

УДК 7.071.1(477)Нарбут

## МОТИВИ СТАРОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ТВОРАХ НАРБУТА

*Стефан Таранушенко*

Мистецький доробок Гео[р]гія Нарбути, завдяки двом посмертним ретроспективним виставкам<sup>1</sup>, з'ясувався коли не вичерпуюче, то в достатній мірі повно. Викликана цими виставками доволі численна наукова й критична література дала перші спроби загальної оцінки його творчості. Всі, без винятку, автори розвідок, присвячених огляду праць Нарбути, визнали його за найвизначнішого майстра книжкового мистецтва свого часу. Зараз на чергу стають завдання більш поглибленого наукового дослідження мистецької продукції Г. Нарбути, як найбільш визначного майстра української графіки революційної доби<sup>2</sup>.

Проблема досліду творчості Нарбути, як і всякого визначного майстра – справа велика й складна. В першу чергу, на нашу думку, важливо й практично потрібно перевести докладний аналіз формальної мови його праць, визначити основні риси його стилю та виявити мистецькі засоби, що забезпечили могутній вплив його творам. Ми певні, що студії, присвячені розв'язанню цих завдань, з'являться в найближчий час. Але, щоб вони могли з'явитися, потрібно проробити певну чорнову підготовчу роботу. Одною з таких підготовчих характеру праць і є наша розвідка. Вона ставить завданням розглянути – які мотиви старого українського мистецтва становлять основу його творів (головним чином Київської доби) і почасти також простежити, як ці мотиви відбилися в його творчості.

Перші спроби висвітлити проблему української стихії в цілій творчості Г. Нарбути дав Ф. Л. Ернст в своїх працях: «Г. НАРБУТ. ЖИТТЯ І ТВОРЧИСТЬ»<sup>3</sup> й «Г. НАРБУТ та НОВА УКРАЇНСЬКА КНИГА»<sup>4</sup>. В них він доводить, що ця українська стихія – вражіння дитячих та юнацьких літ, природа Чернігівщини, з'окрема рідна Нарбутівка становлять основу численних його праць так Київського, як і петербурзького періо-

ду. Даючи огляд творчості майстра, він підкреслює, що всі Нарбутові твори яскраво відбивають в собі характерні національні риси їх творця, з'окрема його природній чисто український гумор. Невелика серія листівок під назвою «Былая Малороссія» 1907 року у виданні Євгенієвського товариства, на думку Ф. Л. Ернста, свідчить, що національні українські сюжети ваблять Нарбути вже в перші роки перебування його в північній столиці. Виникли вони – подібно, як у молодого М. Гоголя українські повісті – в наслідок туги за батьківщиною.

Нахил до глибшого знайомства з українською мистецькою старовиною яскраво виявився у Нарбути під час влаштування відділу «Малороссія» на виставці «Ломоносов и Елисаветинское время». Оформлюючи приміщення відділу, він жадібно накидався на виставлені тут гравюри Левицького й Козачківського, на тиснені золотом й сріблом палітурки книжок Київського Лаврського друку, на українські ікони, портрети, срібло та вишиванки XVIII ст. З головою поринав він також в читання архівних документів. Сприймав експоновані на цій виставці пам'ятки мистецтва старої України Нарбут дуже гостро й інтенсивно. За це яскраво промовляв такий, занотований Ф. Л. Ернстом, факт. «Малюючи літом 1918 року мотиви українського вбрання з особливо пишним бароковим орнаментом матерії, Нарбут раптом запитує присутнього при тому Я. М. Ждановича: «Пам'ятаєш, звідки цей орнамент?» – «Ні» – «А деревляна під срібло ікона Василя, що була на Лизаветинській виставці з Київської Лаври». Не вірячи своїм очам, Жданович розшукав фотографію ікони – і, справді, вона відрізнялася тільки в другорядних не істотних деталях. Отже, шість років носив Нарбут в своїй пам'яті орнаментальну форму, аж доки, попавши на рідний ґрунт, не переніс її на папір»<sup>5</sup>.

Факт цей – надзвичайно важливий, бо він розшифровує один бік процесу та техніки Нарбутової творчості і з'ясовує низку інших доказів колосальної сили зорової пам'яті художника, що їх ми нижче занотуємо.

В 1913–14 р.р. Нарбут, захопившись геральдикой, виконує оформлення видань: «Малоросійський Гербовник» та «Гербы гетьманов Малороссіи». В них позначається свідомий інтерес нашого графіка до української старовини. Тут же він дає перші зразки своїх композицій, побудованих на мотивах старої української мистецької творчості. Зокрема фронтиспис «Малоросійського Гербовника» яскраво виявляє один з найбільш улюблених нашим графіком засобів компоувати свої обкладинки. Основу цієї композиції становить широка короґва з двома розрізами внизу, що її художник використав як картуш для заголовку. Ідею цієї короґви, а також форму деревка з балабухою та щит з гербом внизу деревка Нарбут взяв у штихаря І. Щирського з його гравюри на честь Колачинського<sup>6</sup>. Деревко тримають дві постаті в старшинському вбранні. З них права має типове гетьманське убрання, зафіксоване великою кількістю старовинних портретів, напр. відомим портретом Павла Полуботка<sup>7</sup>, тоді як ліва докладно відтворює покрій та характер убрання Д. Єфремовича за славнозвісним Лаврським портретом<sup>8</sup>. При чому тут Нарбут вільно наслідує навіть рослинний узор парчи. Двом постатям переднього плану відповідають дві монументальні архітектурні споруди другого плану: праворуч – Чернігівський Спас, ліворуч – одна з Мазепиних церков, виображених І. Мигурою на панегірику в честь Мазепи 1706 року<sup>9</sup>; обидві доволі докладно передають оригінали. Засіб компоувати картину, ставлячи кожну постать в зв'язку чи на тлі відповідного архітектурного стафажу, занесений на Україну ще у великокнязівську добу, міцно тримався у нас і в наступні століття. В шіснадцятomu віці яскравий зразок такої композиції подає Федуско Самборський в своєму «Благовіщенні» 1575 р. Часто також цей засіб використовували наші штихарі-панегіристи в академічних тезисах та підносних гравюрах 17–18 ст., напр., його здибуємо в гравюрах, піднесених С. Явор-

ському<sup>10</sup> та Г. Одорському<sup>11</sup>, в академічному тезисі 1713 року<sup>12</sup> і інш. Отже, Нарбут в композиційній схемі своєї обкладинки відродив традиції староукраїнського мистецтва.

На обкладинці до видання «Гербы гетьманов Малороссіи» Нарбут, крім перших спроб компоування шрифту, опертого на зразках старовинних українських пам'яток письма й друку, подає козацький герб – козак з рушницею – за зразком військової печатки Мазепиних часів, у віночку, цілком подібному до вінків навколо гербів Київських стародруків 17 ст. – напр., герба Корецьких<sup>13</sup> та віночків на українських золотарських виробах.

В 1916 році Нарбут виготовляє обкладинку до видання «Товстольсы», що знову використовує старий український портрет. Тут в одній групі він змальовує портрет сотника Сави Туптала<sup>14</sup> а за ним Палііху<sup>15</sup>. В другій групі передня постать відтворює ригельманового полковника (голова, пояс, рукав), в деталях жупана поповненого елементами ригельманового ж портрета Хмельницького<sup>16</sup>. Своєму полковникові в праву руку Нарбут вкладає келеп, що його, між іншим, можна побачити теж на старовинних наших портретах, наприклад на портреті Насті Скоропадської<sup>17</sup>. За полковником стоїть Дорошенко, за редакцією його портрета, що переходується у Волоколамському монастирі<sup>18</sup>. В прольоті арки видно вали, а на них – Чернігівський Спас, поруч – дзвіниця Борисоглібського собору, далі будинок, в якому можна побачити доволі далеку від оригіналу ремінісценцію т. з. Чернігівського Мазепиноного будинку.

На архітектурних мотивах, сполучених з гербами, побудував Нарбут також де-які з своїх видавничих марок. Так, марка «Studio artis Ukrainae» 1915 р. складається з Мазепиноного герба та шости найвидатніших пам'яток українського будівництва (Київська Софія, Чернігівський Спас, Мазепин Миколаївський собор на Печерську в Києві, будинок, що його ми вже бачили на обкладинці «Товстолісів» й інш. (Марка видавництва «Сіверянська думка» сполучає чорного орла (герб Чернігівського Князівства), герб Мазепи і дзвіницю Єлецького монастиря в Чернигові.

Інтерес до українського минулого у Нарбути в Петербурзі підтримується тісними

АРХІВ

стосунками з приятелями-земляками. Під їх впливом він заглиблюється в штудіювання генеалогії та геральдики, що на Україні в 17–18 ст. набрали таких своєрідних форм. В названих працях Нарбут виявив поважне знання джерел і розуміння стилю старого українського мистецтва. Тож не дивно, що у виданні «Реєстр шости знатним особам, іроїчеський журнал...» під гербом Нарбута знаходимо таку характеристику: «Мазепинець, полку Черниговского, Глуховской сотни старшинский сынъ и гербовъ и эмблемать живописецъ».

Згодом, зацікавившись старою панською садибою та мистецтвом кріпацької доби, Нарбут стає найкращим знавцем ілюстратором тої епохи. З поміж праць Нарбута на цю тему на першому місці треба поставити оформлення книжки Лукомського «Старинныя усадьбы Харьковской губернии», виконане в 1916 р. В цій книзі, присвяченій спеціально панській садибі, Нарбут не забув і про село. З поміж оздоб цієї книги дуже цікавою є одна заставка з сільветними постатями двох косарів, що вертаються вулицею з поля додому. На тлі інших «панських» заставок, перейнятих великою мірою сентиментальністю і мінорними настроями, вона навпаки позначена енергійним, світлим, бадьорим настроєм<sup>19</sup>. Певні елементи цієї заставки дозволяють догадуватися, що, крім природи при виконанні її у автора в уяві, можливо, спливали також спогади про старинні рисунки, напр. такі, як рисунок «Рада козацька в Січі»<sup>20</sup>, або малюнок селянина – обидва з альбому Рігельмана, що ним Нарбут часто користувався. Панську садибу, як це стверджує й доводить Ф. Л. Ернст, Нарбут знав майже виключно з особистих спостережень над маєтками панів українського лівобережжя. Одвідуючи шоліта Україну, він багато тут подорожує по садибах, по монастирях, відвідує музеї й антикварів, цікавиться й збирає народне мистецтво. Зокрема він ґрунтовно ознайомився зі збірками Чернігівського Музею Тарновського, де було багато зібрано яскравих пам'яток козацької старшинської старовини, її побуту й мистецтва. Під впливом цих пам'яток, як правдиво зазначає Ф. Л. Ернст, Нарбут глибоко

проймається н[а]строями українського національного романтизму.

Малюючи за часи війни «Серію алегорій» – виступ Італії, взяття Львова і інш., – Нарбут являється тут прямим нащадком українських штихарів 17–18 ст. з їхніми панегіриками, тезисами, підносними гравюрами і т. інш.<sup>21</sup>.

Перший гуркіт революції одразу кінетичну українську енергію майстра переводить в динамічну. Логічним наслідком революції у Нарбута стало національне самовизначення і, яко наслідок його, рішучий намір переїхати на батьківщину при першій нагоді. Ще до від'їзду на Україну в Петербурзі його творча думка вже на Україні. Великий майстер дитячої книжки, він першим даром відродженому народові приносить «українську абетку». Вона складається з 14 аркушів. Уважно приглянувшись до них, ми ясно уявимо собі запас образів і розмір ознайомлення автора їх з пам'ятками старого українського мистецтва. Свою абетку – коло якої він, до речі сказати, захожувався не менше трьох раз – майстер витримує в характері пікантного сполучення української реальності з екзотикою та фантастикою. В аркуші «А» майстер змальовує куточок містечка з прехорошою, в стилі «українського барокко», аптекою, до якої притулилися з одного боку міщанський домок, а з другого, – вкрита соломкою на чотири схили з гребнями хата. Цим і обмежується «україніка» в цій композиції, бо, коли з натяжкою до українських мотивів можна було би залічити ще й чудово нарисованого ангела з картушем в руках як можливу далеку ремінісценцію пам'яток старо-українського монументального малярства, то цілком фантастичною є арка. Літера «Б» цікава для нас тут руїнами башти з бароковим порталом і таким же вікном. В третьому аркуші – літера «В» – вітер зриває листя з трухлії верби, валить вазу, несе відро; внизу – виноград в корзині. Головний елемент цієї композиції – вітряк; мотив, що його Нарбут часто й охоче вживає в своїх композиціях («Відьма», Еней, літера «Н», архітектурні композиції і інш.), а також не раз зарисовував з природи в свою етюдну книжку<sup>22</sup>. В літері «Г» Нарбутові придалося давніше знайомство з українськими портре-

тами, «герб'яками» та застосованими до них матеріалами. Центральним мотивом тут є блискуче виконана в монументальній манірі на весь зріст постать гетьмана Дорошенка за редакцією портрета, що переховується у Волоколамському монастирі<sup>23</sup>. Над ними його герб. Біля ніг – гаківниця і гармата (теж з гербом). В прольоті арки вирисовується дубова галузка. Постать гетьмана майстер рисує на тлі архітектурних руїн.

В «зимі» Нарбут дав ефектний образ зимового пейзажу з приваленими снігом деревами, заметеними хатами та чудовою дзвіницею, для якої він використав форми дзвіниці церкви Юра Дрогобичського<sup>24</sup>. Рвучкий стрибок зайця оживлює цілу композицію, вносячи в неї елемент руху.

Найменше українського елемента дає таблиця «И.І». В ній, за винятком скрині, – ляльки в етнографічному українському вбранні та доволі мало характерного «козака», решта носить на собі яскравий відбиток реальних магазинних ляльок та іграшок московського «кустарного» виробництва. Живописці Нарбутові бракує обізнаності з характерними рисами української народної іграшки, з'окрема з керамічними свистунцями, замість яких Нарбут малює типову «в'ятську» свистульку.

В наступній черговій картці – літера «К» – майстер почуває себе більш озброєним й в постаті козака та його убранні він відтворює тип січовика-чорноморця кінця XVIII ст. на підставі портретів, а також й інших сучасних пам'яток<sup>25</sup>.

Композиція «Л» цілком присвячена панській садибі – чудовий мармуровий лев стереже спокій липових алей старого парку на березі порослого лататю ставка; на ставку плаває гордовитий лебідь. І лише дві прикнуті до мармурових сходів ліри – антична та народня українська – нагадують, що це не «синтетичний» малюнок старої панської садиби, а ілюстрація до абетки. В архітектурних формах монастирської дзвіниці – літера «М» – Нарбут відбив характерні риси старовинних пам'яток Чернігівщини. Вибагливі в профілі, сильно тянуті форми бані на дзвіниці нагадують нам подібні перекрыття архітектурних пам'яток Чернігівщини, з'окрема Соборної церкви Єлецького ма-

настиря, а пілястри на фронтонах фасаду її, закінчені гострими шпичастими дашками й завершені ажурними зірками, примушують згадати Чернігівську Пятницю. Мовчазний березовий гай закриває монастирські будови. За ним десь вдалені внизу збоку монастиря виблискує річка, що в'ється заливними лугами; на обрії краєвид кінчається вузькою смужечкою темного бору. Легким тонким рисунком автор вірно й поетично передав характер природи рідної йому Чернігівщини. І лише постать «медведя», трактовка форм його не відбиває традиційних українських народніх уявлень. Через два роки – в літері «В» – Г. Нарбут малює маленького пстуну «ведмедика» вже в зовсім іншому характері.

Блискуча композиція з негром, що ріже ножицями нитку, стоячи на наковальні (літера «Н»), на задньому плані знову дає характерний український степовий краєвид з хвилями бугрів, прорізаних ярами. З-за бугрів виглядають вітряки – там десь в долині заховалося українське село. Знову інший, теж типовий український краєвид – з хатиною та хлівом під горою за лісяним плотом і могилами, що бовваніють на далекому обрії, річкою, яругами, – дає Нарбут в літері «О». Малюючи там же «оружжя», він використовує кілька елементів (дерево з почепленим на ньому панцирем, списом, шаблею, бунчуком), вжитих ним в фронтисписі книжки «Старинная архитектура Галиции», але до римсько-античних атрибутів графік додає українську зброю: пістолі, рушницю, козацьку орнаментовану косяну натруську та гетьманську булаву. Натруську й булаву він дав тут за рисунками В. Кричевського з експонатів музею Тарновського<sup>26</sup>.

В літері «С» [з] яскраво українського знаходимо лише скриню – без оздоб, в чорних відбитках і розписану червоними квітами по зеленому полю в розмальованому автором примірникові.

В літері «Ф» Нарбут дає другий нічний, не менш ефектний за «Зиму», малюнок, але у всьому першому протилежний. В «Зимі» – композиції, побудованій на силі білого тону, – маляр показує нам трудове село, залисте с'явом повного місяця. Все спить – мов вимерло; не сплять лише зайці. В другому

APXIV

малюнку – густий чорний морок глибокої літньої ночі прорізують сполохи феєрверку, на хвилю освітлюючи невірним блиском гетьманський бал з чорними сільветними постатями Розумовського<sup>27</sup> в убранні російського царедворця і його співбесідника в козацькому вбранні на першому плані та забави гостей перед батуринським палацом – на другому. Нарбутів феєрверк – одна з найкращих і найправдивіших ілюстрацій життя української старшини доби останнього гетьмана. Вона чудово передає стиль й дух епохи. Погляньте лише на надзвичайно виразну «рококову» постать гетьмана, його жести і на постаті гостей.

В літері «Ч» Нарбут дав образи чортів, утворені його власною фантазією на тлі реальної, незначно перекомпонованої своєї зарисовки панської садиби в с. Рудці на Лубенщині. Рисунок обкладинки «української абетки» заповнюють персонажі всі[x] 14 аркушів, але тут знаходимо де-що, чого в них не було. Зокрема, звертає на себе увагу західній фасад Суботівської богданової церкви, дуже докладно нарисований тут за малюнком Т. Шевченка<sup>28</sup>. В зв'язку з цим виникає питання, чи не було Нарбутом виконано або принаймні задумано ще одного невідомого нам аркуша абетки?

Після перегляду абетки 1917 року стає ясним, що в Петрограді Нарбутові іноді не вистачало потрібних йому сирових матеріалів.

Переїхавши в жовтні 1917 р. до Києва, він знайшов тут все, чого йому бракувало – чудове місто, насичене монументальними пам'ятками мистецької української старовини, музеї, повні великих і багатих колекцій народнього українського мистецтва, гурт людей, що збирали, досліджували й кохались в цих пам'ятках. Зокрема, чимало полекшили Нарбутові ознайомлення зі старим українським мистецтвом його нові київські приятелі. Поміж ними ми бачимо таких знавців українського мистецтва, як Василь Кричевський, Микола Біляшівський, Данило Щербаківський, Кость Шероцький, Вадим Модзалевський і інші.

Нарбут жадібно з захопленням починає вивчати рідну мистец[ь]ку графіку – старовинні рукописи та друки з їх високим мистецтвом оформлення книги (зокрема дерево-

ритами) і чудовими шрифтами, портрети, народне малярство (особливо «мамаїв»), тканину (килим, плахту), вишиванку, кераміку і т. ін. Наслідки цієї «науки» скоро виявляються. Нарбут в своїх блискучих творах, нових своїм змістом й технікою, відродив характерні істотні формальні риси старого народнього українського мистецтва й тим нав'язав пере[р]вану злочинною рукою нитку природнього розвитку нашої мистецької культури. В особі Нарбута від тепер українське мистецтво здобуло першорядного майстра європейської виучки й діяпазону творчості; одночасно з тим Україна дала світовій культурі блискучого яскраво національного графіка.

Одною з перших робіт Нарбута Київського періода, крім проектів марок<sup>29</sup> та грошових знаків, є серія рисунків карт для гри, що їх Нарбут виготовив десь, певне, наприкінці 1917 і початку 1918 р. Оскільки одна з карток – жировий валет – помічена 1917, а решта – 1918 роком. І ось саме тут Нарбут виявив себе блискучим інтерпретатором в сучасному мистецтві старовинного українського портрета та «Мамая». Чудово виконані тузи Нарбут трактує або як герби (бубновий й жировий), або дає знак масти у соковитому й пишному віночку (виновий), або сполучає те й друге разом (червовий). Та найбільш цікавими для нас є останні 12 карток – Королі, Дами, Валети, в яких Нарбут по суті дав серію надзвичайно гостро зхарактеризованих зразків історичної живописі – мініатюрних портретів. До них варт[о] особливо уважно приглянутися. З одного боку, вони показують, що Нарбут твердо стоїть на ґрунті рідної мистецької старовини і виявляють, в якій спосіб він її використовує, з другого боку, малюнки доводять, що оформлює ту старовину майстер цілком по своєму, по Нарбутівському<sup>30</sup>.

Ось – жировий круль. Це – Мазепа, Гетьман самостійник, «зрадник» Росії і водночас «кавалер» андріївського російського ордену. Пікантна деталь, що її художник підкреслює трактовкою ордену. Портретів Мазепа відомо чимало, і всі вони малюють Мазепу дуже по різному. На якому-ж Нарбут зупинив свою увагу. Він дав перевагу, інтуїтивно відчуючи його мистецьку правдивість, –

## СТЕФАН ТАРАНУШЕНКО. МОТИВИ СТАРОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА...

портрету з літопису Величка. Звідти він взяв основні риси обличчя, характеру, убрання, «орден», форму й окраси булави і, нарешті, герб у лавровому віночку<sup>31</sup>. Але шапка величківського портрета майстрові чомусь не сподобалася, і він дає йому іншу шапку, наділивши її ще й струсевим пером, ідею якого йому безперечно підказав Норблінів Мазепа<sup>32</sup>. За червоного «гетьмана» править Петро Дорошенко, за тим же зразком, що його ми вже зустрічали в «Українській абетці» – портретом з Волоколамського монастиря<sup>33</sup>. І тут він ретельно повторює тип обличчя (особливо характер брів, вусів, борода), шапку, булаву, керею з її характерною формою коміра та запони, форму петельок кереї та відповідні їм на другій полі серцевидні нашивки. І лише жупан Нарбут дає Дорошенкові пишний квітчастий, що його він бере з гравірованого портрета Дорошенка<sup>34</sup>. А гудзики жупана знов переносить таки з ще іншого тогочасного гравірованого портрета Дорошенка<sup>35</sup>. Герб Нарбут подає в обрамленні, що його основний елемент вперше зустрічаємо в картуші Нарбутових «Малоросійських гербов»<sup>36</sup>, і що без сумніву походить від старовинних старшинських печаток, подібних до печатки Лизогуба або Маркевича, опублікованих в «Малоросійському Гербовнику»<sup>37</sup>.

Цей елемент особливо полюбився художникові, і ми в працях Нарбута 1918 року в різних варіантах зустрічаємо дуже часто. Назову тут – жировий туз, етикетка на карти, марка в десять гривень на продаж тютюну, державний герб (картуш, а також обкладинка – родословне дерево), проект грошового знаку в 250 карб., обкладинка «Наше минуле» (різьба на капітелі та ложі рушниці) і інші. Але вернімося до гетьманів. На бубнового круля Нарбут обирає постать Василя Дуніна-Борковського за портретом його, що переховується в Чернігівському музеї. Тут знову він відтворює тип і характерні риси обличчя (невеличка округла сива борода, сиве кучеряве волосся), убрання (з'окрема керею з пишними шнурами для зав'язування), форму булав[и], родовий герб<sup>38</sup>. А що всі гетьмани мусіли бути з покритими головами, то й в Борковського, хоч на старовинному портреті художник виобразив його з

відкритою головою, Нарбут одягає в шапку, запозичаючи форму її з інших старовинних портретів. Подібну форму шапки ми можемо бачити, напр., на італійській гравюрі – портреті Дорошенка<sup>39</sup>. Виновий круль дуже близько передає портрет Петра Сагайдачного, опублікований в «Ілюстр. Історії України» Грушевського<sup>40</sup>. У виновому крулі майстер наслідує характерні індивідуальні риси обличчя, картуш герба, булави і, нарешті, тип убрання з тою єдиною відмінною, що замість однотонної у Нарбута верхньої одяг дано з орнаментованої матерії.

Таким самим засобом малює Нарбут і дам, але в них він значно вільніше ставиться до першоджерела. В основу ефектної молоді «жирової дами» ліг портрет Раїни Могилянки-Вишневецької, що її Нарбут надав більш холодного і суворого виразу. Тут художник відминив лише деталі вбрання – з'окрема зсінив хрест личаном<sup>41</sup>. Другу частину убрання – муаровий жупан з широким вилочистим коміром – та кораблик він бере з Рігельманового рисунку пані-шляхтянки<sup>42</sup>. В «червовій дамі» находимо опрацьовання відомого портрета Паліїхи Чернігівського музею<sup>43</sup>. В руку її Нарбут (за Рігельманом) дає квітку. Узор пасастої матерії портрета Паліїхи, орнаментованої розетами в переміжку з лілієподібним рослинним мотивом, став дуже до вподоби Нарбутові. З-замилуванням нарисувавши в своїй «червовій дамі», він, легко варіюючи, повторює його в рисунку тилової сторони карт, в убранні жіночої постаті на обкладинці «Державного герба України», в халаті араба абетки<sup>44</sup> 1919 р., на обкладинці *Akta Narbutorum*<sup>45</sup> і обкладинці до книги «Товстольсьи»<sup>46</sup>. Чудова «бубнова дама» з ефектним вив'язуванням голови та опашистим, облямованим дорогим хутром верхнім одягом має за джерело один з видатніших старовинних наших портретів – Явдохи Жоравкової в Чернігівському музеї. Навіть для найбільш вільно зкомпонованої «винової кралі» – в образі молоді дівчини – Нарбут в одягові (рисунок матерії на вилочистому комірі, шнурований корсаж), використовує Рігельманову міщанку<sup>47</sup>.

У валетах Нарбут дав незрівняну галерею типів козаччини, використавши для них портрет, а крім того, і головним чином, –

## APXIB

зразки народнього українського малярства, т. зв. «Мамаїв». Жирового і виного валета Нарбут малює як типових козаків-воєв – відважних, завзятих, спокійних, певних своєї сили лицарів. Різняться між собою вони не лиш озброєнням й одягом, а також типом лица. Для оформлення їх Нарбут повними пригорщами брав потрібний йому матеріал зі ск[а]рбниці народнього малярства, але поведився з ними ще більш вільно, як в «дамах», даючи більше простору авторській творчості. Візьмемо для прикладу жирового валета. Досить його зіставить з мамаєм-гайдамакою Чернігівського музею, опублікованим М. Грушевським в його «Ілюстр. Історії України»<sup>48</sup>, аби переконатись, як багато Нарбут взяв від цього прудивуса: тип цілого обличчя (особливо форма розрізу очей, форма носа, довгі вуси, оселедець на підстриженій, але не голеній голові), декольтована шия й груди, покрой сорочки з широко відкритим виложистим вишитим коміром, в якій вдіто хвилясту бинду, свідчить про пряму залежність Нарбутового жирового валета саме від цього «Мамає». Ворон з перстнем-печаткою в дз[ь]обі, що його бачимо на гербі жирового валета, знаходимо й на старих гербах, напр. Корецьких<sup>49</sup>, Бржозовських<sup>50</sup>. В бубновому валеті, що його Нарбут малює як символ цілого козацького мистецтва у вигляді козака-бандуриста, у верхньому його одягові, облямованому хутром, Нарбут дає вільне опрацювання другого козака-мамає<sup>51</sup>, і, безперечно, від першого гайдамаки-мамає художник взяв форму бандури.

В українській козаччині художник бачить і вважає потрібним підкреслити ще одну вже шляхетну, але не менш характерну рису. Червоного валета Нарбут малює закованого в залізний панцир і озброєного... великим штофом; в пишній хутрянній мантиї і – з обірваним вусом, виширеними зубами та запухлими очима. Проте й цього «героя» Нарбут побудував виключно на основі пам'яток старовинного мистецтва. Гостроверху смушеву шапку, хутрянну накидку, панцир та збрижений комір сорочки, що виглядає з-під панцира, дав художникові гравірований портрет Павла Тетері<sup>52</sup>. На характер трактування нижньої частини лица міг

вплинути ще один з варіантів «мамає» теж опублікований в «Ілюстр. історії України»<sup>53</sup>.

Дуже цінною рисою цієї Нарбутової галерії типів, трактованих в декоративно-графічній манірі, є їх історична й психологічна правдивість.

Мотив «мамає» в українському мистецтві був надзвичайно популярний, його шлях тут дуже довгий, пережив він багато трансформацій, і вкладалося в нього безліч відтінків різноманітного змісту. Подибуємо «мамає» в народній різьбі<sup>54</sup>, кераміці<sup>55</sup>, але в народньому малярстві ця тема набирає виняткового поширення й універсальності. Поза тим мамаєм ми зустрінемо в кужбушках Лаврської художньої школи. Гатцук в своїй абетці поміж нечисленими ілюстраціями дає теж «мамає»<sup>56</sup>. Тоже не диво, що і в Нарбута ця тема стає одною з найулюбленіших на протязі 1917–19 р.р. і повною глибокою й різноманітною змісту. Ось перед нами дружній шарж на «Пана Середу» у вигляді козака-бандуриста. В образі «мамає» ж таки Нарбут проектує дитячу іграшку. «Мамає» зустрінемо поміж дуже нечисленими рисунками в альбомній книжці художника. «Мамає» як символ цілого українського мистецтва Нарбут вміщає на обкладинці «Державного герба України»<sup>57</sup>, де в постатях полковника, «спудея», «мамає» та мало помітної жіночої постати художник відбив найголовніші основні елементи культури старої України, як в робітничові – символ нової України.

Для художника постать «мамає» стає за один з головніших чільних елементів його «Автопортрета». Тут «мамає» – в протилежність картам й «Державному гербу України», де він виглядає доволі «реалістично», трактується зовсім інакше. Автор відтепер в своїх ескізах і в закінчених працях дає нове суто-графічне розв'язання в композиції цієї постати. В такому саме плані, як абстрактний символ мистецтва, Нарбут дає постать козака-бандуриста в фронтисписі до «Алілуя». В пишній композиції фронтисписа журналу «Мистецтво» (ч. 3 за 1919 р.) знову бачимо «мамає», але тут вже й кінь мамаїв перетворюється в пегаса<sup>58</sup>. Якщо в «Автопортреті», обкладинці «Державного герба України» і фронтисписі «Алілуя» Нарбут

виходить від згаданого мамая-гайдамаки, то у фронтисписі до «Мистецтва» можемо констатувати, правда лише в формі бандури, залежність автора і від інших редакцій мамая, а саме від варіанта з шкільного Лаврського кужбушка<sup>59</sup>.

Подібні факти – наявність яскравих відгомонів в творах Нарбута старовинного українського малярства або, певніше, компонування графіком на підставі матеріалу і в дусі того мистецтва – спостерігаємо на протязі 1918 року, майже у всіх його творах. Так, розглядаючи обкладинку журналу «Наше Минуле», побачимо, що центральна постать – козак з рушницею на плечі – поєднує в собі характерні риси: 1) військової печатки часів Мазепи, 2) герба на прапорі Лубенського полку 1758 р. та 3) герба на прапорі Домонівської сотні 1762 р. Всі три рисунки й були перевидані при розвідці В. Модзалевського та Г. Нарбута в № 1 «Нашого Минулого». Поруч з козаком на цій обкладинці бачимо жіночу постать, дуже подібну до портрета Я. Жоравкової з де-якими деталями (вив'язування голови), взятими з портрету Паліїхи. Поруч з жіночою постаттю художник малює герб Мазепи – за гравюрою І. Щирського на честь гетьмана, а під ним – фасад Чернігівської Катерини. По другій бік козака – вільне повторення групи спудеїв з гравюри І. Щирського на честь Колачинського, капітель і бароковий будиночок. Все – головні елементи «Нашого Минулого».

Ту саму постать козака, що і на обкладинці «Нашого Минулого», Нарбут з невеликими відмінами малює ще в кількох інших творах: в проектах «Державного герба» (замінивши орнамент матерії жупана іншим, подібним до орнаменту жупана Єфремовича, що його він вже раз використав в фронтисписі до «Малоросійського Гербовника» (в проекті грошевого знаку на 250 кр[б.] на обкладинці для карт), редакція доволно сильно відмінна в деталях від перших варіантів) і інших своїх працях.

В основу проектів убрання для гетьмана і його двору Нарбут поклав також старовинний старшинський портрет та рисунки Рігельмана. Його гетьман мав мантию з дорогим хутряним опліччям, що її, напр., ба-

чимо й на портреті гетьмана Самойловича в Густині<sup>60</sup>, а тип шапки взято з портретів (Гондіуза й інш.) Б. Хмельницького<sup>61</sup>. В проекті убрання полковника знову здибуємо орнамент матерії жупана не раз вже нами згаданого портрета Єфремовича. Прое[к]т убрання судді доводить, що автор для нього використав кілька портретів. Покрой одержі для судді дав портрет Л. Безбородька<sup>62</sup>; на окремі деталі могли скластися також данні інших портретів<sup>63</sup>. З портрета Олександра Острозького художник міг взяти покрій рукава.

Портрети І. Виговського чи М. Ханенка<sup>64</sup> з рукопису Величка дали форму шапки. В проектах всіх «чинів» Нарбут з великою увагою ставиться до поясів, що наслідують узори старих, так званих «Слуцьких» козацьких поясів.

З поміж праць Нарбута 1918 р. дуже ефектний «Державний Герб України» має чудову обкладинку; в протилежність централізованій постаті козака [на] обгортці «Нашого Минулого», на обкладинці «Державного Герба України» головні маси переднього плану з'осереджені по біля двох бокових стрижнів – обеліска та родовідного дерева. Про поширеність подібного типу композиції – як і централізованого – в старій українській панегіричній графіці вже згадувалось. Говорилося вже й за постать бандуриста; тут же потрібно буде звернути увагу ще на де-які інші моменти. Мотив родовідного дерева в формі так зв. «Ісєєвого дерева» був вел[ь]ми поширений на Україні: спочатку в різьбі по дереву<sup>65</sup> – характер форм якого, з'окрема у виноградних кетягах, захує і Нарбут, – потім переходить до гравюри<sup>66</sup>, металопластики<sup>67</sup> й живописи<sup>68</sup>. Постать гетьмана обкладинки «Державного Герба України» цілком повторює всі характерні риси нашого старовинного портрету. Крій верхнього одягу Нарбут бере знову з портрету Єфремовича, а орнамент матерії жупана повторює малюнок тканини портрета К. Корнякта<sup>69</sup>. Постать спудея йде з гравюри І. Щирського на честь Колачинського. Фігури переднього плану Нарбут ставить на тлі пейзажа – риса, що її ми часто зустрічаємо також в роботах старих українських граверів, напр., Л. Тарасевича,

Г. Левицького і інш. Як що ми не помиляємось, то цей Нарбутів пейзаж мав виобразити місто Остріг. До цього нас приводять такі міркування. В рисунку церкви Нарбут докладно відбив форму фасаду і окремі деталі – особливо центральної і східної ділянки – Острозької ц. на Новому Місті, як вона виглядає, напр., на рис. В. Кричевського в книзі М. Грушевського «Культ. націон. рух на Україні» (стор. 17), якою, як ми щойно бачили, Нарбут користався.

Острозькими та їх родовим гніздом – містом Острогом Нарбут безперечно дуже цікавився. Про це свідчить низка праць його. Чудовий портрет – марка в 10 шагів – Константина Острозького майстер виконав за портретом, що його міг знайти Нарбут в книзі М. Грушевського «Культ. націон. рух на Україні» (ст. 91)<sup>70</sup>, форму картуша герба взявши з портрета Януша Острозького<sup>71</sup>.

Не лише іконографією Острозьких цікавився Нарбут. Ф. Л. Ернст за повідомленням Я. М. Ждановича занотував, що «волинські оповідання» О. Левицького – разом з творами Шевченка та Коцюбинського – були улюбленою лектурою Нарбути у Києві<sup>72</sup>. Повідомлення це знаходить підтвердження в самих творах художника. Збірка «Волинських оповідань» О. Левицького включає оповідання «Сзуїтська преподобниця», присвячене особі й діяльності Ганни-Алоїзи Острозької, що закінчується такими словами: «До недавнього часу в Острозі, на замковій горі, стояли запусілі мури старої Богоявленської церкви (тепер вона відбудована). Се був старий пам'ятник, з яким щільно звязана – не тільки в історії, але і в народній пам'яті – згадка про Анну-Алоїзу. Тут власне, в стінах сього величного пам'ятника побожности стародавніх князів Острозьких, відбулась непристойна подія викрадення, з приказу Анни-Алоїзи, тіла помершого її батька, а коли другого дня через се знялась страшлива ворохобня, то в цвинтарі сього ж Божого дому Анна-Альоїза шукала притулку і захисту від розгніваного народа, обуреного її нечуваним знуцанням над його святощами. З того часу дзвони Богоявленської церкви замолкли надовго, а сама вона стала пустою, пристанищем сов та кажанів, і в такому сумному стані зоставалась аж до

недавнього часу. Серед Острозького люду існує легенда, либонь що-року в Великодну північ круг запусілих руїн сього храму (поки він лежав в руїнах) тужно бродить якась жінка вся в білому, з розплетеними косами, гірко плаче і ламає руки». До цього уривку Нарбут виконав ілюстрацію. Це малюнок гуашшю, що його Ф. Л. Ернст в каталозі Київської виставки творів Г. Нарбути помилково назвав «Смерть»<sup>73</sup>. Контур сільвети Богоявленської Острозької ц. цього малюнку, з'окрема характерний абрис фрагмента підбанку з зацілілою п'ятою склепіння бані, переконує, що майстер був знайомий з рисунками цієї пам'ятки, зокрема з рисунком, вміщеним в праці В. Лушчкевича про руїни її в замку Острозького<sup>74</sup>.

Захоплення старо-українською живопису, її площинно-декоративним стилем у Нарбути було дуже глибоким. Воно знайшло своє виявлення в ряді блискучих праць, але з найбільшою силою воно відбилося в його «Енеї».

Найхарактернішими рисами «Енея» – цього Нарбутового шедевра – є чудова по силі гармонії кольорова гама, крицева монолітність композиції й тонкий гумор. Нам здається, що гумор цей впливає не лише з тону і настрою Енеїди, особливо, коли взяти на увагу, що «літературного» в Нарбутовому «Енеї» ні на макове зерно. Певніше буде думати, що в «Енеї» Нарбут, переживши перед тим період романтичного захоплення українською козаччиною<sup>75</sup>, відбив момент критичного ставлення до неї. В козаччині тепер художник добачив не тільки блискучу й ефектну ділянку нашої історії... Взятий художником тон не в'язався би з більш звичним[и] йому досі важкуватими «бароковими» формами, й тому він тут вжив галантно-легкої мови образів й орнаментики доби рококо, що більш пасували також і до літературної форми Енеїди Котляревського.

Нарбутів «Еней» чарує нас віртуозною грою лінії та ритмікою кольорових плям. Композиція його така кришталеву прозора, в однораз напружено складна. Її потрібно вивчати, як блискучий класичний зразок. Ми в рамках теми нашої праці повинні лише зазначити, що в основу її лягла композиція одного з найулюбленіших художником

творів староукраїнського мистецтва, не-раз вже нами названа гравюра І. Щирського на честь Колачинського. Звідти ж він узяв і дрібніші елементи-пози деяких своїх персонажів. Нарбут, висунувши на перший план Енея, вмістив позад його хорунжого. Ці дві постаті складають стрижень цілої композиції, що зупиняє собою потік похилих (рушниці). Решту руху, збудженого цими рушницями, урівноважує протилежною похилою, що утворюється шаблею хорунжого, далі крилами вітряка і, нарешті, аркою з міцним пілоном з правого боку. На передньому плані цей рух замикає динаміка постаті Енея; рухові його лівої руки протиставлено напрямком верхньої капітелі, що погашає той рух спіраллю воліти її. В характері розміщення мас, в засаді організації барвного акорда та в окремих його «тонах» Енея відчувається споріднення не лише з портретом і особливо «мамаєм», а також і найвищим досягненням нашої ікони 17 і 18 ст. та старої книжкової нашої літератури. Земля й дальній план «Енея» дають легку спокійно-зафарбовану гаму ніжних тонів, холоднішу вгорі й теплішу донизу. Вона творить тло для гремучої пишної багатоголосної симфонії – групи троянців переднього плану. Живописні проблеми в «Енеї» Нарбут розв'язує в площі декоративно-монументального стилю. В звучності й силі тону, в характері гармонізації барв, в синтетичності гама та класичній каліграфічності контурів Енея безперечно віджили найцінніші традиції нашої старої станкової темперової живописи та мініатюрного письма рукописів.

В значній мірі протилежним «Енеєві» характером визначається другий твір Нарбути – фронтиспіс *Akta Narbutorum*. Композиція його – проста, стримана, навіть суворобідна. Але виразність лінії, чистота її «звучання» тут навіть для Нарбути виключна. В основі цієї композиції лежить архітектурно-портретна «форта» старо-українських друків. Парі пілястрів відповідають два синтетичні портрети, при чому в жіночому ще раз повторено портрет Палііхи. Земля й церковка заднього плану, що становить середню вісь композиції, виконані штриховкою, в формах, навіяних старими дереворитами. Стару українську книгу Нарбут взяв

за основу для своїх незрівняних шрифтів. Аби не бути голословним, зазначимо деякі паралелі. Так, характер Нарбутівських N, Σ, X в *Akta Narbutorum* зустринемо на ритинах учительного євангелія 1637 р.<sup>76</sup> м, р, к знайдемо в тому-ж євангелії в літерах на гербі В. Статкевича-Любавицького. З другого боку, як це вже зауважив Ф. Л. Ернст, Нарбут широко користався славетним Пересопницьким євангелієм<sup>77</sup>. Особливо в своїх рукописних грамотах та дипломах. Досить порівняти начерки літер А, Ч, К, Р диплома Нарбутового на звання академіка<sup>78</sup> та інших його праць подібного характеру зі знімками з сторінок Пересопницького євангелія в Київському «Искусстві», щоб побачити їх надзвичайну близькість, як близьким по своему характеру взагалі є Нарбутівський шрифт до ясного українського уставу 16 ст. Навіть вазу з рослинним орнаментом в ініціалі О свого диплом[а] Нарбут компонує за оздобами аркуша з мініатюрою євангелиста Матвія Пересопницького рукопису. Мистецтво Нарбути в галузі шрифту здобуло собі широкі признання, породило численні наслідування, і Нарбутівський шрифт, основні риси його графіки стали характерними для цілої української друкарської штуки революційної доби. Нарбути за одного з найсильніших сучасних майстрів шрифту визнають і російські дослідники.

Поруч з закоханністю Нарбути в пишній фантастичний світ вибагливого орнаменту старовинних матерій, велику роль в творчості його відігравала архітектура. Близька йому своєю закономірною гармонією, вона вишколила в ньому міцне й гостре почуття ритму мас і виразності лінії. Він з захопленням штудіює перспективу – цю основу динаміки простору в рисунку. Почуття архітектури відбивається не лише формально участю архітектурних мотивів в його композиціях, а й в характері побудування його композиції<sup>79</sup>. Окрему невелику, але дуже важливу для розуміння світосприймання художника групу Нарбутових праць Київського періоду складають його архітектурні пейзажі – композиції, де в реально трактований пейзаж автор вводить часом доволі фантастичні мотиви руїн мурованих будівель. Розглядати ці, писані лише для власного

АРХІВ

вжитку, значні розміром і чудово виконані з технічного боку твори як вияв захоплення «піранезівщиною» не доводиться. Надто насичені вони складною й тонкою емоцією, надто яскраво проглядає через них лице того чи іншого міста, як воно те місто відбилося й переломилося в призмі творчої уяви художника.

В плані нашої теми в цій групі синтетичних архітектурних пейзажів важливо відзначити такі моменти. В двох з цих пейзажів<sup>80</sup> домінуючим мотивом становлять руїни аркатурного спорудження з цілими й зруйнованими аркбутанами. Один з цих пейзажів доволі близько відтворює мотив аркатурних руїн з фронтисписа «Аполлона» 1916 р., але в останньому нема арк-бутанів. Немає сумніву, що руїни з арк-бутанами своєрідно відбили вражіння нав'язні рисунками Я. Вестерфельда Київської Софії. Отже, Нарбут, палкий член Софійського Комітету, був в курсі дослідів Софії і знав про відкриття в ній арк-бутанів на підставі саме рисунків Вестерфельда.

Другим цікавим для нас в цих архітектурних пейзажах елементом є дерев'яні будівлі. Між ним не останнє місце посідають вітряки. Їх Нарбут дуже любив, що доводять його зарисовки з натури<sup>81</sup>, а також і часте вживання в своїх композиціях («Архітектурний пейзаж», «Відьма», «Вітряк», «Негр», «Еней»). Так само доволі часто вживає він, більш менш реально передаючи натуру, і дерев'яні церкви. Але в його архітектурних композиціях 1919 р. з'являється новий своєрідний мотив – характерні дерев'яні будиночки. Ми з певністю можемо сказати, що в них Нарбут відбив свої вражіння від містечкового подільського будівництва. До Кам'янця-Подільського він їздив на відкриття Університету представником від Академії Мистецтв; про Кам'янець в «Діяріуші» 24 Жовтня 1918 р. після повороту з подорожі Нарбут занотував «чудове місто»... Яскраво в цьому «Кам'янецькому» пейзажі відбилося два типи будиночків: один – біленький під гонтою з мансардами й мезонінами, що їх чимало побачимо в Кам'янці в старому місті, а також і на польських фольварках. Другий тип відбиває простенький будиночок, перекритий двоспадистим да-

хом, з дверима просто на вулицю; цей тип поширений в Кам'янці там, де живе біднота; з'окрема їх багато на Руських фольварках.

В творчості Нарбути на протязі 1918 року переважають елементи графіки барвистої, соковитої, пишної, приоздобленої багатим орнаментом. Звертаючись до мистецької продукції нашого майстра 1919 року помічаємо, що в неї заходять певні відміни. З'окрема ці відміни яскраво виявляє порівняння абеток 1917 р. [і] 1919 р. Завжди кріпка у Нарбути лінія стає тепер ще більш міцною, ритмика стриманішою, форми чіткіші і більш спрощені, завдяки певній «монументальності», і взагалі стиль його стає ще більш конденсованим. Почасти на зміну елементам станкової живописи і, безперечно, поруч з ними на відповідальне місце в працях 1919 р. висуваються мотиви і формальні засоби суто-графічні. Їх джерело – книжкова старо-українська гравюра. Зокрема це яскраво відбилося в «Абетці» 1919 р.

В першому аркуші цієї «Абетки» ліва (від глядача) Нарбутова літера «А» дуже близько стоїть до Л учительного крилоського євангелія 1606 р.<sup>82</sup>, тоді як друга (права) скомпонована значно вільніше і задержує лише характер і елементи орнаменту ініціалів перших друків стрятинських. В орнаменті матерії халату араба Нарбут використав, але багато спростивши, мотиви рисунку матерії портрету Палііхи. Постаць араба поставлена на тлі корпусу Київської старої Академії. В правій частині свого рисунку майстер докладно повторює абрис і характер техніки ритини тезиса на честь Заборовського. Лише баню церкви з композиційних вимог графік переносить на будівлю (власної конструкції) лівої половини композиції. Численні приклади засобу – ставити постать на передньому плані в цілу височинь композиції на тлі архітектурного пейзажу, що його маємо в «Арабі», – Нарбут міг знайти в тих же старих українських друках<sup>83</sup>. З'окрема, її часто подибуємо у Л. Тарасевича та Г. Левицького.

В другому аркуші найцікавішим з погляду завдання нашої праці елементом є архітектурне тло композиції. Це – дуже докладне й точне в основних рисах повторення фотографії Татарської брами в старому Острозі.

Порівнюючи рисунок Нарбута з ілюстрацією в книзі М. Грушевського «Культ. Націон. рух на Україні», маємо докази високої обізнаності Нарбута в елементах оздоби тогочасної архітектури, що він виявив у «відреставрованому» ним у верхній частині аттікові. Нарбут остільки добросовісно використав фотографію, що в своєму рисунку повторив навіть нахил стін. В дійсності стіни – простовісні, і нахил їх на фотографії залежить від недосконалості фотознімка. З другого боку, він відмінив форму прольота брами і розмірежав стіну башт дрібними трохкутничками. Безперечно, всіх цих «вольностей» авторові у провину ставити не доводиться; можна лише дивуватися, з яким тактом й геніяльністю поведився він зі своїми джерелами і як майстерно оживлює археологічні мотиви. Хіба визначніші твори Шекспіра, Мольєра чи Гете не геніяльні, хоч ті самі теми перед ними розробляли багато авторів? На конт старої української графіки в «Бісах» ми відносимо також «квітки» по під брамою, що дуже подібні до квіток на гравюрі Л. Тарасевича про варяга Шимона з патерика 1702 р., яку Нарбут міг бачити в щойно згадані праці Грушевського<sup>84</sup>. Начерк лівої літери Б Нарбут побудував на підставі ініціалів київських стародруків початку XVII ст.<sup>85</sup>, тоді як для правої він бере інший тип, подібний якому знайдемо, на[п]р., в Службнику почаївського друку 1734 р.<sup>86</sup> Цю різницю доби і стилю в начерках ініціалів Нарбут суворо витримує і в оздобленні їх. Орнамент правого ініціала наближається дуже до окрас стародруків XVIII ст., а прикраси лівого мають більш Нарбутового. Прикраси правої літери теж в значній мірі залежні від оздоб літер в стародруках XVII ст., але перекомпоновані вони майстром значно вільніше, що залежить від залучення до оздоб нового сюжетного мотива – булави. Чисто «ксілографічно», в дусі старих українських дереворитів<sup>87</sup>, витримав Нарбут також хмари в обох перших аркушах своєї останньої абетки.

Майже цілком незалежною від стародруків є третя незакінчена літера В. Ця незрівняна по силі й сміливості композиція, повна такого гумору, побудована на «реальних» українських уявленнях про відьом. В ній

цілком «реальні» – вітряк, сама «відьма», її убрання; не менш «реальним» є також й ведмежатко.

З погляду використання елементів староукраїнської книжкової графіки, до «Абетки» близько стоїть ілюстрація до вірша Волод. Нарбута «Предпасхальное». Лісяна загорожа її, а особливо виноградна лоза, ритмом й характером трактовки листя й кетягів навіяна ритиною «Притча про виноградаря» київського учительного євангелія 1637 р.<sup>88</sup>, що його Нарбут не раз охоче використовував.

В книжковій графіці 1919 р. Нарбут теж дуже виразно й широко відбив своє глибоке захоплення й не менш доскональне знайомство зі староукраїнською ритиною, точніше ксілографією. Звідти бере він засіб виконання своїх графік – імітацію різбленого в дереві штриха, чимало мотивів, а також – що найважливіше – опановує характерні елементи стильового порядку. Найбільш показовими з цього погляду будуть його заставки до «Мистецтва» 1919 р. Всі вони виходять головним чином від лінії; ритмовану орнаментальну систему внутрішніх рисок замикає підкреслений, може навіть трохи сухуватий контур. Символи «поезії» – «красного письменства», «пр[о]летарського мистецтва» в постатях «дівчини», «матері», «робітника» трактовані узагальнено й монументально<sup>89</sup>. Все поле, вільне від постатів, Нарбут заповнює рослинними стилізованими орнаментами. В цьому він залишається вірним традиціям старої української ксілографії, що здебільшого не терпіла порожняки «сліпого» білого аркуша і обов'язково заповняла вільне від людських постатів місце коли не архітектурним стафажем, так рослинними мотивами. Сказане стосується не лише ініціалів й заставок стародруків, де рослинний орнамент, як правило, домінує над усим, а в значній мірі також гравюр на окремих аркушах та ілюстрацій в тексті. Дуже характерні зразки такого використання рослинних мотивів знаходимо в гравюрах київського учительного євангелія 1637 р.<sup>90</sup>

З другого боку, рослинні елементи, як у наших граверів XVI–XVII ст., так і у Нарбута, відіграють чималу роль як композиційний елемент. Вони або замикають композицію,

АРХІВ

як напр., в ритинах «Чудо з сліпим», «Вознесіння» названого нами євангелія<sup>91</sup>, а у Нарбута – в заставці «Красне письменство», або становлять стрижень композиції, напр. в «Гріхопадінні» пісної Тріоди киевського друку 1672 р.<sup>92</sup> і у Нарбута в заставці «поезія». В тому ж журналі «Мистецтво» знаходимо інший зразок пристосування художником до нових потреб одного з улюблених старими українськими граверами мотива; (я маю на увазі мотив руки з галузкою, що обвиває гербові елементи (його ми знаходимо, напр., в гербі Федоровича у Львівському апостолі 1654 р.)) Нарбут цей мотив застосував для кінцівки з радянськими емблемами<sup>93</sup>.

Подекуди Нарбут спирається навіть на формальну мову, витворену нашими старими ксилографами. З цього боку особливо показовими є його «Пес мочащий», що просто наслідує стару гравюру; для того досить порівняти бані Софії у Нарбута і бані Лаврської церкви в ритині 1702 р.<sup>94</sup>, муровану огорожу біля Софії у Нарбута і мур в «Гріхопадінні» з пісної тріоди 1627 р.<sup>95</sup>, або хмари з гравюри Лаври 1677 р.<sup>96</sup> і Нарбутові хмари над Софією.

Дуже характерною рисою Нарбутових творів 1919 р. є також мотиви сучасності. Відтепер Нарбут починає вводити в свою графіку, що правда ідеалізовані, образи працівника села та фабричного робітника. Одночасно з цим в його графіці починають посідати визначне місце, як символи праці, сніп, серп, молоток, а також виявляє він нахил до використання й опрацювання елементів орнаментики селянської; орнаментований глек («поезія», кінцівка сторінки 51-ої ч. 5, 6 «Мистецтво»), узор тканини плахти («відьма», «поезія», кінцівка «Солнце труда») – вишиванка і т. ін. починають відігравати значну роль в Нарбутових працях. В урбаністичному фронтисписі до «Алілуя» селянський «мамай» разом зі старою книжковою виноградною лозою входять як основні елементи в композицію і зрівноважують в ній індустріальні мотиви. Сліди уважного ставлення Нарбута до української вишиванки ми почасти знаходимо вже в працях 1918 року: в обкладинці до «Державного герба України» у вишиванці рукава

бандуриста Нарбут нарисовав типову українську шовкову вишиванку<sup>97</sup>, а в обкладинці до «Народньої справи» використав мотиви орнаменту і багату техніку шитва типової пишної вишиванки заповлочно. Проте ця його остання графіка малохарактерна для автора, і, можливо, виконана вона була на спеціальне замовлення, остільки вона «випадає» своїм характером з усіх відомих нам праць Нарбута.

В дусі народнього мистецтва виконав художник також обкладинки до «Алілуя» і «Зори», Ф. Л. Ернст вбачав в них опрацювання народніх вибійчаних мотивів. Нелегко це переконуючи довести, як трудно й заперечувати таке твердження, остільки Нарбут по своєму опрацював безперечно взяті з народнього українського мистецтва мотиви. Нам здається, що в «Зорях» та почасти й «Алілуя» можна вбачати з неменшим правом відгомони килимових орнаментів, сполучені особливо в останньому – з певними елементами різьбярства. Так само невикористана для друку обкладинка до «Мистецтва», ч. I за 1920 р., розбита на квадрати, до того ступню геометризована, що її з однаковим правом можна розглядати то як графічну інтерпретацію тканини (плахти), то як відголосок орнаментики різбленого дерева (вибійчаної, або медяникової дошки). Одно лише безсумнівно – в усіх цих трьох обкладинках народній український орнамент знайшов свого геніального виявника в чисто графічних синтетичних формах, повних нової небувалої досі сили й гостроти.

На які штихи Нарбут вивів українську графіку, на яку височінь підніс би її його геній – ніхто сказати не може. Смерть вивала його з наших рядів саме в той час, коли Нарбут був готовий сказати нове слово. Переживши спершу період романтичного опоетизування української козацької старовини, після того заплативши данину мистецькій селянській культурі, на порозі 1920 р. Нарбут відкриває нову сторінку, останню грань своєї творчості. Постає пролетарського Аполона, як і автор її, – предтеча нового українського робітничого мистецтва, що по пишню уквітчаній землі легким й упевненим кроком йде на зустріч долі<sup>98</sup>.

СТЕФАН ТАРАНУШЕНКО. МОТИВИ СТАРОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА...



Г. Нарбут. Сильветний портрет Стефана Таранушенка. 1919 р. Папір, туш. НХМ України



Г. Нарбут. Заставка до журналу «Мистецтво». 1919 р. Папір, туш. НХМ України

АРХІВ



Г. Нарбут. Проект марки 10 шагів.  
1917 р. Папір, туш. НХМ України

▼ Г. Нарбут. Обкладинка журналу  
«Зорі» (№ 1, 1919 р.) Папір, туш, гуаш.  
НХМ України



СТЕФАН ТАРАНУШЕНКО. МОТИВИ СТАРОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА...



Г. Нарбут. Обкладинка видання «Державний герб України». 1918 р. Папір, гуаш. НХМ України

APXIB



Г. Нарбут. Аркуш до літери В «Української абетки». 1918 р. Папір, туш, гуаш. НХМ України

## СТЕФАН ТАРАНУШЕНКО. МОТИВИ СТАРОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА...

Виконана в цілком нових так для Нарбута, як і для цілої сучасної нашої графіки формах, обкладинка ця, проте, не відривається від ґрунту і пружній кривій серпа окселентує знайомий вже нам мотив старо-українських ксілогравюр – виноградна лоза.

На закінчення – остання увага. Ми бачили, як Нарбут уважно студіював, повними пригорщами брав потрібні йому елементи з багатих запасів народної мистецької творчості; в своїх працях він використав рукописи, ритини, портрети, ікони, мамаїв, вишиванки, різьби, тканини, архітектуру і інш. пам'ятки українського старовинного мистецтва. Але глибоко проймаючись духом і формами колективної народної української творчості, Нарбут ніколи не спускався до етнографізму, до залежності, а навпаки, в своїх творах цю народню творчість він підносив до рівня першорядних мистецьких творів світового значіння. Блискуче володіючи секретом відживлювати мистецькі форми минулого – звиклі, близькі й зрозумілі найширшим масам, – він, відроджуючи їх, вкладав в них новий зміст. Своєю мистецькою продукцією Нарбут вів нашу мистецьку культуру вперед, організував її майбутнє. В цьому – найбільше соціальне значіння й вага творчості Г. Нарбута.

15 Січня 1928 р.  
м. Харків.

## Примітки

<sup>1</sup> Першу організував Ленінградський Руський Музей в 1922 р., другу – Всеукраїнський Історичний Музей ім. Шевченка у Києві – в 1925 р. [Тут помилка. Виставка відкрилася 1926 року. – І. Х.].

<sup>2</sup> Необхідно тут же підкреслити, що пізнання Нарбутової творчості має значіння не тільки теоретичне, але й практичне, оскільки роля Г. Нарбута в утворенні характерних рис сучасної української книжкової графіки дуже значна.

<sup>3</sup> Г. Нарбут. Життя й творчість. Посмертна виставка творів. Всеукр. Істор. Музей ім. Шевченка. Київ. 1926.

<sup>4</sup> Бібліологічні Вісти. Київ, 1926, № 3.

<sup>5</sup> Ф. Ернст. Г. Нарбут. Життя й творчість, стор. 44.

<sup>6</sup> Ф. Титов. Стара вища освіта на Україні. Київ, 1924, ст. 151. Цю гравюру, як побачимо далі, наш майстер високо цинив і не раз використовував.

<sup>7</sup> М. Грушевський. Ілюстр. Історія України. Київ, 1912 р., рис. 330 на стор. 427 (Порівн. покррой жупана, пасастий, низько пов'язаний пояс, характерну лінію поли кереї і т. ін.) [у відомих нам примірниках видань 1912 р. інша нумерація рисунків, на які покликається С. Таранушенко. – І. Х.].

<sup>8</sup> Игорь Грабарь. История Русского Искусства. Вып. XXII, ст. 462 (Порівн. шапку, покррой жупана, пояс, ефес шаблі і т. д.).

<sup>9</sup> Друга з лівого боку. М. Грушевський, назв. праця, ст. 421.

<sup>10</sup> Титов. Стара освіта, стор. 163.

<sup>11</sup> Там-же, стор. 165.

<sup>12</sup> Там-же, стор. 207.

<sup>13</sup> Ф. Титов. Типографія Києво-Печерской Лавры. Київ, т. I, стор. 448.

<sup>14</sup> М. Грушевський. Названа праця, рис. 273, стор. 347.

<sup>15</sup> Там-же, р. 314, стор. 408.

<sup>16</sup> Ригельман. Лѣтописное повѣствованіе о Малой Россіи. Москва, 1848.

<sup>17</sup> М. Грушевський. Названа праця, р. 329, стор. 425.

<sup>18</sup> Там-же, р. 296, ст. 383.

<sup>19</sup> Ця заставка перевидана в книжечці під назвою «Нарбут, его жизнь и искусство» вид. Гутнова. Берлін. 1923, стор. 19, а за ним – і А. Сидоровим в статті про Нарбута спочатку в журналі «Печать и Революція», пізніше в збірнику під назвою «Мастера современной гравюры и графика», за ред. В. Полонського. Москва, 1928, стор. 103. Але в обох випадках подано її в тексті і обрізану з одного боку. Таке безцеремонне поводження з оригіналами не тільки порушує, а цілком нищить композицію її яко заставки.

<sup>20</sup> М. Грушевський. Названа праця, р. 216, стор. 269.

<sup>21</sup> Ф. Ернст. Названа праця, стор. 50.

<sup>22</sup> Г. Нарбут. Посмертна виставка творів. Іст. Музей ім. Шевченка. Київ, 1926, стор. 103.

<sup>23</sup> М. Грушевський, названа праця, р. 296, стор. 383.

<sup>24</sup> І. Грабарь, названа праця, вип. VIII, стор. 370.

<sup>25</sup> Порівн. Нарбутового козака з типовим портретом чорноморця в Київському Історичному Музеї ім. Шевченка (№...), а також з постаттю чорноморця на сучасних печатках (М. Грушевський. Названа праця, рис. 390, ст. 508).

<sup>26</sup> М. Грушевський. Названа праця, р. 338, стор. 440 та р. 340 на стор. 443.

<sup>27</sup> Його герб майстер вмістив в центрі квітчастого ініціалу.

<sup>28</sup> Порівн.: Ф. Ернст. «Г. Нарбут. Життя й творчість», стор. 80 і М. Грушевський. Названа праця, стор. 351.

<sup>29</sup> З них дві – портрети; на 10 шагів з погруддям гетьмана Дорошенка і на 20 шагів з портретом Гр. Сковороди.

<sup>30</sup> Поруч з такими Нарбут виконав кілька мініятур – портретів, що до ілюзорності схожі на автентичні старовинні портрети.

<sup>31</sup> М. Грушевський, названа праця. Видання 1918 р., р. 304 на ст. 384.

<sup>32</sup> Там-же, рис. 309, стор. 389.

## APXIV

- <sup>33</sup> М. Грушевський. Ілюстр. Істор. України, К., 1912 р., рис. 296, стор. 383.
- <sup>34</sup> Там-же, рис. 294, стор. 378.
- <sup>35</sup> Там-же, рис. 293, стор. 377.
- <sup>36</sup> В. Лукомський і В. Модзалевський. Малоросійський Гербовник. СПб. 1914. X. II.
- <sup>37</sup> Там-же, табл. після сторінки XVIII.
- <sup>38</sup> М. Грушевський. Названа праця, рис. 306, стор. 396.
- <sup>39</sup> М. Грушевський. Названа праця, рис. 288, стор. 369.
- <sup>40</sup> Там-же, рис. 236 на стор. 294.
- <sup>41</sup> Там-же, рис. 239 на стор. 297.
- <sup>42</sup> Там-же, рис. 380 на стор. 500.
- <sup>43</sup> Там-же, рис. 314, стор. 408.
- <sup>44</sup> Ф. Ернст. «Г. Нарбут. Життя й творчість», стор. 125.
- <sup>45</sup> Там-же, стор. 12.
- <sup>46</sup> Ф. Ернст. «Г. Нарбут та нова українська книга». «Бібліологічні Вісті» 1928. III, стор. 11 [Тут помилка. Стаття опублікована в 3-му числі журналу за 1926 рік. – *l. X.*].
- <sup>47</sup> М. Грушевський. Названа праця, рис. 381, ст. 501.
- <sup>48</sup> М. Грушевський. Названа праця, рис. 169, ст. 196.
- <sup>49</sup> Ф. Титов. Типографія Києво-Печерської Лаври, т. I. Київ, 1918, ст. 448.
- <sup>50</sup> Там-же, ст. 454.
- <sup>51</sup> М. Грушевський. Названа праця, рис. 168, ст. 195.
- <sup>52</sup> М. Грушевський. Назв. праця, ст. 368.
- <sup>53</sup> М. Грушевський. Названа праця, рис. 171, ст. 201.
- <sup>54</sup> Украинское народное творчество. Сер. IV, вип I, рис. 136, вид. Полт. Губ. Зем. 1912.
- <sup>55</sup> М. Петров. Альбом достопримечательностей церк. Арх. Музея при Киев. Дух. Академии. Вип. IV і V, табл. 33, р. 4. Київ.
- <sup>56</sup> [Відсутній текст. – *l. X.*].
- <sup>57</sup> Основні риси обличчя (розріз очей, довгі вуси, підстрижена голова з довгою чуприною) цього «мамая» і форма бандури походять від згаданого вже нами чернігівського гайдамаки – Мамаю (порівн. М. Грушевський. Названа праця, ст. 196).
- <sup>58</sup> Одним з підготовчих ескізів до нього можна вважати рисунок в етюдній книжці; див рис.
- <sup>59</sup> Серія листівок «Історія Україн. Мистецтва» вид. «Друкаря».
- <sup>60</sup> І. Грабарь. История Русского искусства, вип. XXII, ст. 462.
- <sup>61</sup> М. Грушевський. Названа праця, рис. 271, ст. 345.
- <sup>62</sup> М. Грушевський. Ілюстр. Істор. України, р. 445, ст. 451.
- <sup>63</sup> Там-же, рис. 376, ст. 496, р. 378, ст. 498 й інш.
- <sup>64</sup> М. Грушевський. Названа праця, рис. 185, ст. 224.
- <sup>65</sup> [Номер зноски в тексті пропущений. – *l. X.*] Там-же, рис. 281, ст. 360 та рис. 295, ст. 380; рис. 192, ст. 237 і багато інших.
- <sup>66</sup> Ф. Титов. Типогр. Києво-Печерської Лаври. Т. I, ст. 328 – форта Патерика 1664 р., ст. 362 форта Огородка 1764 р., ст. 392 – форта Акафистів 1693 р., ст. 459 – Герб. кн. Святополк-Четвертинських в Тератургімі Кальнофойського 1638 р. й інш.
- <sup>67</sup> Царські двері Борисоглібського собору в Чернігові, оклади євангелії і інш.
- <sup>68</sup> Ікона Чернігів. Музея (Від. культів № 78).
- <sup>69</sup> М. Грушевський. Культ. нац. рух 16–17 ст. на Україні, Київ, 1912, стор. 115.
- <sup>70</sup> Портрет цей проф. Д. Антонович вважає за портрет галандського банкира, що завдяки зфальшованому написові зходить за портрет кн. Василя Конст. Острозького (див.: Д. Антонович. Скор. курс Іст. Укр. Мистецтва. Прага, ст. 99).
- <sup>71</sup> М. Грушевський. Іл. Іст. України. Рис. 183, ст. 221.
- <sup>72</sup> Ф. Ернст. Г. Нарбут. Його життя й творчість, ст. 67.
- <sup>73</sup> Ф. Л. Ернст. «Г. Нарбут. Його життя й творчість». Кат. №337.
- <sup>74</sup> W. Zuszczkiewicz. Ruina bohojawleńskiej cerkwi w zamku ostrogskim na Wołyniu. Sprawozdania Komisji do badania Historii sztuki w Polsce. Kraków, 1888. T. III, str. 82, p. 4.
- <sup>75</sup> В цьому художник і його твір яскраво відбили настрої й погляди української інтелігенції 1918 р.
- <sup>76</sup> Свенцицький І. Початки книгопечатання на землях України. Л., 1924, [с]т. 66, 68 і далі.
- <sup>77</sup> Ф. Ернст. Названа праця, стор. 48, прим. на стор. 65.
- <sup>78</sup> Ф. Л. Ернст. «Нарбут. Життя й творчість», стор. 61.
- <sup>79</sup> П. Нерадовський. Каталог виставки произведений Нарбута. Рус. Музей. Худ. Отд. Петербург, 1922, ст. 20–21. Ф. Л. Ернст. Названа праця, стор. 48.
- <sup>80</sup> П. Нерадовський. Названа праця, № 476 та 352.
- <sup>81</sup> Ф. Ернст. Названа праця, ст. 103. № 287–307.
- <sup>82</sup> М. Грушевський. Культ. націон. рух на Україні, стор. 89.
- <sup>83</sup> Ф. Титов. Типографія Київсько-Печерської Лаври, т. I, ст. 428, 429, 433 і інш.
- <sup>84</sup> М. Грушевський. Культ. націон. рух на Україні, стор. 233.
- <sup>85</sup> Порівн., напр., Б з служебника київ. друку 1629 р. і Свенцицький. Названа праця, рис. 148.
- <sup>86</sup> Там-же, рис. 106.
- <sup>87</sup> Ф. Титов. Названа праця, Т. I, стор. 351, 330.
- <sup>88</sup> І. Свенцицький. Названа праця, рис. 162.
- <sup>89</sup> В цьому можна побачити також відгомін шукання за монументальною формою в станковій живописі товариша Нарбутового по академії – М. Бойчука.
- <sup>90</sup> І. Свенцицький. Названа праця, рис. 157, 159, 160, 164.
- <sup>91</sup> І. Свенцицький. Названа праця, рис. 172 і 174.
- <sup>92</sup> Там-же, рис. 143; пор. також ще рис. 166, 178 і інш.
- <sup>93</sup> «Мистецтво», 1919, ч. 5–6.
- <sup>94</sup> Ф. Титов. Названа праця, т. I, рис. 423, а також 351.
- <sup>95</sup> Там-же, рис. 165.
- <sup>96</sup> Там-же, рис. 481.
- <sup>97</sup> Порівн.: С. Васильківський. Мотиви українського орнаменту, табл. 35.
- <sup>98</sup> Обкладинка до ч. I журналу «Мистецтво».