурення в архіви відділу образотворчого мистецтва (від 2016 року – образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв) ІМФЕ й декотрих його очільників (насамперед Б. Бутника-Сіверського в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, далі – ІР НБУВ) суттєво розширює проблемно-тематичний спектр дослідницьких інтересів ювілярок, увиразнює його узалежнення від персоналій завідувачів відділу, котрі так чи інакше відображали ширші соціально-культурні й навіть політичні тенденції, та загальних ідеологічних трендів чи конкретних кампаній у вітчизняній гуманітаристиці.

В. Ткаченко і З. Лашкул належать до обпаленого війною покоління, котре прийшло в науку ще під час чи одразу після завершення Другої світової війни, коли у визволеному від фашистів Києві розгортав діяльність відділ образотворчого мистецтва, щойно створений (1942) у складі евакуйованого до Уфи Інституту народної творчості та мистецтв (від 1944 року – Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії, від 1964 року – ім. М. Т. Рильського, нині – ІМФЕ). На той час у підрозділі не було жодного мистецтвознавця – очолив його архітектор В. Заболотний, котрий, повернувшись з евакуації, зосередився на розбудові Української філії Академії архітектури СРСР, перетвореної 1945 року в самостійну Академію архітектури УРСР, що складалася з низки науково-дослідних інститутів, зокрема мистецтвознавчих [30]. Крім керівника, на початковому етапі у відділі образотворчого мистецтва Інституту народної творчості та мистецтв працювали художники О. Шовкуненко, К. Трохименко, М. Шаронов, І. Шульга і реставратор Л. Калениченко [26, с. 297], який ще в 1930-х роках уславився активною боротьбою з «антимарксистськими тенденціями» в українському мистецтвознавстві й музейництві [27]. Така ситуація науки без науковців була закономірним результатом репресивної політики влади, унаслідок чого було ліквідовано вищі школи та науково-дослідні установи, що опікувалися підготовкою мистецтвознавців, профільні академічні кафедри, заарештовано, заслано, знищено фізично або звільнено з роботи з офіційною забороною обіймати відповідні посади більшість поважних і молодих фахівців. Дехто з тих, кому вдалося пережити репресивний молох

www.etnolog.org.ua

1930-х, емігрував на Захід під час Другої світової війни. Серед мистецтвознавців, які залишилися в УРСР, по війні до наукової роботи зуміли повернутися одиниці, та й то їм доводилося обіймати скромні посади, раз у раз зазнавати нагінок за «український буржуазний націоналізм» і полишати улюблену працю «за власним бажанням». До наукових установ, зокрема академічних, прийшло нове покоління. Яким воно було? Навіть побіжне ознайомлення з біографіями З. Лашкул і В. Ткаченко виявляє чимало збігів, що дозволяють виокремити поколінні ознаки академічних мистецтвознавців перших повоєнних десятиліть.

З. Лашкул народилася 1 вересня 1919 року в м. Жмеринці (нині – районний центр у Вінницькій області). Її батько походив із селянської родини, до 1917 року працював робітником, згодом здобув фах інженера, а мати так і залишилася домогосподаркою [13, арк. 35 зв.]. У 1924 році дівчинка разом з батьками перебралася до Києва, де спочатку закінчила семирічну школу, потім – десятирічку [13, арк. 11], після чого вступила на російське відділення філологічного факультету Київського державного університету й у червні 1941 року – через тиждень після нападу Німеччини на СРСР – отримала диплом фахівчині за спеціальністю «російська мова та література» [12, арк. 14]. У липні разом із заводом, на якому працював батько, вона евакуювалася до м. Армавіра Краснодарського краю, де влаштувалася контролеркою у відділ технічного контролю на заводі «Армаліт». Улітку 1942 року Зінаїді Василівні довелося вдруге евакуюватися, цього разу до Нижньо-Ісетська Свердловської області (нині – у складі м. Єкатеринбурга, РФ), і впродовж року працювати вихователькою в дитячому садочку та ще рік – лаборанткою в хімічній лабораторії заводу «Насос». У серпні 1944 року З. Лашкул повернулася до Києва [13, арк. 11–11 зв.], де 11 вересня 1944 року обійняла посаду лаборантки відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ, а 1 вересня 1945 року – молодшої наукової співробітниці того ж підрозділу [13, арк. 1, 7].

В. Шпак народилася 1919 року в містечку Липовці (нині – місто, районний центр у Вінницькій області). За рік батько дівчинки, котрий очолював районний відділ міліції, загинув, як сказано в її автобіографії, «у боротьбі з бандитизмом». У 1925 році матір Валентини направили навчатися на робітфак Вищого інституту народної освіти ім. М. Драгоманова (Київ). Так дівчинка опинилася в теперішній українській столиці, де 1934 року закінчила сім класів неповної середньої школи № 54 і продовжила навчання на тому самому робітфаку, що й мати, тоді вже Київського державного університету. У 1937 році вона вступила на філологічний факультет вишу, чотири курси якого встигла закінчити до початку війни. Як і З. Лашкул, В. Шпак подалася в евакуацію, щоправда, не в Росію, а до Узбекистану. Осівши в Ташкенті, вона з'ясувала, що в тамтешньому Середньоазійському державному університеті не було філологічного факультету, проте її зарахували на п'ятий курс історичного. У грудні 1941 року Валентина Яківна екстерном закінчила університет, отримавши диплом історикині. Упродовж восьми місяців працювала прогандисткою в евакогоспіталі № 4105 у ташкентському передмісті Ялангач, а восени 1942 року вступила до Московського архітектурного інституту, також евакуйованого до Ташкента, водночас викладала російську літературу в старших класах середньої школи. У 1943 році разом з реевакуйованим вишом вона переїхала до Москви, а 1945 року через родинні обставини повернулася до Києва, де продовжила навчання на архітектурному факультеті Київського державного художнього інституту, закінчивши його в травні 1947 року [14, арк. 6]. З 1 червня 1947 року В. Шпак була зарахована молодшою науковою співробітницею відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ [14, арк. 24 зв.].

Отже, ані З. Лашкул, ані В. Ткаченко не мали фахової мистецтвознавчої освіти, хіба що остання з них, навчаючись у Московському архітектурному та Київському художньому інститутах, прослухала курси лекцій з історії мистецтва. Їхнє становлення як мистецтвознавиць відбувалося безпосередньо у відділі образотворчого мистецтва ІМФЕ, який упродовж 1944–1955 років

www.etnolog.org.ua

очолював Б. Бутник-Сіверський, точніше, науковець понад десять років виконував обов'язки завідувача, яким його так і не призначили [19, с. 16–17]. Разом з іншими співробітниками «ідеологічного фронту» З. Лашкул і В. Ткаченко довелося пройти вишкіл у вечірньому університеті марксизму-ленінізму при Київському міськкомі КП(б)У (перша з дослідниць закінчила його 1949 року, а друга – 1950 року [13, арк. 23; 14, арк. 26]), хоча в одній з характеристик В. Ткаченко 1950 року, підписаній виконувачем обов'язків директора ІМФЕ А. Роміциним і секретарем партбюро Ф. Лавровим, наголошено, що в її науковій роботі «виявляється недостатнє знання марксистсько-ленінської теорії, відсутність систематичної роботи над підвищенням свого ідейно-політичного рівня» [14, арк. 25 зв.] [2].

Б. Бутник-Сіверський був чи не єдиним мистецтвознавцем, котрий працював у Всеукраїнській академії наук (далі – ВУАН) ще в 1920-х роках, щоправда, тоді його наукові інтереси оминали історію вітчизняного мистецтва (ба більше – відданий шмітівець перебував у жорсткій конфронтації з істориками українського мистецтва загалом і керівником академічної кафедри українського мистецтва академіком О. Новицьким зокрема) і концентрувалися на питаннях аутсайдерського й масово-агітаційного мистецтва [40]. Напередодні погрому ВУАН Б. Бутник-Сіверський подався геть з України – упродовж 1933–1938 років працював ученим секретарем одного з науково-дослідних інститутів Азербайджанської філії Всесоюзної академії наук у Баку (1933–1938), а 1939 року перебрався до Ленінграда, де, зокрема, улаштувався до Державної публічної бібліотеки ім. М. Салтикова-Щедріна (нині – Російська національна бібліотека). Улітку 1942 року його вивезли в стані дистрофії з блокадного Ленінграда. Після двох років, проведених в евакуації в Алтайському краї, Б. Бутник-Сіверський у липні 1944 року повернувся до Києва. Тут він не мав перспективи зустріти колишніх опонентів – одні, зацьковані, померли, інших розстріляли чи засудили до різних термінів позбавлення волі, дехто іммігрував під час буремних воєнних подій. Тож, пропрацювавши місяць старшим науковим співробітником у відділі образотворчого мистецтва ІМФЕ, у середині серпня він очолив підрозділ [12, арк. 3].

Людина суворого методологічного вишколу, Б. Бутник-Сіверський, безперечно, усвідомлював стан тогочасного вітчизняного мистецтвознавства, тому запропонована ним програма діяльності відділу насамперед передбачала розгортання засадничих для кожної науки бібліографічних і біографічних досліджень (через ідеологеми доби про історіографічні, зрозуміло, тоді не йшлося).

Одним з перших масштабних колективних проектів відділу мала стати серія видань «Бібліографія українського образотворчого мистецтва». Як слушно наголошував Б. Бутник-Сіверський, з-поміж інших гуманітарних дисциплін історія образотворчого мистецтва була найгірше забезпечена науково-допоміжними виданнями, насамперед бібліографічними довідниками й покажчиками. Нагальність їх укладання зумовлювалася не лише прагненням систематизувати напрацювання попередників, але й тим, що основний масив відомостей про пам'ятки вітчизняного мистецтва припадав не на монографії, а на розлогий масив журнальних і газетних публікацій та хронікальних заміток. Саме розпорошені по малодоступних періодичних виданнях матеріали в повоєнний період стали чи не єдиним джерелом відомостей про пам'ятки, знищені в першій половині минулого століття (Б. Бутник-Сіверський апелював до подій Другої світової війни, хоча, зрозуміло, що величезний пласт культурної спадщини було знищено з ідеологічних міркувань, використано як будівельний матеріал, продано за кордон чи переплавлено заради карбування монет упродовж 1920–1930-х років) [5, арк. 1].

Прагнучи якнайшвидше удоступнити для фахівців результати своєї праці, у відділі ухвалили видавати бібліографічні напрацювання окремими випусками, присвяченими або певній темі, або групі однорідних журналів, або конкретному виданню, що містило достатньо публікацій з відповідної проблематики. Розпочати вирішили

www.etnolog.org.ua

не з мистецтвознавчих журналів, добре відомих дослідникам, а з видань ширшої тематики, де «історико-мистецький матеріял розсіяно між численними статтями та публікаціями самого різного характеру та змісту з інших галузей знання, навіть і тоді, коли до цих видань є друковані покажчики, оскільки останні і застаріли, і складено їх без урахування потреб мистецтвознавчої роботи» [5, арк. 2].

Кожен покажчик мав містити дві частини: 1) статті, публікації, нотатки; 2) рецензії. У свою чергу і перша, і друга частини поділялися на одинадцять підрозділів: 1) бібліографія; 2) наукові заклади; 3) музеї; 4) виставки; 5) статті загального змісту; 6) мистецько-археологічні пам'ятки; 7) архітектура; 8) малярство; 9) скульптура; 10) народне мистецтво й художня промисловість; 11) біографії, спогади, листування, некрологи. Цінність покажчиків полягала насамперед у тому, що упорядники не обмежилися суто мистецтвознавчими статтями – вони бібліографували найширше коло розвідок і нотаток археологічного, історичного, літературного, фольклорного, етнографічного характеру, у яких бодай було згадано про якісь мистецькі пам'ятки, мистців чи факти художнього життя. З огляду на це, їм довелося подати анотації до кожної позиції (за винятком тих випадків, коли назва публікації цілком розкривала її зміст), що в перспективі мало значно підвищити інформативний потенціал довідкових праць [5, арк. 3].

Упродовж першої половини 1945 року З. Лашкул, тоді ще лаборантка підрозділу, уклала бібліографічний покажчик «Українське образотворче мистецтво в журналі «Україна» та «Українському науковому збірнику» (1914–1932)» обсягом два з половиною друковані аркуші [13, арк. 12], що розглядався як перший випуск згаданої серії. На збереженому у відділі образотворчого мистецтва ІМФЕ рукописному примірнику із сигнатурою «На правах рукопису. Тільки для внутрішнього користання» стоїть резолюція Ф. Лаврова від 21 червня 1946 року: «Надрукувати три примірники» [9, арк. І]. Вочевидь, примірники для службового використання було видруковано, принаймні один з машинописів відклався в особовому фонді Б. Бутника-Сіверського. Слід лише наголосити, що під час опрацювання фонду – через втрату титульного аркуша – покажчик помилково назвали «Бібліографія українського образотворчого мистецтва в журналі "Україна"», а його авторство безпідставно приписали Б. Бутнику-Сіверському [10].

Насправді завідувач відділу образотворчого мистецтва теж працював над серією видань «Бібліографія українського образотворчого мистецтва», але завершений ним восени 1945 року випуск мав назву «Українське мистецтво в «Киевской старине» та «Украине» (1882–1907)» (на титульному аркуші його авторизованого машинопису, як і на рукописному примірникові покажчика З. Лашкул, вказано, що це випуск 1) [3]. Утім, ані покажчик З. Лашкул, ані покажчик Б. Бутника-Сіверського не було видано. Вочевидь, цьому завадила чергова потужна кампанія боротьби з «українським буржуазним націоналізмом» і концепціями М. Грушевського, у лещата якої потрапив ІМФЕ загалом і відділ образотворчого мистецтва зокрема, головно у зв'язку з розгромною рецензією С. Раєвського на колективний «Короткий нарис історії українського мистецтва» (1947), одним з авторів якого був Б. Бутник-Сіверський [41, с. 269–270]. За рік до згаданої кампанії дослідницька тематика відділу зазнала суттєвих змін, що у свою чергу перервало роботу З. Лашкул з укладання наступного випуску серії «Бібліографія українського образотворчого мистецтва» – «Бібліографія українського образотворчого мистецтва в журналі "Исторический Вестник"», у процесі якої нею було переглянуто двісті п'ятдесят два журнали й укладено триста тридцять карток [13, арк. 12 зв.]. Так само безрезультатними виявилися спроби оприлюднити згадані покажчики в 1950–1960-х роках. Наприклад, Б. Бутник-Сіверський намагався видати свій покажчик 1956 року, прибравши з нього згадку про журнал «Україна» [4], а З. Лашкул – на висліді «хрущовської відлиги», що опосередковано засвідчує виправлення дати на обкладинці рукописного примірника з «1945» на «1965» рік [9, арк. І].

www.etnolog.org.ua

Від 1 жовтня 1946 року у зв'язку зі зміною тематики відділу З. Лашкул почала працювати над колективною темою – двотомним «Словником сучасних художників Радянської України» [13, арк. 12 зв.], що невдовзі трансформувався у чотиритомний довідник «Художники Радянської України».

Ідея видання «Словника українських художників» зародилась у співробітників відділу образотворчого мистецтва ще в Уфі, а реальних абрисів набула після повернення до визволеної від фашистів української столиці. Якщо в евакуації підготовка такого великого проекту покладалася винятково на Л. Калениченка [26, с. 299], то в Києві над ним працювала авторська група чи, як тоді казали, бригада із трьох чоловік – старший науковий співробітник, кандидат історичних наук Б. Бутник-Сіверський (керівник групи), молодші наукові співробітниці В. Шпак (Ткаченко) і З. Лашкул.

Фахівці відділу чудово усвідомлювали, що підготовка словника вітчизняних художників – справа трудомістка, яка розтягнеться не на один рік і навіть не на одне десятиліття. Укладена ними впродовж кількох років (станом на 1948 рік) картотека персоналій, що працювали на мистецькій ниві впродовж шести століть (згідно із совєтською схемою, відлік української історії розпочинали із XIV ст.), нараховувала три з половиною тисячі імен і мала всі перспективи суттєвого доповнення та зростання. Отже, щоб не відкладати справу видання «Словника» на тривалий час – поки буде сформовано остаточний реєстр персоналій і зібрано відомості про них, ухвалили зректися на цьому етапі намірів підготувати загальний словник за абетковим принципом, натомість вирішили «публікувати матеріял окремими томами, де прізвища художників будуть об'єднані часом спільної дії, певними хронологічними рамками» [7, арк. 1]. Для тогочасної ідеологічної парадигми цілком зрозуміло, що починати вирішили із сучасності, що декларувалась як найбільш важлива й актуальна доба [3].

Оскільки Словник почали готувати під час Другої світової війни і намагалися видати за кілька років після її завершення, то саме цю свіжу й трагічну сторінку вважали тоді своєрідним рубіконом або щонайменше винятковим етапом в історії країни та її мистецькому просторі. Тож у первісному варіанті до перших двох томів «ввійшли імена всіх тих українських радянських художників, які незалежно від фаху, віку та попереднього творчого досвіду й мистецького доробку, своєю творчістю допомагали в організації сил нашого народу на перемогу над німецько-фашистськими загарбниками, а тепер є активними учасниками мирного будівництва нашого соціалістичного господарства і нашої радянської соціалістичної культури» [7, арк. 2].

Визначивши хронологічні рамки видання, керівник авторської групи наголосив, що Словник не матиме всеохопного характеру, тобто до нього мали ввійти статті далеко не про всіх художників, котрі на час його укладання працювали на теренах УРСР. Сегрегація персоналій відбувалася не лише за творчою, а й за політичною ознакою – рівнем толерантності до системи, тобто до нього мали потрапити лише ті, «хто своєю творчою діяльністю встиг зарекомендувати себе і як радянський громадянин, і як майстер, твори якого ввійшли в скарбницю українського радянського мистецтва; разом з тим контингент художників обмежано тими, які відомі своїми роботами не лише в минулому, але продовжують творче працювати по сьогодні» [2, арк. 1].

У совєтській системі координат рівень творчої та громадянської зрілості мистця засвідчувало членство в Спілці радянських художників України. У повоєнні роки її лави нараховували п'ятсот сорок членів, проте лише близько двохсот з них удостоїлися честі бути включеними до видання. Реєстр відібраних персоналій авторській групі довелося узгоджувати із центральним правлінням Спілки, правліннями обласних організацій та місцевими уповноваженими. Хоча відділ образотворчого мистецтва застеріг за собою право додати до реєстру художників, про яких правління Спілки не мало достатніх відомостей, або вилучати з нього декотрих, рекомендованих правлінням Спілки, якщо вони заслуговували / не заслуговували на те [2, арк. 1–2].

www.etnolog.org.ua

Авторський колектив поставив перед собою доволі складне й певною мірою контроверсійне завдання – підготувати довідкове видання, яке б водночас задовольнило вимоги фахівця («кваліфікованого читача») і найширшого читацького загалу [2, арк. 2–3]. Зважаючи на це, працю мали написати легкою, доступною мовою, зберігши форму викладу, обов'язкову для всякого словника. Допомогти впоратися із завданням мала диференціація біографічної статті, структурні частини якої були розраховані на читача з різним ступенем підготовки [1, арк. 2–3].

Кожна біографічна стаття складалася з двох частин – біографічної довідки (мали видрукувати звичайним шрифтом) і довідкового апарату (мали видрукувати петитом / дрібнем, широко вживаним для набору довідково-енциклопедичним видань, часописів). До них обов'язково додавали портрет мистця, його автограф і хоча б одну репродукцію твору.

Для біографічної довідки було розроблено єдиний принцип викладення матеріалу. Згідно з первісним варіантом, на початку зазначали прізвище, ім'я та по батькові художника (заголовок статті, що виділявся жирним шрифтом), почесні урядові звання, його фах, день, місяць, рік і місце народження (за тогочасним адміністративним поділом). Після цього подавали відомості про соціальне походження, професію батьків мистця, за потреби – про його рід чи родину. У другому блоці біографічної довідки інформували про місцевість, у якій минуло дитинство конкретної особи, початкову й загальну освіту, а також про мистецький вишкіл, отриманий до вступу в середню чи вищу художню школу. Третій блок відвели для характеристики фахової освіти, включаючи роки навчання, точну назву навчального закладу й місце його розташування, перелік педагогів, впливу яких зазнав мистець. Четвертий блок присвячували творчій діяльності художника в усіх царинах, зокрема педагогічній, до 1941 року, п'ятий – його здобуткам під час війни 1941–1945 років, шостий – повоєнній діяльності.

Допоміжний апарат кожної статті, зважаючи на спеціалізацію художника (живописець, графік, скульптор, сценограф чи майстер народного мистецтва), мав увібрати такі відомості :

– перелік виставок, у яких брав участь мистець (поряд з назвою виставки, датою і місцем її проведення зазначали назву, дату, техніку виконання, розмір експонованого твору);

– перелік музеїв, галерей та інших місць, де зберігалися твори художника (також із зазначенням назви твору, дати його виконання тощо);

– для скульпторів-монументалістів наводили перелік скульптур, встановлених у різних містах, і нереалізованих, але затверджених до встановлення урядовими постановами, а для сценографів чи, як їх називали в Словнику, художників театру, – реалізованих вистав із зазначенням назви вистави, театру, у якій її було поставлено, місця його розташування;

– для графіків подавали окремо переліки робіт у книжковій графіці (повні назви творів та видань, у яких їх уміщено), у журнальній графіці (наводили назви, рік видання та число журналів), у газетній графіці (зазначали назви і рік видання газет), а також переліки плакатів або творів малих форм (листівок, лубків тощо);

– реєстр літературних, художніх, публіцистичних, наукових праць художника, опублікованих у книгах, журналах, газетах;

– реєстр монографій і статей, присвячених творчості мистця;

– реєстр монографій і статей, у яких згадано про доробок мистця;

– реєстр видань альбомного чи аркушевого характеру, у яких репродуковано твори мистця;

– реєстр загальних видань, у яких уміщено репродукції творів мистця [2, арк. 6–7].

Згодом структуру біографічної та особливо довідкової частин дещо відкоригували, зважаючи на рекомендації рецензентів, насамперед завідувача бібліотеки Державного Ермітажу (колишній Ленінград) О. Вольценбурга, який угледів у Словнику невкладистість, зайву деталізацію, перевантаженість матеріалу повтореннями, що утруднювало його використання з довідковою метою [8]. Скажімо, рецензент слушно

www.etnolog.org.ua

вважав, що бібліографічну частину можна суттєво скоротити (на третину від загального обсягу статті) без шкоди для видання, якщо поєднати в один підрозділ рубрики «бібліографія» та «репродукції», уникнувши зайвого повторення літературних джерел.

Отже, на початку йшлося про підготовку Словника у двох томах обсягом десять друкованих аркушів кожен. Перший з них (літери «А – К») планували подати наприкінці 1947 року, а другий (літери «Л – Я») – 1948 року [2, арк. 8]. Наступні томи Словника мали присвятити художникам, діяльність яких завершилася до Другої світової війни, точніше, до 1941 року [7, арк. 2]. В остаточному варіанті чотиритомного Словника (на той час – довідник «Художники Радянської України»), що його доповнювали ще на початку 1960-х років, превалювали саме ті художники, які активно працювали в роки Другої світової війни чи одразу після її завершення, тобто мистці, включені до первісного – двотомного – проекту. Щоправда, дехто з майстрів старшого покоління помер ще під час підготовки двотомного варіанта, ще більше відійшло в засвіти за роки доопрацювання чотиритомного видання (наприклад, В. Аверін, Ю. Білостоцький, Б. Бланк, І. Бойченко, Є. Буковецький, Й. Дайц, А. Ерделі, К. Єлева, С. Прохоров, О. Стіліануді). Водночас реєстр персоналій поповнили мистці, які померли під час Другої світової війни (М. Бурачек, Л. Блох та ін.), а згодом до них долучили низку тих, чий земний шлях завершився до Другої світової війни (наприклад, Ф. Балавенський, П. Волокідін). Водночас в остаточному варіанті додали імена молодих митців, які за час роботи над Словником яскраво заявили про себе (наприклад, В. Бородай).

Особливість розглядуваного проекту полягала в тому, що до його підготовки було залучено чи не всю художню громадськість країни, автори налагодили безпосередні контакти з мистцями чи їхніми родинами, отримавши від них автобіографії, реєстри творів і виставок, світлини тощо, а також з бібліотечними та архівними установами. Оскільки відомості насамперед надавали самі художників, то З. Лашкул побувала в наукових відрядженнях у Львові (1946), де зібрала матеріали (включно з фоторепродукціями) про двадцять двох мистців, Ужгороді й Харкові (1947), де збагатилася відомостями про чотирнадцять мистців кожного міста. Другий напрям підготовчої роботи полягав в опрацюванні опублікованих джерел. Скажімо, наприкінці 1946 року дослідниця встигла опрацювати двадцять одну назву газет за сто тридцять вісім місяців і укласти тисячу сто двадцять дві картки. У 1947 році за результатами опрацювання сімдесяти двох каталогів художніх виставок уклала дві тисячі вісімсот вісімдесят чотири картки, за результатами опрацювання чотирьохсот чисел журналів, чотирьох монографій та комплектів газет за три роки – тисячу п'ятдесят вісім карток і зробила сто сорок п'ять сторінок виписок. Крім того, вона долучилася до укладання відділівського каталогу книжкової графіки, збагативши його на тисячу триста вісімнадцять карток [13, арк. 12 зв., 16].

У листопаді 1947 року З. Лашкул взялася за написання біографічних статей для першого тому Словника і до лютого наступного року (тобто впродовж трьох місяців) написала тридцять статей загальним обсягом вісім друкованих аркушів [13, арк. 16–16 зв.].

З лютого 1948 року дослідниця займалася підготовкою другого тому Словника, у зв'язку з чим її відрядили до Ленінграда, де в бібліотеці Державного російського музею та Публічної бібліотеки ім. М. Салтикова-Щедріна було опрацьовано сто п'ятдесят три каталоги художніх виставок і складено шістсот двадцять чотири картки, та до Харкова, де вдалося зібрати відомості про вісімнадцятьох художників та репродукції їхніх творів, й Одеси, що поповнило джерелознавчий арсенал матеріалами про двадцять три персоналії. У середині листопада 1948 року дійшла черга до написання біографічних статей для другого тому. Про інтенсивність роботи З. Лашкул можна судити хоча б з того, що впродовж 13–30 листопада вона написала вісім статей загальним обсягом два з половиною друковані аркуші [13, арк. 16 зв. –17].

Наприкінці 1957 року, оглядаючи наукові здобутки З. Лашкул за час роботи в

www.etnolog.org.ua

ІМФЕ, було констатовано, що для «Словника сучасних художників Радянської України» (довідника «Художники Радянської України») нею написано дев'яносто статей загальним обсягом двадцять п'ять друкованих аркушів [13, арк. 41]. Дослідниця уточнювала, що робота над виданням «Художники Радянської України» тривала впродовж останніх п'яти років, тобто поновилася 1952 року, оскільки перші два томи планували передати до видавництва 1958 року. На цьому етапі їй, як і іншим членам авторського колективу, довелося опрацьовувати додаткові літературні джерела, вносити правки, доповнювати, зважаючи на зауваження рецензентів, іменні покажчики та біографії художників, що ввійшли до перших двох томів тощо [13, арк. 44].

У 1947 році до підготовки Словника долучилася і В. Шпак, яка впродовж півтора року (до 1 грудня 1948 року) ознайомилася з творами шістдесяти художників Києва, зібрала їхні біографічні відомості, опрацювала двісті тридцять дев'ять каталогів виставок та п'ятсот вісімдесят чисел журналів, двісті чотири номерів газет, уклала п'ять тисяч дев'яносто вісім карток і зробила два друковані аркуші виписок. На основі зібраного матеріалу нею було написано тридцять шість біографічних статей для Словника загальним обсягом п'ять з половиною друкованих аркушів [14, арк. 13–13 зв.]. Під час атестації, що відбувалася восени 1951 року, комісія засвідчивши належний рівень наукової кваліфікації Валентини Яківни, зауважила, що обсяг текстів, написаних нею для розглядуваного видання зріс до тридцяти друкованих аркушів [14, арк. 21].

Опрацьовані матеріали Словника, що зберігаються у відділі образотворчого мистецтва ІМФЕ, дають підстави стверджувати, що З. Лашкул написала щонайменше сто шість статей, а В. Ткаченко – сто п'ять (авторство ще кількох статей наразі потребує уточнення), тобто їм разом належить не менше двохсот одинадцяти із двохсот сімдесяти восьми статей, що ввійшли до остаточного – чотиритомного – варіанта [6].

На жаль, Словник так і не було видано. На думку В. Афанасьєва, цьому завадили максималістичні уявлення керівника проекту про характер наукової роботи, що «натикалися на досить скромні матеріальні і кадрові можливості, не розуміння з боку політичного керівництва» [19, с. 17]. Попри те, що довідкове видання є продуктом украй непростої доби – 1940–1950-х років, що зумовила і добір персоналій, і особливості біографування, і мистецтвознавчі акценти та характеристики, воно не має аналогів у вітчизняному мистецькому словникарстві, головно щодо бібліографічної та почасти біографічної повноти. Тому навіть сьогодні – у разі виходу у світ – воно мало б чималий попит як серед науковців, так і серед колекціонерів, галеристів, аукціоністів.

Упродовж 1950-х – початку 1960-х років В. Ткаченко і З. Лашкул разом з іншими науковими співробітниками відділу образотворчого мистецтва й колегами з Державного музею Т. Г. Шевченка працювали над упорядкуванням сьомого – десятого томів Повного зібрання творів Т. Шевченка, присвячених пластичному доробку [14, арк. 35]. Ставлення до цього видання нині коливається від апологетики до нищівної критики, що увиразнила бурхлива дискусія, спричинена виходом у світ сьомого тому (першого з корпусу так званої мистецької спадщини) останнього – дванадцятитомного – Повного зібрання творів мистця [4].

Звісно, робота над згаданими томами десятитомного зібрання аж ніяк не була піонерською, як на цьому неодноразово наполягав Б. Бутник-Сіверський: «Трудність і відповідальність цього завдання не лише в тому, що таке видання доводиться готувати вперше майже за 100 років від дня смерті геніального поета і не лише у великому обсязі цієї роботи, а головним чином в необхідності показати творче обличчя художника правдиво і з максимальною повнотою, в усьому багатстві та багатогранності» [23, с. 8]. Адже їхні упорядники користувалися укладеними О. Новицьким упродовж 1920-х – початку 1930-х років коментарями до восьмого тому Повного зібрання творів Т. Шевченка, видруковані матеріали якого 1934 року було знищено в одній з київських друкарень [39]. Водночас слід визнати, що авторським колективом томів «мистецької

www.etnolog.org.ua

спадщини» в 1950-х роках було проведено колосальну роботу. Розпочалася вона з опрацювання літературних джерел. Саме В. Ткаченко і З. Лашкул підготували розлогу бібліографію – зібравши відомості про кожен твір з найрізноманітніших джерел, вони сформували картотеку, що нараховувала понад чотири з половиною тисячі одиниць [22, с. 4]. На наступному етапі de visu було переглянуто всі відомі Шевченкові картини, малюнки, рисунки, що дозволило суттєво ревізувати корпус його образотворчої спадщини (умотивовано вилучити деякі твори, а деякі додати), а заодно уточнити назви, датування, техніку творів з відповідним обґрунтуванням. Недарма самі упорядники наголошували, що їхня робота мала суто науково-дослідний характер і вимагала фахових знань і досвіду.

Рівень заангажованості наших ювілярок до цієї колективної праці засвідчує головно кількість написаних ними коментарів. У чотирьох томах «мистецької спадщини» загалом було репродуковано й прокоментовано вісімсот тридцять п'ять збережених Шевченкових творів, а також описано двісті сімдесят вісім незнайдених і двісті п'ятдесят сім тих, що, як уважалося, помилково приписали художнику. Якщо покладатися на звіти дослідниць, то сто дев'яносто один коментар написала З. Лашкул і сто тридцять дев'ять – В. Ткаченко [13, арк. 41; 14, арк. 37], хоча у виданні їхнє авторство засвідчено до меншої кількості коментарів (сто п'ятдесят п'ять і вісімдесят сім відповідно). Крім того, обидві дослідниці або самостійно (четвертий том «мистецької спадщини» і десятий том Повного зібрання творів Т. Шевченка), або у співавторстві з І. Вериківською, Л. Внучковою, Є. Середою, Г. Паламарчук, Н. Прокопенко, В. Судак (решта три томи) уклали іменні покажчики, вичитували коректуру, монтували томи [14, арк. 37; 13, арк. 43].

У процесі роботи над виданням чи одразу після його виходу у світ вони опублікували кілька статей, скажімо, В. Ткаченко розглянула Шевченкові портрети діячів російської культури (дод. 1, № 16), а З. Лашкул проаналізувала один з альбомів мистця, датування якого вона розширила до 1839–1843 років, а також інші малюнки, виконані під час приїздів в Україну, твори, присвячені Богданові Хмельницькому й місцям, пов'язаним з його діяльністю, плакатну шевченкіану (дод. 1, № 6, 7, 17, 33, 34, 33, 37). Публікації З. Лашкул, насамперед її рецензія на книжку «Живописна Україна» Тараса Шевченка» Л. Владича (дод. 1, № 32), засвідчують, що дослідження образотворчості національного генія науковці не припинили навіть після видання чотирьох томів «мистецької спадщини». Скажімо, Зінаїда Василівна зауважила, що автор слідом за упорядниками сьомого тому Повного зібрання творів Т. Шевченка ідентифікував краєвид «У Василівці» з населеним пунктом колишнього Миргородського повіту Полтавської губернії (на той час – с. Гоголеве Полтавської області), тоді як науковцям ІМФЕ під час експедиції 1962 року на Полтавщину вдалося з'ясувати, що Т. Шевченко змалював його в іншій Василівці – Семенівського району Полтавської області (у XIX ст. – Хорольського повіту Полтавської губернії).

Поза згаданими шевченкознавчими розвідками З. Лашкул і В. Ткаченко публікували небагато. Серед їхніх перших публікацій кінця 1940-х років – невеличкі ювілейні нариси про російських мистців у календарі-довіднику (дод. 1, № 1, 2; дод. 2, № 1, 2), а згодом – біографічні статті, здебільшого про українських художників, для «Большой советской энциклопедии» (дод. 1, № 4, 5; дод. 2, № 5–9) та «Української радянської енциклопедії» (дод. 1, № 8–13, 15, 16, 21, 23–26; дод. 2, № 17–25, 28–34), а також науково-популярні розвідки та рецензії в газетах і поодинокі статті у фахових журналах.

Тематично публікації В. Ткаченко поділяються на два основні напрями – народне мистецтво й художня промисловість, творчість живописців другої половини XIX – першої половини XX ст., насамперед М. Самокиша.

Вочевидь, саме проблематика народного мистецтва й художньої промисловості домінувала в її індивідуальних дослідницьких інтересах на першому етапі. Принаймні впродовж 1947–1948 років нею було опрацьовано матеріали для монографії «Ху-

www.etnolog.org.ua

дожня промисловість на Україні» (укладено п'ятсот бібліографічних карток, а під час перебування в Харкові зроблено виписки обсягом два друковані аркуші з п'ятдесяти трьох справ чотирьох фондів у Центральному державному архіві Жовтневої революції і соціалістичного будівництва УРСР) [14, арк. 13–13 зв.]. У 1950 році керівництво ІМФЕ констатувало, що Валентина Яківна почала працювати над дисертацією «Український радянський тематичний килим», зібравши відповідний матеріал [14, арк. 25]. Отже, не дивно, що вона рецензувала праці про майстрів та осередки народного мистецтва, зокрема, перші три книжки із серії «Українське народне декоративне мистецтво», видані 1953 року Інститутом художньої промисловості Академії архітектури УРСР. Високо оцінивши розвідки П. Мусієнка про І. Гончара, Й. Ахтьорова про М. Кищука та Є. Дмитрієвої про опішнянський гончарський осередок, дослідниця вказала на низку недоліків у висвітленні окремих періодів діяльності майстрів, неувагу до технічної складової чи поверховість художнього аналізу творів, доповнила відомості про деякі аспекти творчості І. Гончара тощо (дод. 2, № 10). Глибоке занурення в розглядувану тематику засвідчує розлогий огляд ювілейної виставки українського народного декоративного мистецтва 1957 року, у якому поважне місце відведено тематичному килиму (дод. 2, № 13). Важливе значення мають хронікальні повідомлення В. Ткаченко про напрацювання відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ з історії народного мистецтва, до яких, безперечно, була причетна сама авторка. За її твердженням, у повоєнні роки відділ налагодив контакти з майстрами низки художньо-промислових осередків України, зокрема різьбярами з артілі «Гуцульщина» в Косові, майстрами декоративного розпису з Київщини та Дніпропетровщини, килимарства, київських художньо-керамічних заводів, нариси про яких увійшли до «Словника сучасних художників Радянської України». Упродовж 1947–1957 років у відділі було опрацьовано літературні й архівні джерела з різних питань розвитку народного мистецтва та художньої промисловості, зібрано матеріали про український тематичний килим 1935–1947 років, сформовано фототеку творів, що експонувалися на виставках 1947–1957 років. З якихось причин В. Ткаченко не вдалося вповні реалізуватися в цій царині, їй лише довелося констатувати, що в середині 1950-х років відділ образотворчого мистецтва поповнився «кадрами з спеціальною мистецькою освітою і необхідним стажем виробничої і педагогічної роботи», (Ю. Лащук, К. Променицький [5] та ін.), які працювали над низкою монографій про кераміку, дерев'яне різьблення, килимарство тощо (дод. 2, № 15).

Кілька газетних і журнальних статей В. Ткаченко присвятила героєві свого дисертаційного дослідження – М. Самокишу, зосередившись здебільшого на «українських» сторінках його творчості, зокрема, на композиціях з вітчизняної історії середини XVII ст. та використанні мотивів української орнаментики (дод. 2, № 11, 35). Крім того, вона детально прорецензувала вступну статтю Г. Портнова до альбому творів художника та монографію В. Яценка, видані 1954 року в Москві й Києві відповідно, та опублікувала в московському мистецтвознавчому журналі фрагменти спогадів М. Самокиша, що зберігалися в його особовому фонді в Харківському художньому музеї (дод. 2, № 12, 36).

Дещо осібно в доробку дослідниці стоїть велика газетна публікація 1952 року, присвячена огляду 11-ї Республіканської художньої виставки, точніше, проблемі висвітлення образу «дорогого геніального вождя», «кращого друга і соратника радянського народу» Й. Сталіна в експонованих там «монументально-епічних», «грандіозних розміром» живописних полотнах, серед яких – «Гімн любові народної» О. Шовкуненка, П. Білецького й І. Резника, «Клятва» В. Задорожного, «Ленін на III з'їзді комсомолу» В. Хитрикова, «Виступ товариша Сталіна на IV конференції КП(б)У в Харкові в 1920 році» К. Трохименка, В. Адамкевича й В. Чернікова, а також «М. Щорс на прийомі у В. Леніна» Г. Меліхова, «Й. Сталін з матір'ю» А. Казанцева та ін. (дод. 2, № 4). Здавалося б, відгомін давно минулих часів, але й нині не бракує «знавців»,

www.etnolog.org.ua

котрі не менш пафосно й улесливо вихваляють полотна, що увічнюють чергових владців або власний доробок сильних світу цього, щоб отримати чергові кар'єрні преференції.

Щодо З. Лашкул, то серед її газетних і журнальних статей виокремимо присвячені творчості І. Їжакевича (дод. 1, № 3, 31), над монографією про якого вона працювала від 1948 року [13, арк. 16 зв.–17], та політичному плакату. На відміну від дисертаційного дослідження, у статтях вона зверталася не лише до періоду 1941–1945 років, а й до сучасності, зокрема, активно відгукувалася на нові роботи художників-плакатистів, що експонувалися на виставках, посутньо аналізувала їх, докоряючи за недосконалість текстів, які повсякчас виявлялися «млявими, громіздкими, одноманітними, нерідко і стилістично коструватими», нехтування взаємодією візуального образу й вербальної складової, низьку шрифтову культуру (дод. 1, № 36, 14).

Водночас із традиційними формами науково-популярної діяльності, упродовж 1954–1958 років З. Лашкул написала дев'ять сценаріїв фільмів, реалізованих Київською студією телебачення, обсяг кожного з яких становив п'ятнадцять–двадцять машинописних сторінок. Телесценарії було присвячено творчості І. Їжакевича (17 жовтня 1954 року), В. Верещагіна (22 січня 1955 року), С. Васильківського (16 березня 1955 року), І. Рєпіна (10 червня 1955 року), Кукриніксів (9 листопада 1955 року), В. Литвиненка (17 жовтня 1956 року), зв'язкам І. Рєпіна з Україною (26 грудня 1956 року), вітчизняному плакату 1941–1945 років (19 травня 1958 року) і Г. Світлицькому (5 серпня 1958 року) [13, арк. 42, 44, 46].

Опріч наукової роботи, обидві дослідниці брали активну участь у громадському житті ІМФЕ, зокрема, В. Ткаченко працювала профорганізаторкою групи мистецтвознавства, членкинею місцевкому й редколегії інститутської стінгазети, упродовж 1952–1954 років виконувала обв'язки вченої секретарки відділу образотворчого мистецтва, а в 1952, 1953, 1956, 1957 роках періодично виконувала обов'язки вченої секретарки установи [14, арк. 36]. З. Лашкул дев'ять років працювала вченою секретаркою відділу образотворчого мистецтва (1944–1953), п'ять років обиралася профорганізаторкою мистецької групи (1952–1956), очолювала осередок Червоного хреста, дитячу комісію тощо [13, арк. 42].

У 1960-х роках З. Лашкул і В. Ткаченко долучилися до підготовки Словника мистецтвознавців УРСР, проте, як засвідчують матеріали, спочатку розтиражовані для службового використання, а згодом опубліковані в одному з випусків «Українського мистецтвознавства», результати цього проекту виявилися надзвичайно скромними, порівняно з попередніми [11 ; 29]. Тут переважно було подано вкрай стислі відомості про сучасників, хоча не помітити, нехай лише спроб (віднотування прізвища, ім'я та по-батькові, років життя, часто помилкових, і кількох розвідок) легалізувати репресованих науковців також не можна.

Лише 1964 року, маючи за плечима два десятиліття досвіду роботи у відділі образотворчого мистецтва, З. Лашкул і В. Ткаченко захистили кандидатські дисертації. Перша з них присвятила її українському політичному плакату воєнної доби, друга – творчості М. Самокиша [28 ; 37]. Обидва дисертаційні дослідження ще до захисту було апробовано у вигляді монографій, виданих у Києві й Москві російською мовою (дод. 1, № 22; дод. 2, № 41), яка від початку 1950-х років превалювала в ІМФЕ, принаймні в офіційному діловодстві.

Монографія і дисертація З. Лашкул, присвячені вітчизняному плакату воєнного періоду, попри виразне ідеологічне спрямування, нині цінні з огляду на проведену джерелознавчу роботу. Коли авторка бралася за студіювання згаданої проблематики, фронтові плакати становили чималу рідкість – частина збереглася в ескізах чи репродукціях поганої якості, а про більшість було відомо хіба що з літературних джерел, головно преси чи повідомлень Совінформбюро, а також спогадів художників. І все ж наполегливій дослідниці вдалося лише de visu описати чотириста сорок сім плакатів, додавши покажчики їхніх творців (художників і авторів текстів), видавництв і місць видання.

www.etnolog.org.ua

Захищена В. Ткаченко під науковим керівництвом Я. Затенацького дисертація, попри акцентування уваги на темі «народної революційної героїки» та неминучі ідеологічні штампи, є сумлінним, опертим на розгалужену архівну базу, висвітленням творчого шляху М. Самокиша, у якому важливе місце відведено його українській складовій – від становлення на Чернігівщині й Волині, належності до українського земляцтва під час навчання в Петербурзькій академії мистецтв до участі в знакових проектах 1900–1910-х років (альбоми «З української старовини», «Мотиви українського орнаменту», розписи Полтавського губернського земства) та створених у 1920–1930-х роках полотен на теми з історії національно-визвольної боротьби XVII ст., щедро проілюстрованої вітчизняної класики. На особливу увагу заслуговують уміщені в дисертації додатки: 1) реєстр понад півтори тисячі творів художника – і тих, що зберігалися в музеях Києва, Харкова, Полтави, Сімферополя, Севастополя, Москви, Ленінграда, і відомих лише за репродукціями чи ілюстрованими виданнями; 2) перелік виставок, на яких експонувалися роботи М. Самокиша.

12 вересня 1964 року Вища атестаційна комісія Міністерства вищої та середньої спеціальної освіти СРСР на підставі ухвали об'єднаної ради суспільних наук АН УРСР від 16 квітня 1964 року видала В. Ткаченко диплом кандидатки мистецтвознавства [14, арк. 59]. Ця подія не лише підвищила соціальний статус науковиці, але й сприяла покращенню фінансового становища, адже з 12 жовтня 1964 року їй майже вдвічі підвищили платню – до 175 крб. 28 вересня 1965 року тимчасово – до оголошення конкурсу – В. Ткаченко перевели на посаду старшої наукової співробітниці з окладом 230 крб., а 2 листопада, враховуючи, що вона пропрацювала в Інституті понад десять років, встановили зарплату 250 крб. [14, арк. 60, 64, 63]. Проте 22 листопада 1965 року конкурсна комісія ІМФЕ, розглянувши заяву дослідниці щодо участі в конкурсі на заміщення вакантної посади старшої наукової співробітниці відділу образотворчого мистецтва, ухвалила не рекомендувати її вченій раді на згадану посаду, оскільки вона подала заяву про звільнення за власним бажанням [14, арк. 64]. Наступного дня В. Ткаченко звільнили з роботи [14, арк. 66]. Хоча вона продовжила працю в Науково-дослідному інституті педагогіки УРСР [11], за спогадами колишніх співробітників відділу образотворчого мистецтва, Валентина Яківна в другій половині 1960-х – 1970-х роках, попри важку недугу, часто бувала в ІМФЕ, написала згадані розділи до «Історії українського мистецтва» та «Искусства народов СССР», рецензувала праці молодих колег, долучалася до обговорення нагальних питань. Як засвідчують спогади її чоловіка – гідрогеолога, кандидата геологічних наук, одного з організаторів гідрогеологічної станції «Феофанія» Кузьми Дем'яновича Ткаченка, з можливістю ознайомлення з якими завдячуємо його колегам з Інституту геологічних наук НАН України, померла дослідниця 1993 року [15].

З. Лашкул отримала диплом кандидатки мистецтвознавства 16 червня 1965 року згідно з рішенням Вищої атестаційної комісії Міністерства вищої та середньої спеціальної освіти СРСР, що ґрунтувалося на ухвалі об'єднаної ради суспільних наук АН УРСР від 21 травня 1964 року [13, арк. 62]. Як і В. Ткаченко, їй одразу підвищили платню, невдовзі вона обійняла посаду старшої наукової співробітниці, а 9 вересня 1971 року президія АН УРСР затвердила дослідницю у званні старшої наукової співробітниці за спеціальністю 17823 – «образотворче мистецтво» [13, арк. 63, 96]. З 28 вересня конкурсна комісія пролонгувала її перебування на посаді старшої наукової співробітниці відділу образотворчого мистецтва на наступні п'ять років [13, арк. 98]. Проте до кінця цього терміну вона не допрацювала – зважаючи на академічну атмосферу, як тільки досягла пенсійного віку, подала заяву про звільнення «за власним бажанням». 1 жовтня 1974 року З. Лашкул звільнили із займаної посади у відділі образотворчого мистецтва ІМФЕ у зв'язку з виходом на пенсію [13, арк. 99]. М. Селівачов писав, що Зінаїді Василівні неодноразово пропонували повернутися у відділ, але вона категорично відмовлялася, стверджуючи, що

www.etnolog.org.ua

нарешті відчула «всю повноту життя, насолоджується співом пташок, споглядає біг хмар і цвітіння рослин» [34, с. 231].

У рік звільнення з ІМФЕ дослідниця випустила у світ свою останню індивідуальну монографію, присвячену творчості К. Трутовського – знаного майстра, якого традиційно зараховують до кола послідовників Т. Шевченка (дод. 1, № 43). Вона аж ніяк не була піонеркою в осягненні обраної теми. Про мистця чимало й цікаво писали і за його життя, і після смерті сучасники, зокрема Ф. Булгаков, М. Шугуров, О. Новицький. У 1920-х роках його творчість опинилася в епіцентрі дослідницьких інтересів співробітниці художнього відділу Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка Аделаїди Артюхової (Артюхової-Іванової), якій до того ж завдячуємо тим, що в згаданому закладі було сконцентровано значну частину його творів. Доля цієї представниці молодшого покоління мистецтвознавців, точніше, мистецтвознавиць, котре яскраво заявило про себе в 1920-ті роки, а на початку 1930-х років було репресоване, наразі залишається остаточно не з'ясованою [42, с. 382]. До арешту А. Артюхова встигла опублікувати три статті й монографічну розвідку про К. Трутовського, що побачила світ 1931 року в легендарній серії «Українське мистецтво» видавництва «Рух» [16–18; 38]. Жодне із цих досліджень не потрапило до бібліографії питання, уміщеній в монографії З. Лашкул, хіба в передмові авторка згадала про два з них, наголосивши, що, попри цінний фактичний матеріал, вони хибують на вульгарний соціологізм. Особливо перепало А. Артюховій за замовчування соціальної суті творів К. Трутовського, за опуси про романтичну ідеалізацію та поверхове замилування етнографічністю, негативну оцінку зв'язків мистця з передвижниками. Натомість позитивно було оцінено книжечки-метелики (З. Лашкул назвала їх «серйозними брошурами») А. Верещагіної та Л. Міляєвої (вони з'явилися 1955 року в Москві та Києві відповідно), у яких «зроблена правильна оцінка загального вкладу Трутовського в розвиток українського і російського мистецтва» (дод. 1, № 43).

Монографію З. Лашкул, що поєднує життєпис художника з характеристикою його доробку в малярстві, станковій і книжковій графіці, написано з використанням широкого кола опублікованих і архівних джерел, зокрема мемуарів та епістолярію мистця, що відклалися в московських і ленінградських архівах. Проте мистецтвознавчий аналіз і конкретні характеристики навряд чи задовольнять сучасного читача, адже авторка апріорі виходила з настанов щодо соціального пафосу й викривальної спрямованості його творів, радикального розриву з академічними традиціями, утвердження критичного реалізму в українському мистецтві тощо, унаслідок чого стильова домінанта творчості героя виявилася суттєво спотвореною.

Вагомим внеском З. Лашкул в архівування доробку К. Трутовського слід визнати поданий наприкінці монографії реєстр його творів. Хоча дослідниця вважала, що укладений нею перелік не може претендувати на вичерпну повноту, їй вдалося віднотувати понад тисячу сто робіт, як тих, що зберігалися в державних музеях і приватних колекціях, так і згаданих в публікаціях сучасників, репродукованих в різних виданнях, означених у каталогах чи оглядах виставок (дод. 1, № 43).

Історія вітчизняного мистецтвознавства – дисципліна відносно мало опрацьована і, хоч як дивно, більш ранні її етапи, зокрема 1920-ті роки, нині вимальовуються виразніше, ніж 1940–1960-ті. Амбіції колег часто призводили до применшення доробку сучасників, а подальші соціально-політичні зрушення мимоволі накладали тавро забуття на розроблювану ними тематику, відбираючи шанс зібрати відповідні відомості та архіви від безпосередніх носіїв наукового знання. Неупереджене прочитання напрацювань З. Лашкул і В. Ткаченко, з одного боку, засвідчує, наскільки примітивними виявляються стереотипні уявлення про шляхи розвитку мистецтвознавства того чи іншого періоду, коли на нього сліпо накладають матрицю епохи. З другого боку, у контексті сучасних дискусій щодо долі вітчизняної гуманітаристики воно увиразнює роль і місце джерелознавчих студій у

www.etnolog.org.ua

мистецтвознавстві, які залишаються непідвладними часові.

Перспективи дослідження проблеми пов'язані з виявленням, опрацюванням та введенням у науковий обіг досліджень академічних мистецтвознавців повоєнної доби, насамперед неопублікованих з ідеологічних мотивів праць, що дозволить більш рельєфно охарактеризувати історію наукової дисципліни загалом і в структурі Національної академії наук України зокрема.

Примітки

[1] Насамперед ідеться про статті, що висвітлювали перебіг підготовки колективних праць, до написання яких долучилися мистецтвознавиці (наприклад, див. статтю Б. Бутника-Сіверського [23, с. 11, 12]), та рецензії на них (приміром, К. Променицького, Л. Владича, О. Сидорова [33; 25; 35]). Серед наступників слід виокремити С. Білоконя, котрий, окреслюючи шляхи інституціоналізації українського мистецтвознавства, згадав про З. Лашкул і В. Ткаченко серед нечисленних фахівців, що 1970 року мали науковий ступінь кандидата мистецтвознавства [20, с. 28].

[2] Роміцин Андрій Артамонович (1909–1990) – кінознавець. Кандидат мистецтвознавства (1949). В ІМФЕ працював від 1948 року, зокрема в 1962–1972 роках завідував відділом кіно. Лавров Федір Іванович (1903–1980) – фольклорист. Кандидат філологічних наук (1943). З перервами працював в ІМФЕ впродовж 1938–1963 років, зокрема, обіймав посади заступника директора (1938–1941, 1946–1948), завідувача відділів етнографії (1950–1952) і фольклору (1952–1962).

[3] У початковому варіанті передмови було зазначено, що «для перших двох томів підготовленого нами Словника обрали такі два періоди: період Великої Вітчизняної війни та післявоєнний період» [7, арк. 1].

[4] Скажімо, І. Вериківська, якій судилося долучитися до підготовки і десятитомного, і дванадцятитомного Повного зібрання творів Т. Шевченка, наполягала, що «упродовж десятиліть видання залишалося й еталонним, і водночас генеруючим подальшу дослідницьку активність» [24], а В. Яцюк нарікав на те, що упорядники десятитомного повоєнного зібрання «перебували в шорах тодішньої ідеології» й до того ж некоректно використали напрацювання попередників, насамперед матеріали восьмого тому так званого єфремовського Повного зібрання творів Т. Шевченка: «<…> вцілілими примірниками тодішні укладачі коментарів скористалися сповна, подеколи просто списали наукову інформацію, щоправда, без жодних покликів на джерело» [44].

[5] Променицький Костянтин Костянтинович (1928–1975) – мистецтвознавець, дослідник українського дерев'яного різьблення. Кандидат мистецтвознавства (1959). Лащук Юрій Пилипович (1922–2003) – мистецтвознавець, дослідник української кераміки. Доктор мистецтвознавства (1974).

Додаток 1

Основні опубліковані праці Зінаїди Лашкул

1. Лашкул З. Ф. І. Васильєв (75 років з дня смерті). *Календар-довідник на 1948 рік*. [Київ] : Укр. вид-во політ. л-ри, 1948. С. 148.

2. Лашкул З. І. І. Шишкін (50 років з дня смерті). *Календар-довідник на 1948 рік*. [Київ] : Укр. вид-во політ. л-ри, 1948. С. 148.

3. Лашкул З. Видатний художник. *Київська правда*. 1949. 19 лют.

4. Лашкул З. Буковецкий, Евгений Иосифович. *Большая советская энциклопедия. 2-е изд*. Москва : Большая советская энциклопедия, 1952. Т. 6 : Бошотани – Вариолит. С. 248.

5. Лашкул З. Ижакевич, Иван Сидорович. *Большая советская энциклопедия*. *2-е изд*. Москва : Большая советская энциклопедия, 1952. Т. 6 : Бошотани – Вариолит. С. 346–347.

6. Лашкул З. Тарас Шевченко у мистецтві плаката. *Мистецтво*. 1957. № 2. С. 15–17.

7. Лашкул З. В. Богдан Хмельницький і місця його діяльності в мистецькій спадщині Т. Г. Шевченка. *Мистецька спадщина Т. Г. Шевченка. (Матеріали, присвячені дослідженню творчості Шевченка-художника)*. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. Вип. 1. С. 81–90.

8. Лашкул З. Воробйов Максим Никифорович. *Українська радянська енциклопедія :* [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1960. Т. 3 : Волочіння – Данія. С. 13.

9. Лашкул З. Гебус-Баранецька Стефанія Мефодіївна. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1960. Т. 3 : Волочіння – Данія. С. 157.

10. Лашкул З. Гельман Макс Ісакович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1960. Т. 3 : Волочіння – Данія. С. 173.

www.etnolog.org.ua

11. Лашкул З. Глюк Гаврило Мартинович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1960. Т. 3 : Волочіння – Данія. С. 310.

12. Лашкул З. Горобець Павло Матвійович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1960. Т. 3 : Волочіння – Данія. С. 377–378.

13. Лашкул З. Греченко Василь Миколайович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1960. Т. 3 : Волочіння – Данія. С. 442.

14. Лашкул З. У спільній праці поета і художника. *Літературна Україна*. 1960. 23 груд.

15. Лашкул З. Едуардс (Едвард) Борис Васильович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1961. Т. 4 : Данте – Ешелон. С. 395–396.

16. Лашкул З. Ківшенко Олексій Данилович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1961. Т. 6 : Італія – Колізія. С. 415.

17. Лашкул З. Шевченко в українському плакаті. *Робітнича газета*. 1961. 22 лют.

18. Гутянський С. К., Лашкул З. В. Радянський політичний плакат. *Український історичний журнал*. 1961. № 5. С. 139–141.

19. Шевченко Т. Повне зібрання творів : в 10 т. / Акад. наук УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ; Державний музей Т. Г. Шевченка ; редкол. : О. І. Білецький [та ін.]. Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. Т. 7 : Живопис, графіка, 1830–1847. Кн. 1. XVI с., 153 іл., 64 с. ; Кн. 2. 92 іл., 110 с. [З. В. Лашкул – авторка коментарів].

20. Шевченко Т. Г. Мистецька спадщина : у 4 т. / Акад. наук УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ; Держ. музей Т. Г. Шевченка ; [редкол. : О. І. Білецький та ін., відп. ред. В. І. Касіян]. Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. Т. 1 : Живопис, графіка, 1830–1847. Кн. 1. XXXIV, [II], 62, [1] с., [153] арк. репрод.; Кн. 2. 108, [2] с., [193] арк. репрод. [З. В. Лашкул – авторка коментарів].

21. Лашкул З. Красицький Фотій Степанович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1962. Т. 7 : Коліївщина – Ланчин. С. 331.

22. Лашкул З. В. Украинский советский плакат в годы Великой Отечественной войны (1941–1945) / Акад. наук УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии. Киев : Изд-во АН УССР, 1962. 175 с. : ил.

23. Лашкул З. Платонов Харитон Платонович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1963. Т. 11 : Патріотизм – Прянощі. С. 244.

24. Лашкул З. Сєряков Лаврентій Авксентійович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1963. Т. 13 : Світлякові – Сподумен. С. 106.

25. Лашкул З. Соколов Іван Іванович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1963. Т. 13 : Світлякові – Сподумен. С. 296–297.

26. Лашкул З. Сошенко Іван Максимович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Гол. ред. УРЕ, 1963. Т. 13 : Світлякові – Сподумен. С. 359.

27. Шевченко Т. Повне зібрання творів : в 10 т. / Акад. наук УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ; Держ. музей Т. Г. Шевченка ; редкол. : О. І. Білецький [та ін.]. Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. Т. 8 : Живопис, графіка, 1847–1850. VIII с., 193 іл., 98 с. [З. В. Лашкул – авторка коментарів].

28. Шевченко Т. Г. Мистецька спадщина : у 4 т. / Акад. наук УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ; Держ. музей Т. Г. Шевченка ; [редкол. : О. І. Білецький та ін., відп. ред. В. І. Касіян]. Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. Т. 2 : Живопис, графіка, 1847–1850. 94, [4] с., [193] арк. репрод. [З. В. Лашкул – авторка коментарів].

29. Шевченко Т. Повне зібрання творів: в 10 т. / Акад. наук УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ; Державний музей Т. Г. Шевченка ; редкол. : О. І. Білецький [та ін.]. Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. Т. 10 : Живопис, графіка, 1857–1861. X с., 129 іл., 176 с. [З. В. Лашкул – авторка коментарів].

www.etnolog.org.ua

30. Шевченко Т. Г. Мистецька спадщина : у 4 т. / Акад. наук УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ; Держ. музей Т. Г. Шевченка ; [редкол. : О. І. Білецький та ін., відп. ред. В. І. Касіян]. Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. Т. 4 : Живопис, графіка, 1857–1861. 174 с., [129] арк. репрод. [З. В. Лашкул – авторка коментарів].

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. Лашкул З. Немеркнучі образи. *Літературна газета*. 1964. 28 лют.

33. Лашкул З. «Краше… всей Италии». *Радянська культура*. 1964. 21 трав.

34. Лашкул З. В. З життя рідного народу (По сторінках альбому Шевченка-художника. *Народна творчість та етнографія*. 1964. № 4. С. 53–58.

35. Лашкул З. В. Украинский советский плакат в годы Великой Отечественной войны (1941–1945) : автореф. дисс. … канд. искусствовед. / АН УССР, Секция общественных наук. Киев, 1964. 19 с.

36. Лашкул З. Зброя нищівного удару. *Літературна Україна*. 1965. 7 трав.

37. Лашкул З. Олівець Шевченка. *Наука і життя*. 1965. № 3. С. 49–51.

38. Лашкул З. В. Мистецтво в роки Великої Вітчизняної війни (1941–1945). *Історія українського мистецтва* : в 6 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР ; голов. редкол. : М. П. Бажан (голов. ред.) [та ін.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1968. Т. 6 / ред. т. : Ю. Я. Турченко (відп. ред.), Б. С. Бутник-Сіверський, М. С. Коломієць. С. 15–59.

39. Лашкул З. В. Плакат, сатиричний малюнок (1946–1967 роки). *Історія українського мистецтва* : в 6 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР ; голов. редкол. : М. П. Бажан (голов. ред.) [та ін.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1968. Т. 6 / ред. т. : Ю. Я. Турченко (відп. ред.), Б. С. Бутник-Сіверський, М. С. Коломієць. С. 268–280.

40. Матеріали до словника мистецтвознавців УРСР / упоряд.: Н. Ю. Асеєва, Ю. А. Варварецький, І. М. Кравець, З. В. Лашкул [та ін.] ; відп. ред. Ю. Я. Турченко. *Українське мистецтвознавство*. Київ, 1970. Вип. 4. С. 96–127.

41. Ткаченко В., Лашкул З. Искусство периода иностранной интервенции и гражданской войны. *История искусства народов СССР*. Москва : Изобразит. искусство, 1972. Т. 7 : Искусство народов СССР от Великой Октябрьской социалистической революции до 1941 г. С. 183–186.

42. Лашкул З. Искусство Украинской Советской Социалистической Республики [Искусство в годы Великой Отечественной войны]. *История искусства народов СССР*. Москва : Изобразит. иск-во, 1977. Т. 8 : Искусство народов СССР в период Великой Отечественной войны и до конца 1950-х годов / под ред. Б. В. Веймарна. С. 167–170.

43. Лашкул З. В. К. О. Трутовський. Життя і творчість / Акад. наук УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1974. 230 с. : іл.

Додаток 2

Основні опубліковані праці Валентини Ткаченко (Шпак)

1. Шпак В. В. М. Васнецов (100 років з дня народження). *Календар-довідник на 1948 рік*. [Київ] : Укр. вид-во політ. л-ри, 1948. С. 149.

2. Шпак В. В. І. Суріков (100 років з дня народження). *Календар-довідник на 1948 рік*. [Київ] : Укр. вид-во політ. л-ри, 1948. С. 148.

3. Шпак В. Видатний український художник-реаліст (до 110-річчя з дня народження В. Д. Орловського). *Радянське мистецтво*. 1952. 13 серп.

www.etnolog.org.ua

4. Шпак В. Велична тема нашого мистецтва. *Радянське мистецтво*. 1952. 14 груд.

5. Шпак В. Гончар, Иван Тарасович. *Большая советская энциклопедия. 2-е изд*. Москва : Большая советская энциклопедия, 1952. Т. 12 : Голубянки – Гродовка. С. 60.

6. Шпак В. Килим. *Большая советская энциклопедия*. *2-е изд*. Москва : Большая советская энциклопедия, 1953. Т. 20 : Кандидат – Кинескоп. С. 619.

7. Шпак В. Крищенцы (Кришенцы). *Большая советская энциклопедия. 2-е изд*. Москва : Большая советская энциклопедия, 1953. Т. 23 : Корзинка – Куконор. С. 445.

8. Шпак В. Кролевец. *Большая советская энциклопедия*. 2-е изд. Москва : Большая советская энциклопедия, 1953. Т. 23 : Корзинка – Куконор. С. 476.

9. Шпак В. Косов. *Большая советская энциклопедия*. 2-е изд. Москва : Большая советская энциклопедия, 1953. Т. 23 : Корзинка – Куконор. С. 115.

10. Шпак В. Майстри народного мистецтва. *Радянське мистецтво*. 1953. 1 лип.

11. Шпак В. Видатний художник-баталіст. *Радянське мистецтво*. 1954. 24 берез.

12. Шпак В. Нові книги про художника М. С. Самокиша. *Радянська культура*. 1955. 19 січ.

13. Ткаченко В. Я. Декоративне мистецтво українського народу. (Ювілейна виставка до 40-річчя Жовтня). *Народна творчість та етнографія*. 1955. № 1. С. 100–110.

14. Ткаченко В. Майстер батального живопису. *Україна*. 1957. № 18.

15. Ткаченко В. Праці з українського народного мистецтва. *Народна творчість та етнографія*. 1959. № 2. С. 65–66.

16. Шпак В. Я. Портрети видатних діячів російської культури у творчості Т. Г. Шевченка. *Мистецька спадщина Т. Г. Шевченка. (Матеріали, присвячені дослідженню творчості Шевченка-художника)*. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. Вип. 1. С. 110–113.

17. Ткаченко В. Борисовець Валентин Павлович. *Українська радянська енциклопедія :* [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1960. Т. 2 : Богуслав – Волочиськ. С. 45.

18. Ткаченко В. Бялиницький-Біруля Вітольд Каетанович. *Українська радянська енциклопедія :* [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1960. Т. 2 : Богуслав – Волочиськ. С. 186.

19. Ткаченко В. Верещагін Василь Васильович. *Українська радянська енциклопедія :* [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1960. Т. 2 : Богуслав – Волочиськ. С. 312–313.

20. Ткаченко В. Візантія (образотворче мистецтво). *Українська радянська енциклопедія :* [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1960. Т. 2 : Богуслав – Волочиськ. С. 442.

21. Ткаченко В. Вучетич Євген Вікторович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1960. Т. 3 : Волочіння – Данія. С. 62.

22. Ткаченко В. Глущенко Пелагея Іванівна. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1960. Т. 3 : Волочіння – Данія. С. 310.

23. Ткаченко В. Головко Дмитро Федорович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1960. Т. 3 : Волочіння – Данія. С. 333.

24. Ткаченко В. Греков Митрофан Борисович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1960. Т. 3 : Волочіння – Данія. С. 425.

25. Ткаченко В. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук Української РСР. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1961. Т. 5 : Є – Італіки. С. 465.

26. Шевченко Т. Повне зібрання творів : в 10 т. / Акад. наук УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ; Державний музей Т. Г. Шевченка ; редкол. : О. І. Білецький [та ін.]. Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. Т. 7 : Живопис, графіка, 1830–1847. Кн. 1. XVI с., 153 іл., 64 с.; Кн. 2. 92 іл., 110 с. [В. Я. Ткаченко – авторка коментарів].

27. Шевченко Т. Г. Мистецька спадщина : у 4 т. / Акад. наук УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ; Держ. музей Т. Г. Шевченка ; [редкол. : О. І. Білецький та ін., відп. ред. В. І. Касіян]. Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. Т. 1 : Живопис, графіка, 1830–1847. Кн. 1. XXXIV, [II], 62, [1] с., [153] арк. репрод. ; Кн. 2. 108, [2] с., [193] арк. репрод. [В. Я. Ткаченко – авторка коментарів].

www.etnolog.org.ua

28. Ткаченко В. Крайнєв Данило Карпович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1962. Т. 7 : Коліївщина – Ланчин. С. 322–323.

29. Ткаченко В. Макушенко (Макуха-Макушенко) Іван Семенович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1962. Т. 8 : Лань – Мащення. С. 416.

30. Ткаченко В. Мокрицький Аполлон Миколайович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1962. Т. 9 : Маяк – Нахічевань. С. 296–297.

31. Гайдук А. А., Ткаченко В. Я., Силіна К. О. Москва (мистецтво). *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1962. Т. 9 : Маяк – Нахічевань. С. 388–390.

32. Ткаченко В. Пархоменко Іван. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1962. Т. 10 : Находка – Патріархат. С. 557.

33. Ткаченко В. Погрібняк Микола Степанович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1963. Т. 11 : Патріотизм – Прянощі. С. 285.

34. Ткаченко В. Сиротенко Олександр Іванович. *Українська радянська енциклопедія* : [в 17-ти т.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1963. Т. 13 : Світлякові – Сподумен. С. 144.

35. Ткаченко В. Я. Мотиви народного мистецтва в творчості М. С. Самокиша. *Народна творчість та етнографія*. 1963. № 2. С. 79–84.

36. Н. Самокиш о времени и о себе / публ., предисл. и коммент. В. Ткаченко. *Искусство*. 1963. № 2. С. 63–67 ; № 3. С. 60–63.

37. Шевченко Т. Повне зібрання творів : в 10 т. / Акад. наук УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ; Держ. музей Т. Г. Шевченка ; редкол. : О. І. Білецький [та ін.]. Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. Т. 8 : Живопис, графіка, 1847–1850. VIII с., 193 іл., 98 с. [В. Я. Ткаченко – авторка коментарів].

38. Шевченко Т. Г. Мистецька спадщина : у 4 т. / Акад. наук УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ; Держ. музей Т. Г. Шевченка ; [редкол. : О. І. Білецький та ін., відп. ред. В. І. Касіян]. Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. Т. 2 : Живопис, графіка, 1847–1850. 94, [4] с., [193] арк. репрод. [В. Я. Ткаченко – авторка коментарів].

39. Шевченко Т. Повне зібрання творів : в 10 т. / Акад. наук УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ; Державний музей Т. Г. Шевченка ; редкол. : О. І. Білецький [та ін.]. Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. Т. 10 : Живопис, графіка, 1857–1861. X с., 129 іл., 176 с. [В. Я. Ткаченко – авторка коментарів].

40. Шевченко Т. Г. Мистецька спадщина : у 4 т. / Акад. наук УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ; Держ. музей Т. Г. Шевченка ; [редкол. : О. І. Білецький та ін., відп. ред. В. І. Касіян]. Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. Т. 4 : Живопис, графіка, 1857–1861. 174 с., [129] арк. репрод. [В. Я. Ткаченко – авторка коментарів].

41. Ткаченко В. Я. Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество, 1860–1944. Москва : Искусство, 1964. 131 с. : ил.

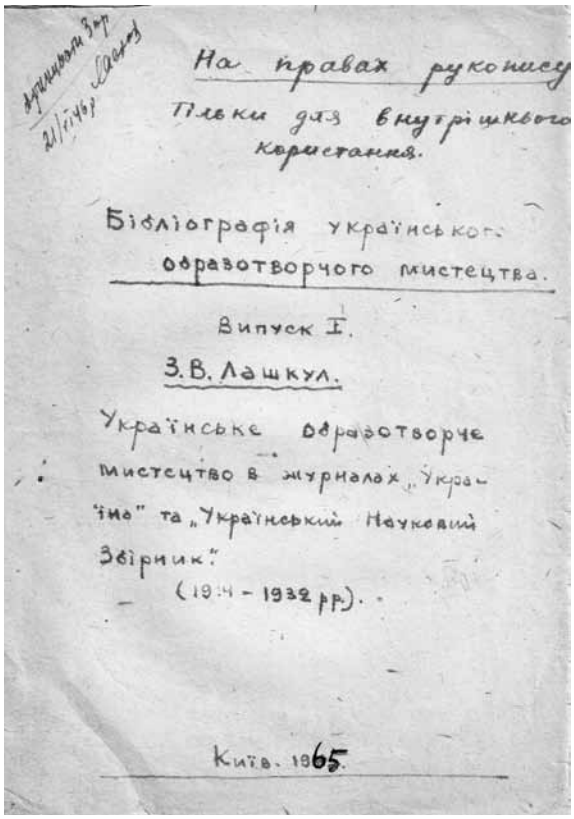
42. Ткаченко В. Я. Николай Семенович Самокиш (Жизнь и творчество) : автореф. дисс. … канд. искусствовед. / АН УССР, Секция обществ. наук. Киев, 1964. 19 с.

43. Афанасьєв В. А., Ткаченко В. Я. Станковий живопис. *Історія українського мистецтва* : в 6 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР ; голов. редкол. : М. П. Бажан (голов. ред.) [та ін.]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1968. Т. 6 / ред. т. : Ю. Я. Турченко (відп. ред.), Б. С. Бутник-Сіверський, М. С. Коломієць. С. 114–184.

44. Ткаченко В., Лашкул З. Искусство периода иностранной интервенции и гражданской войны. *История искусства народов СССР*. Москва : Изобразит. искусство, 1972. Т. 7 : Искусство народов СССР от Великой Октябрьской социалистической революции до 1941 г. С. 183–186.

www.etnolog.org.ua

Зінаїда Лашкул.
Архів ІМФЕ



На правах рукопису
Тільки для внутрішнього користання.

Бібліографія українського образотворчого мистецтва.

Випуск I.

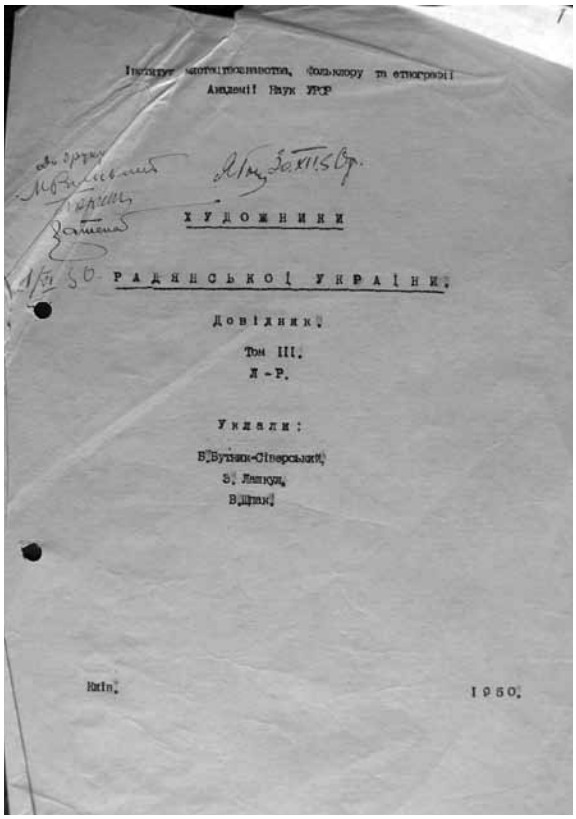
З. В. Лашкул.

Українське образотворче мистецтво в журналах „Україна" та „Український Науковий Збірник".

(1914 - 1932 рр.).

Київ. 1965

Титульний аркуш рукопису бібліографічного покажчика «Українське образотворче мистецтво в журналах “Україна” та “Український науковий збірник” (1914–1932 рр.)». 1945 р. Архів ІМФЕ



Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії
Академії Наук УРСР

ХУДОЖНИКИ
РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ

Довідник

Том III.
Л - Р.

Укладали:
В. Бутник-Сіверський,
З. Лашкул,
В. Шпик

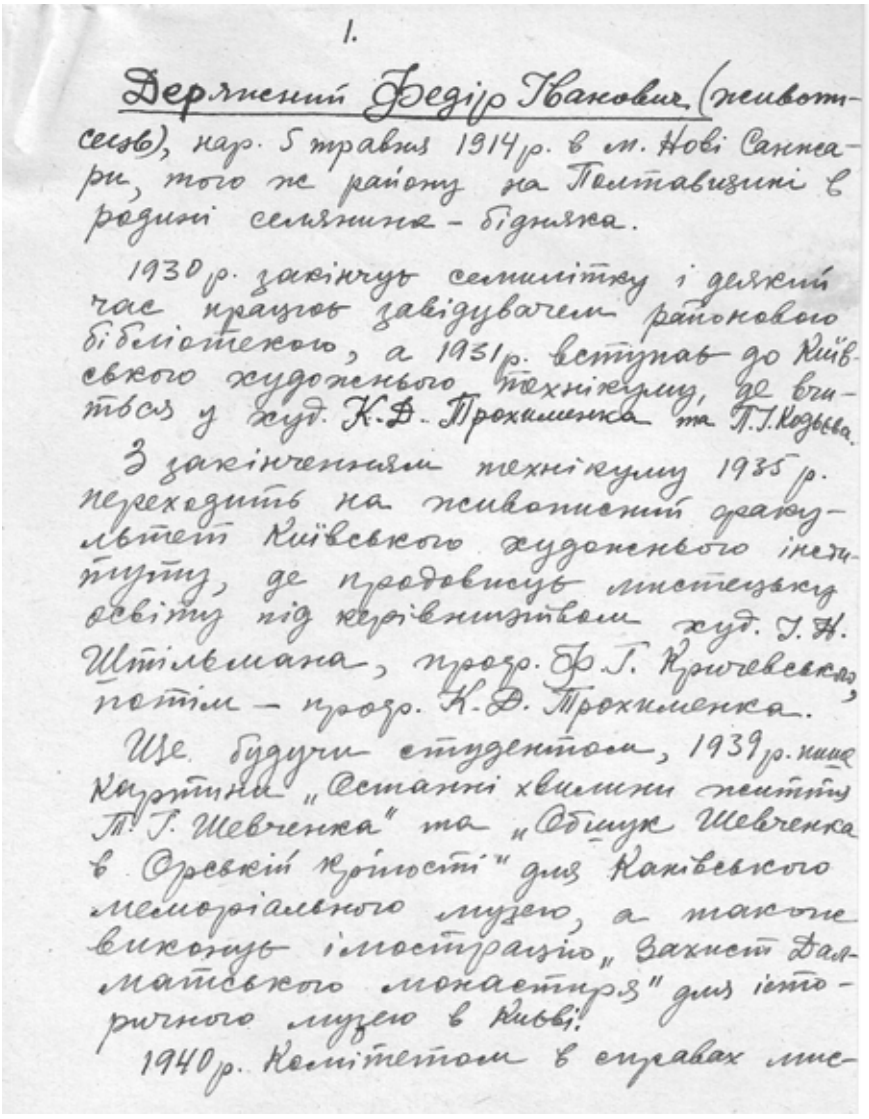
Київ. 1950.

Титульний аркуш третього тому довідника «Художники Радянської України». 1950 р. Архів ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

Валентина Шпак (Ткаченко).
1947. Архів ІМФЕ

Рукопис статті про Федора Деряжного для «Словника сучасних художників Радянської України». Архів ІМФЕ



I.

Деряжний Федір Іванович (псевдонім), нар. 5 травня 1914 р. в м. Нові Санжари, того ж району на Полтавщині в родині селянина-бідняка.

1930 р. закінчує семирічку і деякий час працює завідувачем районової бібліотеки, а 1931 р. вступає до Київського художнього технікуму, де вчиться у худ. К.Д. Трохименка та П.І. Кожьва.

З закінченням технікуму 1935 р. переходить на живописний факультет Київського художнього інституту, де продовжує мистецьку освіту під керівництвом худ. І.Н. Штільмана, проф. Ф.І. Кричевського, потім — проф. К.Д. Трохименка.

Ще будучи студентом, 1939 р. пише картини „Останні хвилини життя Т.Г. Шевченка" та „Обшук Шевченка в Орській кріпості" для Київського меморіального музею, а також виконує ілюстрацію „Захист Далматського монастиря" для історичного музею в Києві.

1940 р. Комітетом в справах мис-

www.etnolog.org.ua

Джерела та література

1. Бутник-Сіверський Б. Передмова до довідника «Художники Радянської України». [1954]. ІР НБУВ. Ф. 287. Спр. 164. 4 арк.

2. Бутник-Сіверський Б. Словник сучасних художників Радянської України. Проспект програми. 1 червня 1946 року. ІР НБУВ. Ф. 287. Спр. 749. 10 арк.

3. Бутник-Сіверський Б. С. Українське мистецтво в «Киевской старине» та «Украине» (1882–1907). Бібліографічний покажчик. Вип. 1. 28 вересня 1945 року. ІР НБУВ. Ф. 287. Спр. 59. 214 арк.

4. Бутник-Сіверський Б. С. Українське образотворче мистецтво в журналі «Киевская старина» (1882–1906 рр.). Бібліографічний покажчик. 1956 рік. ІР НБУВ. Ф. 287. Спр. 75. 215 арк.

5. Бутник-Сіверський Б. Українське образотворче мистецтво в журналі «Киевская старина» (1882–1906)». Вступна стаття до бібліографічного покажчика. 1956 рік. ІР НБУВ. Ф. 287. Спр. 166. 7 арк.

6. Бутник-Сіверський Б., Лашкул З., Шпак В. Довідник «Художники Радянської України». Т. 1–4. 1950, 1955 роки. Відділ образотворчого мистецтва ІМФЕ.

7. Бутник-Сіверський Б., Лашкул З., Шпак В. Словник сучасних художників Радянської України. Від авторів. 1948 рік. ІР НБУВ. Ф. 287. Спр. 149. Арк. 1–2.

8. Вольценбург О. Відгук на «Словник сучасних художників Радянської України». 20 березня 1948 року. ІР НБУВ. Ф. 287. Спр. 916. 3 арк.

9. Лашкул З. В. Українське образотворче мистецтво в журналі «Україна» та «Українському науковому збірнику» (1914–1932). Бібліографічний покажчик. Вип. 1. 1945 рік. Відділ образотворчого мистецтва ІМФЕ. 110 арк.

10. Лашкул З. Українське образотворче мистецтво в журналі «Україна» та «Українському науковому збірнику» (1914–1932). Бібліографічний покажчик. Вип. 1. 12 липня 1945 року. ІР НБУВ. Ф. 287. Спр. 58. 58 арк.

11. Матеріали до словника мистецтвознавців УРСР [Для службового користування]. Підготували Ю. А. Варварецький, І. М. Кравець, З. В. Лашкул, Д. В. Степовик, В. Я. Ткаченко, Ю. Я. Турченко, О. К. Федорук, В. А. Щербак, В. М. Яринич та бібліограф Т. М. Радзієвська. Відп. ред. Ю. Я. Турченко. 1968 рік. Відділ образотворчого мистецтва ІМФЕ.

12. Особова справа Б. Бутника-Сіверського. 1949–1983 роки. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 581. Оп. 2. Спр. 609. 57 арк.

13. Особова справа З. В. Лашкул. 1944–1974 роки. ІМФЕ. 99 арк.

14. Особова справа В. Я. Ткаченко. 1947–1965 роки. ІМФЕ. 66 арк.

15. Ткаченко К. Д. Мои воспоминания (штрихи жизни). 2002–2012 роки.

16. Артюхова А. К. О. Трутовський – ілюстратор. А. Артюхова . *Бібліологічні вісти.* 1929. № 2–3. С. 66–83.

17. Артюхова А. К. О Трутовський і Т. Г. Шевченко. Полтава, 1929. 8, [1] с.

18. Артюхова А. Кость Трутовський. *Життя й революція.* 1929. № 4. С. 132–144.

19. Афанасьєв В. Мистецтвознавчі та народознавчі праці Бориса Бутника-Сіверського (До 100-річчя від дня народження). *Народна творчість та етнографія.* 2001. № 5–6. С. 14–18.

20. Білокінь С. На шляхах інституціоналізації : до соціальної історії гуманітарних наук в Україні ХХ ст. У Київі : Вид. О. Ханко, 2009. 39 с. : іл.

21. Бутник-Сіверський Б. Грунтовна монографія. *Літературна Україна*. 1975. 8 серп.

22. Бутник-Сіверський Б. С. До підготовки академічного видання повного зібрання творів Т. Г. Шевченка–художника. *Мистецька спадщина Т. Г. Шевченка*. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. Вип. 1. С. 3–14.

23. Бутник-Сіверський Б. С. Про вивчення малярської спадщини Т. Г. Шевченка у зв'язку з підготовкою академічного видання його творів. *Вісник Академії наук УРСР.* 1953. № 6. С. 8–13.

24. Вериківська І. Новий етап мистецького шевченкознавства. *Літературна Україна*. 2006. 6 лип.

25. Владич Л. Мистецький геній народу. *Культура і життя.* 1970. 29 жовт.

26. Калениченко Л. П. Відділ образотворчого мистецтва в дні евакуації. *Мистецтво. Фольклор. Етнографія : наук. записки.* Київ : Вид-во АН УРСР, 1947. Т. 1–2. С. 297–299.

27. Калениченко Л. Державний український музей. *Соціалістичний Київ.* 1937. № 5. С. 17–23.

28. Лашкул З. В. Український радянський плакат в роки Великої Вітчизняної війни (1941–1945) : дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 1963. 321 с.

29. Матеріали до словника мистецтвознавців УРСР / упоряд.: Н. Ю. Асеєва, Ю. А. Варварецький, І. М. Кравець, З. В. Лашкул [та ін.] ; відп. ред. Ю. Я. Турченко. *Українське мистецтвознавство.* Київ, 1970. Вип. 4. С. 96–127.

30. Мироненко О. Д. Діяльність перших дійсних членів Академії архітектури УРСР у контексті розвитку архітектури першої половини ХХ ст. *Українська біографістика*. 2016. Вип. 14. С. 190–206.

31. Михайлюк П. Плакат у бою. *Україна.* 1963. № 11. С. 14.

32. Подолинний А. М. Лашкул Зінаїда Василівна. *Енциклопедія сучасної України.* Київ, 2016. Т. 16. С. 594.

33. Променицький К. Мистецтво нашого народу. *Молода гвардія.* 1969. 28 черв.

34. Селівачов М. Після війни…: спогади. Київ : Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2015. 591 с., [64] с. іл.

35. Сидоров А. История искусства Украины. *Искусство.* 1971. № 2. С. 68–69.

www.etnolog.org.ua

36. Строєва А. Вивірена зброя. *Радянська Україна.*1963. 26 січ.

37. Ткаченко В. Я. Миколай Семенович Самокиш (Жизнь и творчество) : дис. канд. искусствовед / АН УССР, Секция обществ. наук. Киев, 1963. 279 с.

38. Трутовський / вступ. ст. А. Артюхової. Харків : Рух, 1931. 23 с., 18 іл. (Серія «Українське малярство»).

39. Ходак І. Восьмий том Повного зібрання творів Тараса Шевченка: спроба реконструкції проекту (1923–1934). *Студії мистецтвознавчі.* 2011. Чис. 2. С. 67–104.

40. Ходак І. Кабінет дослідження дитячої творчості Всеукраїнської академії наук: проблемне поле діяльності. *Студії мистецтвознавчі.* 2015. Чис. 2. С. 67–78.

41. Ходак І. Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського. *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр.* Київ, 2009. Вип. 10. С. 265–275.

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

43. Художники України : енциклопедичний довідник. Вип. 1 / авт.-упоряд. М. Г. Лабінський. Київ : Інтертехнологія, 2006. 640 с. : іл.

44. Яцюк В. Поґвалтований том. *Літературна Україна.* 2006. 8, 22 черв.

References

1. Vernadskyi National Library of Ukraine's Institute of Manuscripts (thereafter – VNLU IM): f. 287, dossier 164, 4 folios: BUTNYK-SIVERSKYI, Borys. *A Foreword to the Reference Book «Artists of Soviet Ukraine»*. [1954] [in Ukrainian].

2. VNLU IM: f. 287, dossier 749, 10 folios: BUTNYK-SIVERSKYI, Borys. *A Dictionary of Modern Artists of Soviet Ukraine. A Prospectus. June 1, 1946* [in Ukrainian].

3. VNLU IM: f. 287, dossier 59, 214 folios: BUTNYK-SIVERSKYI, Borys. *Ukrainian Art in the Journals «The Kyivan Past» and «Ukraine» (1882–1907). A Bibliographic Index. Issue 1. September 28, 1945* [in Ukrainian].

4. VNLU IM: f. 287, dossier 75, 215 folios: BUTNYK-SIVERSKYI, Borys. *Ukrainian Fine Arts in the Journal «The Kyivan Past» (1882–1906). A Bibliographic Index. 1956* [in Ukrainian].

5. VNLU IM: f. 287, dossier 166, 7 folios: BUTNYK-SIVERSKYI, Borys. *Ukrainian Fine Arts in the Journal «The Kyivan Past» (1882–1906). An Introductory Article to the Bibliographic Index. 1956* [in Ukrainian].

6. BUTNYK-SIVERSKYI, Borys, Zinayida LASHKUL, V. SHPAK. *A Reference Book «Artists of Soviet Ukraine». Vols. 1–4. 1959*. Fine Arts Department of the IASFE.

7. VNLU IM: f. 287, dossier 149, folios 1–2: BUTNYK-SIVERSKYI, Borys, Zinayida LASHKUL, V. SHPAK. A Dictionary of Modern Artists of Soviet Ukraine. From the Authors. 1948 [in Ukrainian].

8. VNLU IM: f. 287, dossier 916, 3 folios: VOLZENBURG, Oscar. *A Review on «A Dictionary of Modern Artists of Soviet Ukraine». March 20, 1948* [in Ukrainian].

9. LASHKUL, Zinayida. *Ukrainian Fine Arts in the Journal «Ukraine» and «The Ukrainian Scientific Collection» (1914–1932). A Bibliographic Index. Issue 1. 1945*. Fine Arts Department of the IASFE, 110 folios [in Ukrainian].

10. VNLU IM: f. 287, dossier 58, 58 folios: LASHKUL, Zinayida. *Ukrainian Fine Arts in the Journal «Ukraine» and «The Ukrainian Scientific Collection» (1914–1932). A Bibliographic Index. Issue 1.* July 12, 1945 [in Ukrainian].

11. TURCHENKO, Yuriy (ed.-in-chief). *Materials for the Dictionary of Art Critics of the Ukrainian SSR* (Restricted edition). Prepared by Yuriy VARVARETSKYI, I. KRAVETS, Zinayida LASHKUL, Dmytro STEPOVYK, V. TKACHENKO, Yuriy Turchenko, Oleksandr FEDORUK, Vasyl SHCHERBAK, Volodymyr YARYNYCH, bibliographer – Tetiana RADZIYEVSKA. Fine Arts Department of the IASFE. 1968 [in Ukrainian].

12. Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine: f. 581, inv. 2, dossier 609, 57 folios: Personal file of Borys Butnyk-Siverskyi. 1949–1983 [in Ukrainian].

13. IASFE: 99 folios: Personal file of Zinayida Lashkul. 1944–1974 [in Ukrainian].

14. IASFE: 66 folios: Personal file of V. Tkachenko. 1947–1965 [in Ukrainian].

15. TKACHENKO, K. *My Memories (Characteristic Traits of Life). 2002–2012* [in Ukrainian].

16. ARTIUKHOVA, Adelayida. K. O. Trutovskyi as an Illustrator. *Bibliological Bulletin*. Ukrainian Research Institute of Bibliology, 1929, no. 2–3, pp. 66–83 [in Ukrainian].

17. ARTIUKHOVA, Adelayida. *K. O. Trutovskyi and T. H. Shevchenko*. Poltava, 1929, 8, [1] pp. [in Ukrainian].

18. ARTIUKHOVA, Adelayida. Kost Trutovskyi. *Life and Revolution*, 1929, 4, 132–144 [in Uktainian].

19. AFANASYEV, Vasyl. Borys Butnyk-Siverskyi's Art Critical and Ethnographic Works (On the Occasion of the Centennial of His Birthday). *Folk Art and Ethnogrphy*, 2001, 5–6, 14–18 [in Ukrainian].

20. BILOKIN, Serhiy. *In the Way of Institutionalization: Towards the Social History of the Humanities in Ukraine in the XXth Century*. Kyiv: Ostap Khanko Publishers, 2009 [in Ukrainian].

21. BUTNYK-SIVERSKYI, Borys. A Thorough Monograph. *Literary Ukraine,* 1975, August 8 [in Ukrainian].

22. BUTNYK-SIVERSKYI, Borys. Preparing the Definitive Edition of the Complete Set of Works of Taras Shevchenko as an Artist. In: *The Artistic Heritage of T. Shevchenko*. A Collection. Kyiv: AS of the Ukrainian SSR Publishers, 1959, iss. 1, pp. 3–14 [in Ukrainian].

www.etnolog.org.ua

23. BUTNYK-SIVERSKYI, Borys. On Studying T. Shevchenko's Painting Heritage in Connection with the Preparation for Academically Publishing His Works. *Bulletin of the National Academy of Sciences of Ukraine*, 1953, 6, 8–13 [in Ukrainian].

24. VERYKIVSKA, Iryna. A New Stage of the Artistic Shevchenko Studies. *Literary Ukraine*, 2006, July 6 [in Ukrainian].

25. VLADYCH, Leonid. Artistic Genius of the People. *Culture and Life,* 1970, October 29 [in Ukrainian].

26. KALENYCHENKO, Luka. Fine Arts Department at the Time of Evacuation. In: *Art. Folklore. Ethnography: Scientific Proceedings*. Kyiv: AS of the Ukrainian SSR Publishers, 1947, vols. 1–2, pp. 297–299 [in Ukrainian].

27. KALENYCHENKO, Luka. The State Ukrainian Museum. *Socialist Kyiv*, 1937, no. 5, pp. 17–23 [in Ukrainian].

28. LASHKUL, Zinayida. *Ukrainian Soviet Placards during the Great Patriotic War (1941–1945).* Ph.D. in Art Studies thesis. Kyiv, 1963, 321 pp. [in Ukrainian].

29. TURCHENKO, Yuriy (ed.-in-chief). *Materials for the Dictionary of Art Critics of the Ukrainian SSR*. Compiled by Nataliya ASYEYEVA, Yuriy VARVARETSKYI, I. KRAVETS, Zinayida LASHKUL, et al. In: Zinayida LASHKUL, co-author, *Ukrainian Art Studies*, iss. 4, pp. 96–127 [in Ukrainian].

30. MYRONENKO, Dmytro. Activities of the Earliest Full Members of the Academy of Architecture of the Ukrainian SSR in the Context of Architectural Development of the First Half of the XXth Century. In: Volodymyr POPYK, ed.-in-chief, *Ukrainian Biography Studies*, 2016, iss. 14, pp. 190–206 [in Ukrainian].

31. MYKHAYLIUK, P. Placards in Battle. *Ukraine*, 1963, no. 11, p. 14 [in Ukrainian].

32. PODOLYNNYI, Anatoliy. Lashkul Zinayida Vasylivna. In: Mykola ZHELEZNIAK, executive secretary, *Encyclopedia of Modern Ukraine*, 2016, vol. 16, p. 594 [in Ukrainian].

33. PROMENYTSKYI, Kostiantyn. The Art of Our People. *Young Guard,* 1969, June 28 [in Ukrainian].

34. SELIVACHOV, Mykhaylo. *After the War...: Reminiscences.* Kyiv: Centre for the Study of Monuments and Sites of NAS of Ukraine and the Ukrainian Society for Preserving Historical and Cultural Monuments, 2015, 591 pp., [64] pp., ill. [in Ukrainian].

35. SIDOROV, Aleksey. Art History of Ukraine. *Art,* 1971, no. 2, pp. 68–69 [in Russian].

36. STROYEVA, A. (1963) Checked Weapons. *Soviet Ukraine*, 1963, January 26 [in Ukrainian].

37. TKACHENKO, V. *Nikolay Semyonovich Samokish (Life and Creation)*. Ph.D. in Art Studies thesis). AS of the Ukrainian SSR, Social Sciences Division. Kyiv, 1963, 279 pp. [in Russian].

38. ARTIUKHOVA, Adelayida (prolusion's authoress). *Trutovskyi*. Kharkiv: Rukh, 1931, 23 pp., 18 ill. (*Ukrainian Painting Art* Series) [in Ukrainian].

39. KHODAK, Iryna. The 8th Volume of the Taras Shevchenko Complete Woks: Endeavour to Reconstruct the Project (1923–1934). *Researches of the Fine Arts*, 2011, vol. 2, pp. 67–104 [in Ukrainian].

40. KHODAK, Iryna. The Cabinet of Children's Crafts Studies of the All-Ukrainian Academy of Sciences: A Problem Field of Activity. *Researches of the Fine Arts*, 2015, vol. 2, pp. 67–78 [in Ukrainian].

41. KHODAK, Iryna. Danylo Shcherbakivskyi's Concept of Ukrainian Art History. In: Andriy CHEBYKIN, editorial board's chief, *Art Research of Ukraine: Collected Scientific Papers*, Kyiv, National Academy of Arts of Ukraine; Modern Art Research Institute, 2009, iss. 10, pp. 265–275 [in Ukrainian].

42. KHODAK, Iryna. *Natalia Kotsiubynska and the Cabinet of Ukrainian Art of the All-Ukrainian Academy of Sciences (From the History of National Art Criticism in the 1920s to Early 1930s).* Kyiv: IASFE; Kharkiv: O. Savchuk Publishers, 2017, 448 pp., 114 ill. [in Ukrainian].

43. LABINSKYI, Mykola (author-compiler). *Artists of Ukraine: An Encyclopedic Reference Book*. National Academy of Arts of Ukraine; Modern Art Research Institute. Kyiv: Intertekhnolohiya, 2006, iss. 1, 640 pp., ill. [in Ukrainian].

44. YATSIUK, Volodymyr. An Outraged Volume: We Have Argued For a While, Yet Things Are Still Where They Started: [A Debate on T. Shevchenko's Artistic Heritage]. *Literary Ukraine,* 2006, August 24, p. 4 [in Ukrainian].

SUMMARY

2019 is the year of commemorating the centenary of birthdays of two former research fellows at Fine Arts Department of the M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology (NAS of Ukraine) – Zinayida Vasylivna Lashkul (1919–1998) and Valentyna Yakivna Tkachenko (née – Shpak) (1919–1993). This reputable date incites not only to pay honour to these persons whose jubilee are celebrated, with making mention of their research creation, but also to describe the large-scale composite projects prepared yet only partly issued by the Department in the 1940s to 1960s, and at the same time, to more distinctly outline courses of science development, as well as the anthropology of academic life. In the mid-1940s, Z. Lashkul joined the composite topic *Bibliography of Ukrainian Fine Arts*, i.e. compiled the first index of the series by working out *Ukraine* journal and the *Ukrainian Scientific Collection* for 1914–

www.etnolog.org.ua

1932. Throughout the latter half of the 1940s to 1950s, Z. Lashkul and V. Tkachenko, along with the head of Fine Arts Department B. Butnyk-Siverskyi, have prepared the four-volume *Dictionary of Soviet Ukraine's Modern Artists* (reference book *Artists of Soviet Ukraine*), which regardless of its ideological bent, hitherto has no analogues in domestic artistic lexicography relative to the bibliographical and partly biographical fullness. Unfortunately, both projects have not been published. Simultaneously in the 1950s, both researchers took an active part in annotating the seventh to tenth volumes (the so-called artistic heritage) of the Complete Works of T. Shevchenko. In the 1960s, they assisted in the preparation of the *Materials for the Dictionary of the Ukrainian SSR's Art Critics*, which by its level considerably yielded to previous composite works, as well as wrote several chapters on Soviet art for the six-volume *History of Ukrainian Art* and *The History of Art of the USSR Peoples*. As to individual interests of the researchers, Z. Lashkul chiefly developed the themes of Soviet placards, works of I. Yizhakevych and K. Trutovskyi, while V. Tkachenko treated Ukrainian folk art and artistic industry, as well as the creation of M. Samokysh. Although works of both the researchers are marked with ideological clichés of Soviet times, their source-study component are of inexhaustible importance for science.

Keywords: Zinayida Lashkul, Valentyna Tkachenko, Fine Arts Department, bibliography, dictionary of artists, Taras Shevchenko's art heritage.

www.etnolog.org.ua

Спогади
Reminiscences

УДК 7.072.2(477)Тар

СТЕФАН АНДРІЙОВИЧ ТАРАНУШЕНКО (штрихи до портрета)

Людмила Міляєва

Доцільно спитати: навіщо сьогодні писати про Стефана Андрійовича Таранушенка, коли протягом останніх років видано дві книжки його праць, зокрема, повна редакція капітальної монографії про українські дерев'яні церкви Лівобережної України [1], з розлогими біографічними, фахово ілюстрованими передмовами Сергія Білоконя, зі студіями про життєвий шлях і творчий доробок ученого низки сучасних дослідників? Чи варто взагалі щось додавати після того, що зроблено укладачами та видавцями цих томів?

Але мій короткий нарис має іншу мету, а саме: додати до монументальної постаті знаного вченого непідробної людської теплоти, того, що відчула я, спілкуючись зі Стефаном Андрійовичем. Задля розуміння того, як складалися наші стосунки, почну з невеликої преамбули.

У 1948 році я вперше опинилася одна на Кавказі, у маленькому тоді (на 35 осіб) Будинку творчості художників Худфонда СРСР в Хості, поблизу Сочі. Мене поселили у двомісному номері, де вже проживала Олена Борисівна Сахновська – видатний український графік, яка на той час мешкала в Москві (обидві опинилися в Хості з різних причин, але за рекомендаціями лікарів). Олена Борисівна, у віці моєї мами, на той час була вже відомим у світі художником, але завдяки її ставленню вже наступного дня я відчула, начебто ми давно знайомі. Щиро й відверто зі мною розмовляла, з гумором окреслювала характери художників, які там відпочивали і працювали, природно долучила мене до їхнього кола, тому я легко подолала певний психологічний бар'єр (уперше відпочивала без батьків). Треба зауважити, що тоді я, студентка філологічного факультету Київського університету, до мистецтва була дотична тільки завдяки батькові-художнику та його оточенню. Попри те, що Сахновська мешкала в Москві, вона мала тісні зв'язки з Києвом.

Олена Борисівна на два тижні раніше за мене приїхала, тобто й виїхала до Києва, як мені тоді здалося, доволі швидко. Ми обмінялися адресами. Коли я повернулася до Києва, на вокзалі мене зустрічав батько. Він не сказав про сюрприз, який чекає вдома: на вул. Леніна, 27 (нині – вул. Богдана Хмельницького) нас зустріли Олена Борисівна та Ірина Дмитрівна Авдієва [2], її найближча подруга ще з юнацьких років, про яку мені ще в Хості багато розповідала моя нова знайома.

У 1949 році я почала працювати в Київському музеї українського мистецтва (нині – Національний художній музей України), полюбила свій новий фах і музейну справу. З Оленою Борисівною зустрічалася не тільки тоді, коли вона приїздила до Києва, але й під час моїх поїздок до Москви. Вона наполягала на тому, щоб я зупинялася саме в неї. А помешкання Ірини Дмитрівни в Києві (вул. Круглоуніверситетська, 14) стало місцем, де проводила дозвілля уся моя невелика компанія друзів. Ірина Дмитрівна, попри всі випробування, через які їй довелося пройти в часи радянської влади, мала незалежні погляди та іскрометне почуття гумору, завжди залишалася молодою, навіть серед молодих. Магнетизм її особистості вабив до неї різні покоління, згодом і наших дітей. Ірина Дмитрівна допомагала Олені Борисівні знайти роботу. Сама за-

www.etnolog.org.ua

ймалася у той час оформлювальним мистецтвом і завжди щось вигадувала для подруги, наприклад, малюнки до казок – рукоділля, призначеного для ялинок, яке слід було вирізувати та склеювати. Це я пишу задля того, щоб пояснити, як ми з Оленою Борисівною стали друзями.

Одного дня, дещо несподівано, у мою маленьку кімнату в музеї завітала Олена Борисівна з високим на зріст, значно старшим за неї чоловіком. Одразу мене йому представила, а про свого супутника сказала, що це – Стефан Андрійович Таранушенко. Його прізвище було мені знайоме як автора статті про Покровський собор у Харкові. Стефан Андрійович тоді здався мені доволі суворим (він пильно приглядався до мене). Олена Борисівна знала Стефана Андрійовича з 1920-х років, коли він уважно стежив за розвитком таланту молодої художниці. Таранушенко в Харкові влаштовував виставки сучасних українських графіків.

Після арешту в 1933 році й заслання він не мав права повернутися в Україну, а тому працював у російських провінційних музеях в Астрахані та в Курську, де організовував виставки українських графіків, зосібна В. Литвиненка й Олени Борисівни, листувався з нею. Їхні зустрічі в Києві не були випадковими.

Стефан Андрійович, начебто між іншим, запитав, чим я займаюся. Експозиція музею на той час мала великий розділ радянського мистецтва і менший – мистецтва XIX ст., ікон виставлялося обмаль, небагато експонувалося портретів XVIII ст. Я відповіла, що досліджую першу половину XIX ст., коло художників, пов'язаних з ніжинським ліцеєм, де педагогом був К. Павлов. Стефан Андрійович спитав: «А дисертацію пишете?». Я щиро відповіла: не пишу і навіть не думала. «Це добре», – зауважив. Крига скресла, він посміхнувся. Завдяки Олені Борисівні Стефан Андрійович мені одразу відкрив кредит довіри і тому наше подальше спілкування набуло особливих форм. Стефан Андрійович приходив до моїх батьків (ми тоді жили разом), часто запрошував мене до себе, постійно відвідував Ірину Дмитрівну.

Одного разу привів до мене свого приятеля ще зі студентських часів, літнього чоловіка, сухорлявого, невисокого на зріст. Це був Дмитро Петрович Гордєєв [3]. Вони занурилися у спогади про юнацькі роки і Стефан Андрійович оповів таку історію: Ф. Шміт (їхній професор у Харківському університеті) влітку відправив їх обох до Грузії. Самого Ф. Шміта цікавили зв'язки стародавнього Києва з середньовічною Грузією.

Таранушенко і Гордєєв мандрували від однієї святині до іншої та зупинилися в чоловічому монастирі, маючи намір там заночувати. Сідало сонце, а на півдні майже зовсім немає сутінок. Гордєєв почав хвилюватися, де саме вони знайдуть собі ночівлю. Спокійний Стефан Андрійович сказав, що він ночуватиме просто неба. «Але ж вночі ти замерзнеш», – хвилювався Гордєєв. «Ні, не замерзну. Я, як справжній чумак, головне, щоб голові було тепло. Я накручу рушника, а зверху вберу капелюха і все буде гаразд», – відповів Стефан Андрійович. Тим часом Гордєєв став обходити келії, шукаючи чисту, і кожного ченця перепитував «чи часом немає в келії блощиць?». Урешті-решт один з ченців запросив його до себе, переконавши, що блощиць саме у нього немає. Зранку бадьорий Стефан Андрійович мається біля джерела і бачить злого, невиспаного, аж сірого Гордєєва. «Що трапилось з тобою?», – питає він. «Я не спав цілу ніч, чистив одяг. Чернець не попередив, що він, як Йов на гноїщі, віддав себе на поталу вошам».

Гордєєв передав свій архів (можливо частину), попри те, що жив постійно в Грузії, до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, де він (архів) з невідомих нікому причин ще з 1980-х років чомусь засекречений.

Стефан Андрійович часто запрошував мене до себе на Ділову вулицю. Інколи надсилав листи у конверті-трикутнику з таким текстом: «Ладочка, скучив. Приходьте, можете захватити з собою пані Ірину [Ірину Дмитрівну. – *Л. М.*]. Таксі на зворотну дорогу оплачую». На Діловій він займав одну невелику кімнату на першому поверсі в будинку № 6, у якому жили архітектори. Ним самовіддано, як своєю дитиною, опікувалася дружина брата Петра Андрійовича – Олена Дмитрівна, зокрема готувала їжу,

www.etnolog.org.ua

слідкувала за одягом, прибирала. Якщо я приходила сама, він витягав зі свого саморобного великого столу шухляду за петлі, зроблені зі звичайної мотузки, і показував фото з архіву тих мандрів Україною, які він устиг здійснити до арешту (цей архів врятував його брат). У кожній шухляді панував ідеальний порядок. Стефан Андрійович в останні роки передав його до бібліотеки НАНУ ім. В. І. Вернадського. Коли показував фото, майже не коментував. Пізніше міг сказати: «Тепер я спокійний, Волинь Ви вже бачили». І цілував у чоло.

У 1958 році Стефан Андрійович радісно чекав на приїзд Олени Борисівни Сахновської. Але біда прийшла, як завжди, несподівано: я одержала телеграму від тітки Олени Борисівни, московської скульпторки Ніни Германівни Зеленської, про раптову смерть племінниці з проханням негайно виїхати до Москви. Наступного дня я вже була там. Річ у тім, що Олена Борисівна не мала нащадків і держава націоналізувала би її творчу спадщину. Тому ми зі скульпторкою все з майстерні Олени Борисівни терміново перемістили до майстерні Ніни Германівни.

Через кілька днів я все привезла до Київського державного музею українського мистецтва (КДМУМ, нині – Національний художній музей України). Одразу в музеї вирішили організувати посмертну виставку. Що й здійснили. Я ретельно складала каталог по схемі академічного видання. Чоловік мій, Сергій Подерв'янський, його оформив. Виставку відкривав В. Касіян, який, коли повернувся з Праги, приятелював з Оленою Борисівною. З Москви приїхав відомий графік, у минулому киянин Д. Шмарінов. Після смерті О. Сахновської, у 1959 році я написала статтю про її творчість як гравера. Київський журнал «Мистецтво», який тоді охоплював усі види художньої культури, відмовився її публікувати. Тоді я надіслала статтю до московського журналу «Искусство», де її надрукували.

У 1963 році каталог було видано. Логвин заніс його до Стефана Андрійовича разом із моєю статтею про Олену Борисівну в Українську Радянську Енциклопедію (я тоді ще лікувалася після автокатастрофи). Незабаром отримала листа. Це був єдиний, але дуже повчальний урок, який мені дав Стефан Андрійович. Він писав:

«Дорога Людмило Семенівно!

Сердечно дякую за надіслані через Григорія Никоновича "Сахновську" та "Пимоненка".

Але, коли ти по дружньому ставися до людини, то дружба вимагає по дружньому-критичної думки.

Ваша "Сахновська" в У.Р.Е. не могла завдовільнити. "Динамічність композиційної будови, відчуття ритму, віртуозність виконання, різноманітність художніх прийомів" – це – Сахновська, а разом і десятки, а то й сотні інших. А суть Сахновської, а її неповторне обличчя? – тут його не має.

В "Каталозі" – ширше, де-що конкретніше, але в основному описово. Про так зроблений твір художником Ви говорите: ілюстративне рішення. Від художника ми вимагаємо художнього образу. Від наукового робітника вимагаємо теж образа, узагальненого, філософські [слово нерозбірливо. – *Л. М.*], розкриття того, чого глядач не в силі сам добачити.

Пишу Вам ці прописні "істини", не для "поученія". Я знаю, що Ви можете дати таке розкриття Сахновської, але поки що не дали. Поки що споглядаєте поверхню її творчости, а в глиб, в розгадування глибинних процесів, ще не наважилися спуститися. Суцільного характерного лиця саме Сахновської Ви ще нам не показали. А це треба зробить, ви можете це зробить і зробите.

Цілую Ваші ручки.

Здорові будьте.

Ваш Таранушенко

Київ
8/XI/63».

Одного дня він розповів мені про свою конкурсну роботу, присвячену іконостасам XVII ст. Подарував відбиток рецензії на неї Шміта. Ця робота мала псевдонім «Лебідь». Відповідно й рецензія адресована «Лебідю», тому мені на відбитку написав: «Це про мене» (тоді я вже занурилася в українську старовину, про що згодом).

Стефан Андрійович жалівся, що коли він описував іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври, то як першодже-

www.etnolog.org.ua

рело українського високого іконостаса мав перед очима невелику ілюстрацію моделі іконостаса, опубліковану М. Петровим в альбомі, присвяченому українським іконам у колекції Церковно-археологічного музею Київської духовної Академії. Іконостас не зберігся і відомий за цією бронзовою моделлю, що була зроблена на замовлення патріарха Никона в 1650-х роках. Репродукція не давала можливості відтворити іконографію іконостаса. Я відчувала, що Стефан Андрійович час від часу повертається до редагування свого студентського опусу.

Майже міфічно збіглося, що невдовзі я завітала до Музею західного та східного мистецтва (нині – Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків), натрапила на санітарний день: мене зустрів завідуючий відділом Олександр Миколайович Крижицький (доволі оригінальна людина) і виніс велику картонку – 125×150 см, на якій було наклеєне того самого розміру фото моделі в натуру. Олександр Миколайович сказав: «У нас її викинули, беріть, може воно Вам потрібно». Я зрозуміла, що саме з неї робив публікацію М. Петров. Не заходячи додому, я попрямувала пішки на Ділову (з цією картонкою годі було думати сісти у тролейбус). Зазвичай стриманий, Стефан Андрійович у ті хвилини не приховував радості: по фото можна відтворити всю іконографію знищеного (мабуть у пожежі 1718 р.) іконостаса [4]. Пізніше Стефан Андрійович згадає мені цей «подарунок».

Не забуду і пам'ятатиму, як делікатно Стефан Андрійович виявляв свої симпатії, завжди несподівано та нетривіально. Сиджу якось за столом своєї маленької комірки в музеї, де постійно холодно влітку і взимку. Несподівано заходить Олена Дмитрівна з великим теплим пакетом, віддає мені й каже: «Вам від Стефана Андрійовича». А що ж у пакеті? З'ясувалося – пиріг зі стерляддю та в'язигою (кулеб'яка) просто з печі. Я витріщила очі, на той час – це розкіш. Олена Дмитрівна пояснила, звідки взялася стерлядь. Коли Стефан Андрійович покинув Росію і повернувся в Україну, він в усіх музеях, де там працював, залишив після себе добру пам'ять. Директор Астраханського музею з оказією передав Стефану Андрійовичу свіжу «стерлядку», а Стефан Андрійович попросив Олену Дмитрівну з неї зробити кулеб'яку та половину віднести мені.

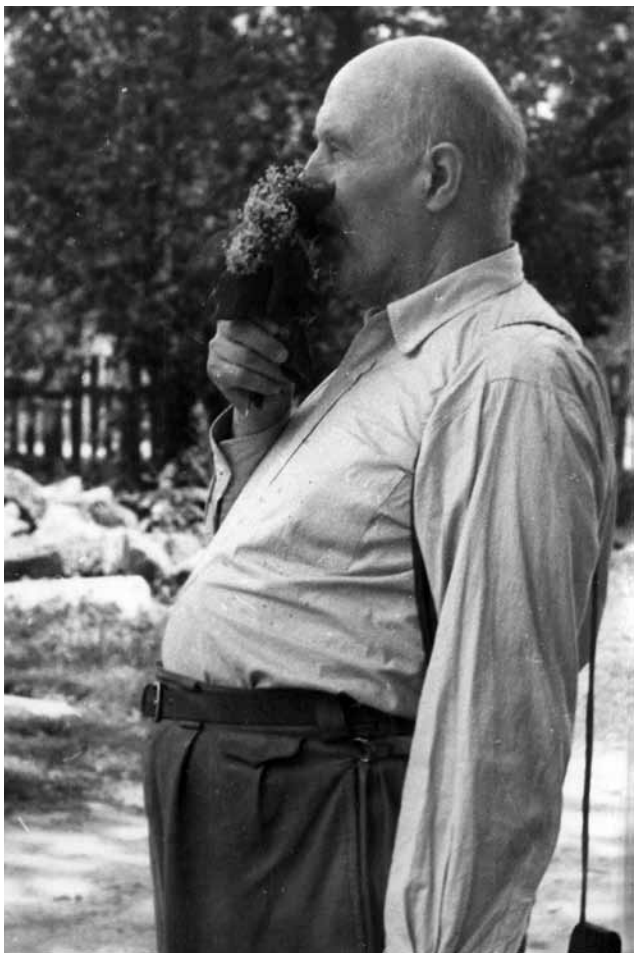
Другий епізод не менш зворушливий. У 1962 році я залишила музей і перейшла працювати до Київського державного художнього інституту (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) на педагогічну роботу. Якось Стефан Андрійович запитав мене, як я вправляюся з лекціями. Я розповіла про свої труднощі: курсів одночасно декілька, вимагають ґрунтовної підготовки. Курс українського мистецтва (на той час в Україні викладався вперше) ілюструю, головним чином, світлинами. Дуже хвилююся перед лекціями. Спробувала лекцію писати, але текст мені згодом заважає, обмежує. І Стефан Андрійович з усмішкою розповів про свою першу лекцію в Харківському університеті. Про те, як відповідально він до неї підготувався, але весь час його переслідувало відчуття, що у процесі читання щось пропустить або не вистачить матеріалу. Він вивчив лекцію напам'ять, кілька разів уголос сам собі її прочитав. Вирішив перевірити, як він виглядає в ролі лектора і прочитав її перед дзеркалом. За цими екзерсисами він не помітив, що зміст лекції фактично уклався в добре сформульовані тези. І тому, коли нарешті він опинився перед студентами, то вклався у п'ятнадцять хвилин. Тими спогадами Стефан Андрійович, безумовно, хотів мене підбадьорити в перших викладацьких кроках.

Наприкінці 1962 року в нас з чоловіком уже був автомобіль «Москвич», тож у травні наступного 1963 року спільно з І. Авдієвою та Г. Логвиним поїхали в експедицію на Чернігівщину, де потрапили в аварію. Постраждали всі, окрім Г. Логвина. Найбільше постраждала я, лежу «розіп'ята» в палаті Жовтневої лікарні (нині – Олександрівська). Фактично я лежала в залі, де перебувало п'ятнадцять тяжко хворих. Найскладніша конструкція – наді мною. Уранці, після обходу, бачу, як до мене пробирається Олена Дмитрівна. Вітається і щось кладе на тумбочку. «Це від Стефана Андрійовича. Попросив, щоб я Вам занесла перші полуниці, які достигли на нашій ділянці», – каже вона.

Невже це можна забути?

www.etnolog.org.ua

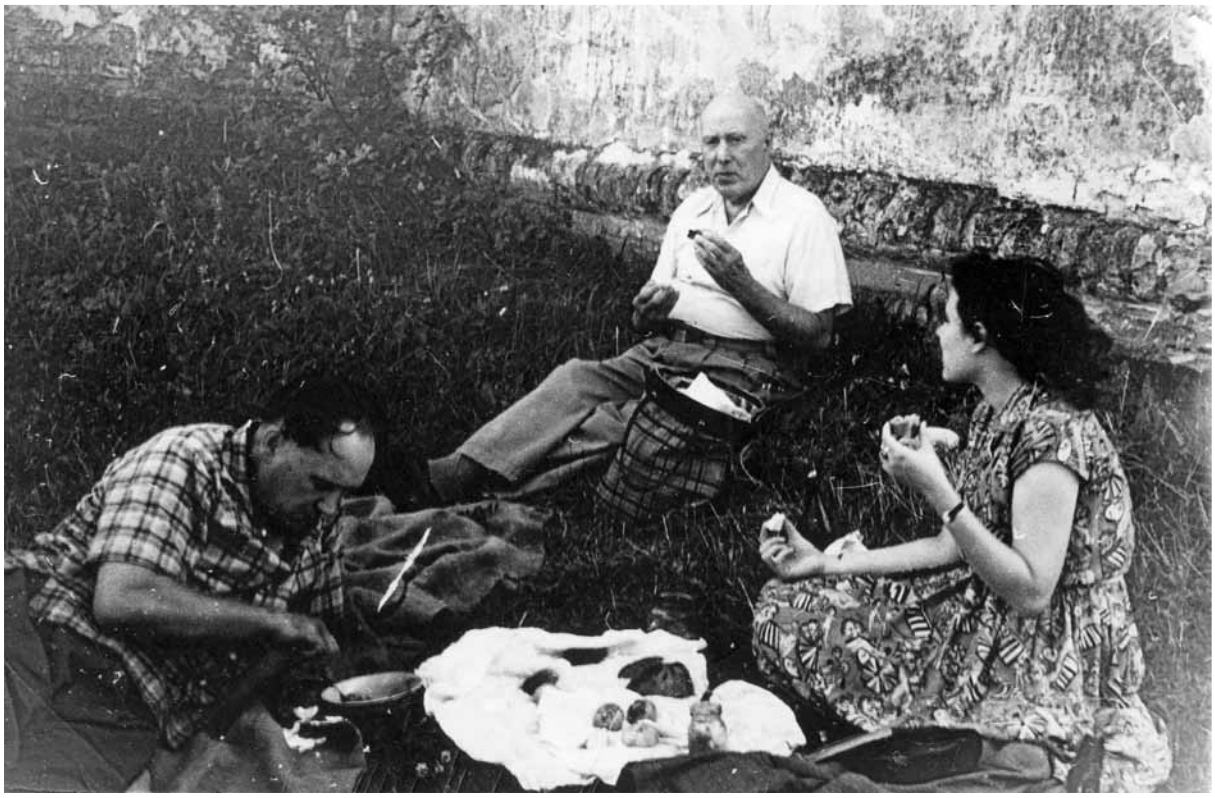
С. Таранушенко
насолоджується бузком. 1965 р.
м. Переяслав-Хмельницький.
Світлина Г. Логвина



С. Таранушенко, Л. Міляєва,
М. Цапенко. 1965 р.
м. Переяслав-Хмельницький.
Світлина Г. Логвина

www.etnolog.org.ua

Л. Міляєва. 1965 р. м. Переяслав-Хмельницький.
Світлина Г. Логвина



Експедиція по Чернігівщині. С. Таранушенко, Л. Міляєва, водій (?). 1971 р.
Світлина Г. Логвина

www.etnolog.org.ua

У 1959 році, коли я, чоловік, син і батьки мешкали на вул. Леніна, 27, завітав до нас Стефан Андрійович. Мама накривала на стіл вечерю і запросила його до столу. «Ні. Я поспішаю до Грицька Логвина, він покаже свій фільм про українські фортеці. Ладочка, ходімо зі мною, це недалеко, на Пирогівській» [5], – звернувся він до мене. Я відмовлялася – ніхто мене не запрошував, я не знайома ані з Логвиним, ані з його родиною. Стефан Андрійович твердо сказав: «Ходімо, зі мною можна». Жив Г. Логвин у двокімнатній квартирі, де мешкала вся його велика родина: троє дітей, дружина та теща. У цих умовах йому вдавалося і проявляти, і друкувати свої фото, і писати дослідження. Неймовірно! Тому природно, що не до гостей, проте, Стефан Андрійович завжди був бажаним. Його любили і діти Григорія Никоновича.

Логвин у житті Стефана Андрійовича відігравав значну роль, хоча більш контрастних людей важко уявити. Стриманий, завжди спокійний С. Таранушенко і бурхливий, готовий перед найвищим керівництвом відстоювати свої переконання Г. Логвин. Григорій Никонович ніколи не клопотався про поліпшення своїх побутових умов, підвищення зарплати etc. Але саме він відстояв три перші томи шеститомної (у семи книгах) «Історії українського мистецтва» (1968–1970) (ні Президент Академії архітектури В. Заболотний, ні директор Інституту теорії та історії архітектури Г. Головко). До того ж Г. Логвин не був членом КПРС. ЦК КПРС вимагало від Інституту скоротити три томи «Історії українського мистецтва» від давніх часів до XVIII ст. до одного тому, коли колектив досвідчених учених вже написав три томи. Він переміг, але йому «помстилися»: коли після друкування «Історії українського мистецтва» колектив нагородили Шевченківською премією, не отримав її тільки Г. Логвин.

Коли ми з В. Свенціцькою зробили альбом української ікони XII–XVI ст., Логвин пішов на поступки цензурі та дав згоду на іншу назву – «Середньовічний живопис». Але категорично не погодився відмовитися від спадщини Давньої Русі, як цього домагалася київська цензура. Пригадую, як він прийшов до нашої з чоловіком оселі, щоб від нас подзвонити у ЦК. Один зі співробітників відділу пропаганди цієї компартійної установи був проти слова «хрест» і вирішив заборонити такі архітектурні терміни, як «хрещатий стовп», «хрещате склепіння»; він почав викреслювати їх у тексті. (Партія, як чорт ладану, боялася навіть слова, не тільки зображення хреста). Логвин кричав у слухавку: «Якщо так, то треба заборонити слово “перекресток”» (видання друкувалося російською мовою). Аргументи подіяли, терміни були залишені в текстах. Та коли книги вийшли з друку, ми побачили, що на фото всіх церков зрізані хрести.

Стефан Андрійович, з одного боку, із задоволенням спостерігав за поведінкою свого невтомного друга, з другого боку, з пересторогою. Але Логвин і сам знав, наскільки небезпечні ці сутички з владою, позаяк знав усіх стукачів, які за ним особисто стежили. Інколи це відчуття йому зраджувало. Одного разу в моїй присутності він радісно оповідав Стефану Андрійовичу, що виник «Клуб творчої молоді», яка там гарна публіка. На це Стефан Андрійович посміхнувся і тверезо сказав: «Який Ви наївний, Грицько, зараз ви всі у КДБ як на долоні». Що згодом і підтвердилося, але ніхто досі не розкрив архів КДБ, щоб дізнатися правду про цей «творчий клуб».

Логвин на той час, заворожений Україною, яку він об’їхав та обійшов уздовж і поперек, завдяки численним експедиціям, прагнув і всім її показати. Він возив групи архітекторів і художників різними маршрутами (ми двічі з чоловіком із ним їздили), але, імовірно, подібні екскурсії він вважав занадто обтяжливими для літнього Стефана Андрійовича. І тому з ним ми їздили окремо. Одного разу з Михайлом Павловичем Цапенком на його автомобілі в Переяслав-Хмельницький. Травень місяць: цвіте бузок, уся природа буяє і помітно, як щиро цим насолоджується Стефан Андрійович. Спочатку обійшли храм, а згодом зупинилися у Михайла Івановича Сікорського, в його не так давно відкритому за власною ініціативою скансені-музеї (другого на той час в Україні, перший постав у Львові). Стефан Андрійович був у захваті

www.etnolog.org.ua

від того, як наглядачки музею стежили за порядком у перевезених з різних сіл хатах, оточених садами, невеличкими городами та квітниками. Сікорський оповідав, як він «видурив» у колгоспі «прилад», яким з соняшникового насіння вичавлювали олію, і демонстрував цю «новинку» у музеї, яка, напевне, існувала ще в середньовіччі. Виїзд у Переяслав-Хмельницький пізніше згадував і Стефан Андрійович.

Другий раз їхали на машині, власником якої був пенсіонер, що охоче мене і чоловіка (коли в нас ще не було «Москвича») та Ірину Дмитрівну возив Україною. На цей раз маршрут пролягав через Чернігів до м. Новгорода-Сіверського [6]. Коли в'їхали до Новгорода-Сіверського, – зніяковіли: опинилися у XIX ст., нас зустріли торговельні ряди з вивісками, наприклад, «Чай і кушаньъ» (з'ясувалося, там знімали фільм). Десна розлилася так, що не можна було побачити іншого берега. І над цим «морем» стояла поодинока дерев'яна напівзруйнована Миколаївська церква, знайома Стефану Андрійовичу з давніх-давен. Тутешні мешканці переказали, що міська влада збирається її знести. Після повернення до Києва Логвин почав клопотатися й добився, щоб церкву гарно відреставрували. Він дуже радів, що Стефан Андрійович готує монографію про дерев'яні церкви. Таранушенко інколи радився з ним з різних приводів, як з архітектором, а Логвин, у свою чергу, вважав за можливе її надрукувати у видавництві Держбуту. Стефан Андрійович по вуха занурився в цю роботу. Коли він закінчив монографію, у видавництві схаменулися – суцільні церкви! І почалися перепони. Логвин нічого не міг вдіяти і тоді він звернувся до М. Бажана (той очолював редакцію Української радянської енциклопедії, під патронатом якої видавалася «Історія українського мистецтва»). Здавалося, все гаразд. Але цензура не дрімала – треба скоротити. Аргументи діяли, адже це – головна справа його життя. М. Бажан, досвідчений царедворець, виніс вирок – «треба в жертву принести півня». Стефан Андрійович мусив погодитися, але з цим не змирився і переживав. Книга вийшла з друку, мала імпозантний вигляд і вразила всіх колег.

Окрім Логвина, Стефан Андрійович мене познайомив з непересічною людиною, яка ще молодою в Харківському музеї працювала під його керівництвом, а саме – Павлом Миколайовичем Жолтовським. Він зовні мені нагадував французького кюре, яким ми уявляли цю постать по французьких фільмах, що з'являлися в кінопрокаті. Огрядний, високий, з широкою спиною (коли він приїжджав до Києва, її закривав величезний рюкзак), з видовженим обличчям із великим м'ясистим носом. Розмовляв цей чоловік не поспішаючи, його українська була захаращена суржиком, інколи додавав церковнослов'янські вирази. Йому був властивий оригінальний гумор, дуже для нього органічний. Як колега він не завжди, у протилежність Логвину, був відкритим. Арештований за цією самою справою, що й Стефан Андрійович, він у 1936 році повернувся із заслання до Києва, де певний час працював у Київському музеї українського мистецтва, директором якого тоді був Пимен Михайлович Рудяков, розстріляний у 1937 році. Дійшли чутки, що знаменита Преображенська церква в смт Березна на Чернігівщині (нині – Менського р-ну Чернігівської обл.), яка достеменно досліджена Стефаном Андрійовичем, під загрозою знищення. Спробували негайно рятувати іконостас 1762 року, який був настільки великий, що забрати його на одну вантажну машину було неможливо. Крім того, Стефан Андрійович завжди радив не зосереджувати все в одному місці – мало що може статися. Вирішено було долучити до справи Чернігівський музей. У своїх спогадах Павло Миколайович з гумором оповів про цю подію. Рятування – це просто історичний вчинок (деякі дошки мають заввишки 3,5 м).

Коли ми познайомилися, Павло Миколайович займав у Львівському інституті народознавства посаду замісника директора. Якось моє відвідування Стефана Андрійовича збіглося з приїздом Жолтовського до Києва. На цей раз метою його відрядження було взяти в київських музеях пам'ятки мистецтва для експозиції у відділі декоративно-прикладного музею в його установі. Після Другої світової війни музеї на сході України зобов'язали підсилити експонатa-

www.etnolog.org.ua

ми із Західної України і навпаки. Власне, тому і приїхав Павло Миколайович до Києва: «підсилити Сходом» треба саме відділ металу. У музеї Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника відкрили експозицію творів металу (перша післявоєнна виставка) і Жолтовський попрямував до неї. Розповідав він про це, переминаючись з ноги на ногу, як мала дитина.

У залі відділу його вразив великий срібний скульптурний рельєф «Архангел Михаїл». Він знав, що рельєф походить з Михайлівського Золотоверхого собору. Ні хвилини не вагаючись, пішов він до директора С. Карасьова, привітав його з новою експозицією та спитав: «Ви не боїтесь мати неприємностей через те, що виставили "Архангела Михаїла"?». Директор, колишній співробітник райкому партії, вже переляканий, запитав: «А хто то такий?». Гумор ніколи не зраджував Павлу Миколайовичу: «А чи Ви не чули про чорносотенців? Це ж було Товариство Архангела Михаїла, він опікувався саме ними». Вкінець переляканий директор охоче передав Львівському музею небезпечний експонат (його повернуто до Києва після відбудови Михайлівського Золотоверхого монастиря, при якому є невеликий музей).

Чудовий відділ ікон Рівненського обласного краєзнавчого музею своєю колекцією переважно зобов'язаний Павлу Миколайовичу. Він вказував на пам'ятки і звідки їх можна вивезти. Увесь свій вільний від роботи час він мандрував Україною і Росією. Зі Стефаном Андрійовичем постійно листувався [7].

75-річчя Стефана Андрійовича ми святкували в Ірини Дмитрівни Авдієвої вузьким колом. Мій чоловік написав його портрет. Ірина Дмитрівна склала на його честь, як зазвичай, дуже влучний акафіст. Стефан Андрійович був розчулений.

Після того, як я стала регулярно їздити Україною, мимоволі занурилася в стародавнє українське мистецтво, почала пильно приглядатися до музейної колекції. Заінтригувала мене наївна, але зовсім незвичайна за іконографією ікона «Покрова Богоматері» з Галичини (знайдена під час Першої світової війни Д. Щербаківським, як зараз з'ясувалося, у с. Малнів).

Перемальована в XIX ст., вона тоді не давала можливості для дослідження. Музей звернувся до відомого реставратора М. Перцева і він її розчистив. З'явився старий текст. Цей текст уважно дослідили палеографи, які дійшли висновку, що він кінця XII – початку XIII ст. Моє дослідження стало статтею, яку я показала В. Лазареву (він тоді вивчав київську Софію і ми з Логвиним кілька разів із ним спілкувалися). Лазареву стаття сподобалася, він запропонував мені надрукувати її в журналі «Советская археология», де був членом редколегії (в Україні на той час надрукувати статтю про ікону не було можливості). Так і сталося. Без будь-яких ускладнень статтю опублікували, я її отримала та побігла до Стефана Андрійовича. Реакція була неочікуваною. Він побіжно передивився статтю і суворо сказав: «Занадто рано опублікували». «Чому?», – спитала я. «Треба було дочекатись ще ікони з подібною іконографією», – відповів. «Але якщо не дочекаюсь?». На що він посміхнувся і сказав: «Я ж дочекався лаврського іконостаса». Ані я, ані мої колеги поки що нічого подібного не знайшли.

Після складної операції Стефан Андрійович жінок у себе не приймав (окрім вірної Олени Дмитрівни). Я мала про нього відомості від Логвина, який постійно його відвідував. Стефан Андрійович розпочав передачу свого архіву до відділу рукописів бібліотеки НАНУ ім. В. І. Вернадського. Його провідували С. Білокінь, а також В. Пуцко, коли приїжджав з Калуги до Києва [8]. За кілька місяців до смерті Таранушенка до нього завітав мій давній знайомий і колега по художньому інституту, живописець Василь Забашта, який мав намір написати портрет Стефана Андрійовича. Він устиг зробити з натури кілька графічних начерків і живописний етюд голови вченого [9].

Коли ми ховали Стефана Андрійовича на Байковому кладовищі, у домовину поклали його книгу про дерев'яні церкви. Тоді навіть не сподівалися, що зміняться обставини і знайдеться ентузіаст – О. Савчук, який цілком надрукує епохальну працю Стефана Андрійовича.

www.etnolog.org.ua

Примітки

[1] Див.: «Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр.» (Харків, 2011) [5]; «Таранушенко С. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. Повна редакція» (Харків, 2014) [4]. Є нагода особливо відзначити, з якою прискіпливістю і любов'ю щодо особистості Стефана Андрійовича зроблено ці видання. Ініціатор і реалізатор проекту, тоді ще молодий інженер (нині – кандидат філософських наук), Олександр Савчук, який з уважністю мікробіолога збирав усі факти, щоб відтворити біографію Стефана Андрійовича. Пригадую, як на засніженому Байковому кладовищі він віднайшов могилу Таранушенка; пам'ятаю його радість, коли він з'ясував, у якому саме будинку в Харкові мешкав Стефан Андрійович. Саме О. Савчук, як інженер, оцінив наскільки є важливою методика дослідження архітектури, розроблена Таранушенком. Щодо самих праць С. Таранушенка, то вони, безумовно, є не тільки зразком самовимогливості вченого, а й прикладом того, яке значення мають польові дослідження [після видання Нарисів історії архітектури УРСР (Київ, 1962) і тих експедицій, які проводилися науковцями-архітекторами у 1950–1970-ті рр.]. Фактично все те, що опубліковано останнім часом, зокрема розділи, присвячені архітектурі у п'ятитомнику «Історії українського мистецтва», опублікованого ІМФЕ ім. Т. М. Рильського НАН України, базуються на спостереженнях попередніх дослідників (за винятком хіба що спадку часів Давньої Русі, до вивчення якого дотичні археологи-архітектори), адже більшість пам'яток зруйновано і свідомо знищено.

[2] Авдієва Ірина Дмитрівна (1904–1984) – подруга з юнацьких років Олени Борисівни Сахновської. Училася малюванню у К. Єлеви, у приватній студії та у свого чоловіка, архітектора Л. Паволоцького. Була акторкою в театрі Леся Курбаса «Березіль», коли той діяв у Києві. Післявоєнні роки працювала як художник-оформлювач. Залишила спогади про Курбаса [2; 3], про видатну жінку-хірурга В. Гедройц та ін. Мала неабиякий літературний талант.

[3] Г. Логвин спочатку познайомився з роботами Стефана Андрійовича, які його, перш за все, вразили бездоганністю наукової методи, а з ним особисто зустрівся, коли він приїхав до Києва.

[4] У 1934 році Д. Гордєєва заарештували. Коли він повернувся із заслання, то оселився в Грузії. Мешкав у Тбілісі (тоді – Тіфлісі) і вивчав грузинське мистецтво.

[5] Після смерті Таранушенка В. Пуцко опублікував його відредаговану статтю в «Записках Наукового товариства імені Т. Шевченка» (Львів, 1994) [6].

[6] Фото із цієї експедиції (див. : [5, с. 590, іл. 84]), помилково локалізоване в с. Великі Сорочинці.

[7] Павло Миколайович, незадовго до своєї смерті, доволі несподівано (адже ми зустрілися в гардеробі Академії наук) розповів мені (як з'ясувалося згодом, тільки мені), що знайшов експонати Харківського музею (?) в одному з північних російських музеїв. Він мені не сказав, у якому саме, а я з досвіду знала, що, як сам не розповів, то й годі питати. Так ця таємниця пішла разом з ним.

[8] Згодом В. Пуцко надрукував статтю про творчість художника XVI ст. Григорія Босиковича, в якій послався на єдину підписану ікону маляра, фотографія з якої зберігалася в архіві Стефана Андрійовича.

[9] Портрет було написано вже після відходу в засвіти С. Таранушенка. Свої зустрічі зі Стефаном Андрійовичем В. Забашта описав у книзі спогадів «Світ очима художника» (Київ, 2009) [1, с. 120–121].

Джерела та література

1. Забашта В. Світ очима художника. Київ : Майстерня книги, 2009. 192 с.

2. Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька ; упоряд. М. Г. Лабінського. Київ : Мистецтво, 1969. 360 с.

3. Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие / сост. : М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк. Москва : Искусство, 1987. 464 с.

4. Таранушенко С. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України / повна редакція. Харків : Видавець Савчук О. О., 2014. 896 с.

5. Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. 692 с.

6. Таранушенко С. Український іконостас. *Записки Наукового товариства імені Шевченка.* Львів, 1994. Т. CCXXVII. С. 141–170.

www.etnolog.org.ua

Про авторів
Information About Authors

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

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

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

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

МІЛЯЄВА Людмила – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, професор кафедри теорії та історії мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, заслужений діяч мистецтв України

СКЛЯРЕНКО Галина – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв 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

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

ЯМБОРКО Ольга – кандидат мистецтвознавства, дослідниця декоративного мистецтва

www.etnolog.org.ua

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

Оформлення

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

Розміри полів:

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

До статті обов'язково додаються:

- розгорнуте резюме обсягом 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.

www.etnolog.org.ua

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво

Число 2 (66)

Упорядкування і наукове редагування:	*Ростислав Забашта*
Редактор-координатор:	*Олена Щербак*
Художнє оформлення і макетування:	*Ростислав Забашта* *Марина Голеня*
Комп'ютерна верстка:	*Марина Голеня*
Літературне редагування і коректура:	*Олена Крутова,* *Лариса Ліхньовська*
Редактори англомовних текстів:	*Олена Піскун* *Павло Рафальський*
Оператор:	*Ірина Матвєєва*

Підписано до друку 20.06.2019. Формат 60 × 84.
Обл.-вид. арк. 13,06. Умов. друк. арк. 12,14

Наклад 100 прим.

На обкладинці:
Пантелеймон Куліш (фрагмент картини В. Забашти «Прометей духу»). 1991–2008. Полотно, олія. 233 × 161 см. Шевченківський національний заповідник «Тарасова гора»

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