

# Історія України

число 12

наукові записки  
до історії культури  
України



# БІБЛІОТЕКА УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА



**UARTLIB.ORG**

UARTLIB@GMAIL.COM



Дванадцяте число „Родоводу” виходить у світ зі своєю тематикою – це мистецтвознавство. Зібрані у редакційних тетках й опубліковані в одному виданні мистецтвознавчі матеріали широко презентують культурологічні дослідження авторів. Кожну статтю, як на мій погляд, можна розглядати як стислий сконцентрований опис проекту, який міг би завершитися окремою повноцінною монографією.

Понад рік серед членів редакційної колегії „Родоводу” обговорюється ідея написання „Історії українського іконопису”, яка до цього часу повною грунтовно не досліджена, хоча в останні роки з'явилася низка цікавих публікацій. Є цікаві конкретні проекти як складові проекту „Історії українського іконопису”. Для прикладу можна взяти проект „Волинська ікона”, який у цьому числі „Родоводу” представляє Мирослав Откович, його керівник.

Інша тема – вишнівка козацької доби. Дослідження цієї теми Вірою Зайченко з Чернігова нове, цікаве й переконливе, яке може лягти в основу іншого проекту – „Каталог вишнівки козацької старшини (з фондів Чернігівського історичного музею ім. Тарнавського)”, розпочатого „Родоводом” завдяки старанням Віри Зайченко.

По-своєму цікава тема „Стиль модерн в архітектурі київських прибуткових будинків”, і альбом з цими архітектурними унікальними будівлями був би не лише цікавим, а й корисним та бажаним.

Продовжити узвій ряд монографій, альбомів, каталогів. Ви захотите, ознайомившись із матеріалами 12-го числа. Якщо у Вас виникне бажання поділитися Вашими практичними ідеями або підказати щось авторам чи редакції – пишіть нам.

Лідія ЛИХАЧ  
головний редактор

**Редакційна колегія:**

Лідія Лихач  
головний редактор  
Валентина Борисенко  
Вільям Нолл  
Василь Откович  
Мирослав Откович

**Редакція:**

Леся Влаюк  
менеджер-редактор

Антоніна Палағнюк  
редактор

Ірина Пасічник  
дизайн, макет

Надія Плюш  
літ. консультант

Оксана Фененко  
літ. редактор

Людмила Кияшко  
комп'ютерний надір

**Адреса редакції:**  
м.Київ 252034  
вул. Ярославів Вал, 26.  
Тел. (380-44) 212 2392.  
факс 224 5093.

**Editorial office:**  
vul. Ярославів Вал 26  
Ukraine, Kyiv 252034  
tel. +380 (44) 212 2392  
fax +380 (44) 224 5093  
Editor-in-Chief: Lidia Lykach

RODOVID, no. 3 (12) 1995  
Library of Congress Card  
Number 93-641614

© Родовід, число 3 (12) 1995

Видав:

РОДОВІД, видавничча фірма

5

**Галина Скляренко**  
„Новий” живопис 1960-х років  
у контексті часу  
та історичній перспективі



20

**Оксана Юрчишин**  
Антимінісі гравера Іллі

48

**Світлана Гаврилова**  
Художник і меценат  
До атрибуції портрета  
Г. П. Гагані з колекції ЧХМ



29

**Олена Сердюк,**  
**Інна Шупешко, Ірина Рутян**  
Модерн в інтер'єрі київського  
прибуткового будинку



43

**Лариса Соколюк**  
Михайло Бойчук і Дієго Рівера

55

**Лариса Савицька**  
Сторінка художнього життя  
Харкова 1910-х років

62

**Ольга Лагутенко**  
Від модерну  
до конструктивізму

72

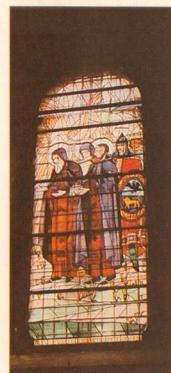
**Марія Гелитович**  
Федуско маляр із Самбора.  
До проблеми атрибуції  
творів майстра

80

**Верещагіна Надія**  
Найдавніша чудотворна  
кійська ікона

86

**Гримайлук Ростислава**  
Історія Русі–України  
у вітражах  
Успенської церкви



90

**Віра Зайченко**  
Вишівка  
козацької старшини



99

**Ольга Травкіна**  
Царські врати  
Борисоглібського собору  
Чернігів



104

**Володимир Попович**  
Марія Дольницька –  
мистець емалі

112

**Миррослава Макаревич**  
З когорт каменярів

116

**Миррослав Откович**  
Волинська ікона  
Презентація проекту

119

CONTENTS

**РОДОВІД** можна передплатити

**в Україні**  
через редакцію журналу  
(м.Київ, 252034, вул. Ярославів  
Вал, 26, третій поверх)  
та республіканський каталог  
періодичних видань

**ЗА КОРДОНОМ**  
(США та Канада)  
за інформацією  
стосовно РОДОВІДУ  
просимо звертатися  
до дружів РОДОВІДУ  
за наступними адресами:

Kateryn Krychevska-  
Rosandich  
2725 Wasatch Drive  
Mountain View, CA 94040 USA.  
Tel. (415) 965-8017

Tetiana Smirnenko-Thorpe  
865 Rex Avenue,  
Ottawa, Ontario,  
K2A 2P6 CANADA  
Tel. (613) 729-1716

**РОДОВІД** можна придбати у  
Києві: Центр "Український Дім",  
Музей образотворчого мистецтва,  
Софійський музей, крамниця "Світо";  
Запоріжжя: Етнографічний Музей;  
Канев: Шевченківський  
національний заповідник;

Львів: крамниця Наукового Товариства  
імені Т.Г.Шевченка;  
Луцьк: Музей Волинської ікони,  
Волинський краснавський музей, крамниця:  
"Знання", "Планета";  
Сумська обласне товариство "Знання",  
ОПТ "Кобзар", крамниця: "Книги  
України", "Художній салон", "Прометей";  
Харків: крамниця "Мистецтво",  
Товариство "Прогресія";

Черкасах: Товариство "Золоті листи",  
крамниця "Світогіч";  
Чернігів: Історичний музей,  
народного декоративного мистецтва;  
крамниця: "Букініст", "Книги" № 6.

Галина СКЛЯРЕНКО

# "НОВИЙ" ЖИВОПИС

1960-х років у контексті часу  
та історичній перспективі



Період 1960-х років у вітчизняному мистецтві викликає зараз, без перебільшення, чи не найбільший інтерес, а через це і суперечливі, а то й взаємовиключочі оцінки. Причин для цього багато.

**А**дже кінець 1950-х – початок 1960-х років став справжнім переломом у розвитку радянського образотворчого мистецтва, розмежувавши естетичні спримування, творчі позиції й життєві долі, породивши так званий андерграунд, неофіційне мистецтво, в яке протигом подальшого „застійного“ тридцятиріччя так чи інакше потрапляли найнезалежніші й найсамобутніші художники. Сьогодні, в час загальної переоцінки минулого, коли відбувається цілком природна зміна лідерів на художній сцені, творчість багатьох з них поступово починає усвідомлюватися як „klassika“ нашого сучасного мистецтва, як інший, можливо, глибіший і суттєвіший вияв національної традиції, як свій власний, хоча і сповнений протиріч, внесок у світовий художній досвід.

Проте вивчення мистецтва цього часу викликає багато проблем. Вони виникають, з одного боку, із складності зіставлення вітчизняного образотворчого мистецтва зі світовим художнім процесом, з другого – із ротиріч між індивідуальними творчими пропозиціями і загальним місцевим культурно-мистецьким контекстом. Адже штуточно відокремлене від світового художнього розвитку залишоно завісовою ідеологією наше мистецтво йшло протягом десятиліть своїм, часом парадоксальним шляхом, народжуючи явища самобутні й своєрідні, культтивуючи своє, самостійні розуміння творчості, місця і ролі митця в житті та культурі.

І хоча під час короткої хрущовської „відлини“ перед художниками відкрилися певні можливості познайомитися із західним мистецтвом<sup>1</sup>, відчути себе причетним до багатоманітної світової культури, подальші умови неофіційного існування спричинили особливості їхньої творчості, далеко не схожі на те, чим залималися тоді інші західні колеги.

У чому ж принципові відмінності між ними? Згадамо, що 1950–1960-ті роки позначились на Заході активним злестом неозавгардизму. Захоплення експресивною абстракцією в середині 50-х змінюються зацікавленням предметними формами мистецтва. З'являється поп-арт з його іронічним пересмисленням масової культури. В художній свідомості все більше переважають негативні, рубіжні спрямування, що уточнюються у формах „мистецтва саморуїнії“, „зникаючого мистецтва“ та ін. Художня творчість неимовірно розширила свою кордони, протиставлючи себе „консервативним буржуазним цінностям“, висуваючи ідею тотального мистецтва. Дональд Джадд вилює свою відому тезу: „Якщо хтось назавв це мистецтвом, то це і є мистецтво“. В 1958 році в Парижі відбувається відома виставка Іва Клайнна, де експонуються порожні зали – „зони нематеріальної живописної чуттєвості“. Джон Кейдж оприлюднив свій „мовазний твір“ – „4,33“: час перебування піаніста біля роялю, на якому він не грає. Раушенберг виставляє порожній білі полотна, на які падають лише тіні глядачів, а Дебюффе – „ассамблажі, складені із розрізаних частин іого попередніх картин, Фонтан – свої спалені полотна... В 1969 році з'являється яконтенталізм, де головними стають самі ідеї, концепції, а не тіня матеріальна, пластична розробка, за словами одного з засновників цього напрямку Йохеса Кошута, відбувається „значення фізичної оболонки мистецтва“. Авангардистська докторія, з її постійним пошукою нового, з її пафосом заперечення, наближається до свого кіння. На зміні авангарду/модернізму приходить інша – постмодерністська епоха...

Н цьому тлі стає очевидним, що пошуки наших вітчизняних митців були орієнтовані зовсім в іншому, навіть протилежному напрямку. А тому



<sup>1</sup> У 1956 році в Москві проходили виставки творів Пікасо, потім Р.Кінга, Г.Ері, Ф.Леже, Р.Гуттузо, Ораско, Скеїроса і Рівери, широка художня програма супроводжувала VI Всесвітній фестиваль молоді і студентів у 1957 році. Великий вплив на вітчизняних митців мали виставки „Мистецтво країн соціалізму“, мистецтва США, Франції та ін.

виникає питання про правомірність використання щодо іхної творчості терміну „авангард“. Про це влучно пише дослідник радянського мистецтва Борис Гроіс: „... радянські неофіційні художники 50-70-х років з самого початку знали, що модернізм уже переміг на Заході, і тому іхня позиція була радикально відмінною від авангардної: ішлося для них не про те, щоб знищувати встановлені норми, а про те, щоб заново встановити їх у країні, що пройшла занадто орігінальним і в той же час провінційним шляхом, тобто про те, щоб з'єднатися із світовою художньою традицією<sup>2</sup>. По суті це було насамперед традиційне мистецтво, яке не стільки пропонувало нові естетичні та світоглядні цінності, скільки поверталося до них. Художники 60-х років наче заново відкривали значення таких категорій, як творча особистість, цінність власного погляду на життя, індивідуального досвіду, не затмленого анідеологічними догмами, ані естетичними нормативами, потребу виступати не від імені якоїсь удаваної об'єктивної безособової істини з повчально-тигізованими „позитивними“ та „негативними“ прикладами, а від себе особисто<sup>3</sup>. В мистецтво повертається і відчуття Часу. Адже п'ятдесятників не було, протягом десятиріч тривало одночасні беконфліктне існування, коли сама вітчизняна культура „випала з історії“, втратчила динамічне напруження. Нові художники прагнули повернутися в Культуру, поєднати її розірвані ланки. Таким чином, на противагу Заходу в нашому мистецтві відбувався, так би мовити, зворотній процес – повернення до Великого мистецтва з його духовним навантаженням, професіоналізмом, самозаглибленістю і автономістією.

„Не знаючи зразків, художник праще з уяві і створює щось інше, де невіднайдені деформації, „джерело“. Роль особистістю бачення надзвичайно велика. Психологія привалежності до одного певного напрямку чужа. Художник сам хоче пройти через усе, що вважає сучасним і потім висунути своє<sup>4</sup>. Цей процес певною мірою був споріднений з тим, що відбувалося у вітчизняному мистецтві на зламі 19-20 століть, коли в тиші майстерень, часто погані уявляючи собі, що відбувається на великій художній сцені, виникали самобутні і яскраві явища, що несли в собі нові естетичні імпульси, нові художні моделі світотрійніття<sup>5</sup>. З другого боку, умови андерґраунду існування надавали особливі, і як виявляється сьогодні, в чомусь дуже плідні можливості, де відокремленість і погана обізнаність з сучасним мистецтвом зберігали романтичні уявлення про його життєздатність і невічерепність. Як підкреслює В. Ракітін: „В 60-ті роки Радянський Союз був одним з небагатьох таких оазисів, де ще вважали мистецтво живим“<sup>6</sup>. Соціальна незалежність, „автономістичні“ існування в художньому житті утворювали ту екологічну нішу, що сприяла зосередженості і ще – відчуттю своєї значимості. Адже „художник, відкритий від світового художнього процесу, живе із відчуттям, наче він стійть в центрі цього процесу“<sup>7</sup>.

Так виникає „мистецтво індивідуальних міфологій“ (О. Сирофеєв), задногого боку, тісно пов’язане з особистим життям його авторів, з тими обставинами, в які вони потрапили, з іншого – з якимось „метафізичним“, реліктовим розумінням мистецтва творчості, формуванням своїх, власних, часто зовсім не пов’язаних з дійсністю уявлен, якостей, прагнень. „Міфологізація замість технологізації – ось як можна визначити цей внесок в авангардний погляд на світ“<sup>8</sup>. І справді, не маючи можливостей вводити в свою творчість нові матеріали, технології, навіть не мріючи про масштабні художні акції, наші митці „творили свій світ“, населяючи його власними цінностями, образами, фантазіями.

Розглянiamo деякі з цих індивідуальних пропозицій, що певним пунктиром окреслюють кійську ситуацію 60-х років.

Мабуть, однією з найбільш „міфологічних“ постатей у мистецтві 60-х є Анатолій Сумар. Саме про нього тодішній перший секретар Компартії України М. Підгорний згадував у своїй відомій промові, „Жити і творити для

<sup>2</sup> Гроіс Б. Неосакральні міфи російського авангарду // Декоративне мистецтво.– 1991.– № 8.– С. 33.

<sup>3</sup> Герчу Ю. Искусство „оттепели“ в поисках стиля // Творчество.– 1991.– № 6.– С. 29.

<sup>4</sup> Ракітін В. Русская война, кажется, пошла на спад // Творчество.– 1991.– № 11.– С. 28.

<sup>5</sup> Про це пише А. Наков в кн.: Русский авангард.– М., 1991.– С. 18.

<sup>6</sup> Цит. зі статті: Конференция на фоне выставки // Декоративное искусство.– 1991.– № 7.– С. 20.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Бессонова М. Там само.– С. 21.



народу, в ім'я торжества комунізму", проголошений на нараді активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників 9 квітня 1963 року, як про того, хто „вже довгий час нахабно популяризує модернізм і самнаслідує абстракціоністів"<sup>9</sup>. Художник творчо працював з 1958 по 1963 рік, після чого перестав займатися живописом, переходить до дизайну та книжкового оформлення. За цей час він написав близько 50 картин, з яких збереглася приблизно половина.

У чому ж йона особливість? Насамперед в аналітичному підході до мистецького творчого досвіду, в прагненні розібратися в ньому, з'ясувати для себе – що таке сучасне мистецтво, його головні риси. Матеріалом для аналізу ставали твори класиків світового живопису – Руо, Сезана, Ван-Гога, Леже, Мондрана і, безпсречно, Пікассо (щире захоплення ним відбилося в роботі „Ах, Пабло“ 1961–1963), з яких молодий художник „влучав“ те, що було прийнятним для нового і відповідало естетичним потребам часу. Показово, що інтереси Сумара були далекі від абстракціонізму, з його безпредметними, позапредметними чи надпредметними пошурами. Йшлося про інше – про прагнення виділити зображені від дійності найсуттєвіше, знання в предметі його пластичні формоутворюючі риси, освітії композиційні можливості колору, а головне – передати своє бачення світу та життя.

„Бульвар“ (61), „Володимирська гірка“ (60), „Березень“ (59), „Бульвар Шевченка“ (62), „Хрещатик“ (59), „Вулиця Леніна“ (59), „Нічне подвір'я-2“ (60) відтворюють куточки рідного Києва. В кожному з них художник шукає визначальний пластичний мотив, який концентрує головні риси архітектурного чи природного простору, гармонично узагальнюючи його складові. В кожному мотиві він бачить структуру колорових елементів, що існують на площині, підкреслюючи декоративність, майже орнаментальність. Проте реальний сюжет, що привернув увагу художника, не зникає, не розчиняється під авторським поглядом, залишається цілком відізведеним, але таким, що демонструє передовсім свою конструктивну логіку, внутрішню будову, колорово-ритмічну суть. Найвидавшими в цьому плані стали картини „Тераса“ (59), „Червоне вікно“ (60) та „Вікно з кактусами“ (60), де безпосередність авторського погляду поєднується з несподіваною наївно-примітивною побудовою. В пошуках образних орієнтирів художника привертає і естетика дитячого малюнка з його безпосередністю і вмінням показати найголовніше в предметі. Так виникає „Станція Нахабіцево“ (59), де наче „перераховані“ всі складові пункти місцевості, позначені різноманітними пластичними прийомами. Одним з них ставала гра в неумілість, грубуватість, підкреслену неакадемічністю, „творчу свободою“, коли задум художника міг бути зафіксованим на будь-якому „непрофесійному“ матеріалі. Такою є картина „Нічне подвір'я“ (59), що написана на накриві від старої валізи.

...Твори Анатолія Сумара в 1960-ті роки експонувалися лише один раз – на Виставці-огляді робіт молодих



А. Сумар. Володимирська гірка. 1960 р.



А. Сумар. Бульвар Шевченка. 1962 р.



А. Сумар. Тераса. 1959 р.

А. Сумар. Червоне вікно. 1960 р.



архітекторів у 62-му році. І повернулися до глядача майже через тридцятиріччя, вже в 1990-му на виставці „Український мальтист 1960–1980-х років”, ставши чи не найяскравішими виразниками „сучасного стилю” 60-х...

Проте особливу увагу привертають митці, чия творчість і особистісні виходять далеко за межі свого часу, залишаючись і до нині для культури справжніми духовними поліями. Таков постаття в українському мистецтві був Валерій Ламах (1925–1978). Його творчість наче унічоное думку про надзвичайне значення особистості художника, яка одна, попри всі найскладніші катализми часу, здатна зберігати, відтворювати, нести з собою спражні життєві, культурні вартості.

„...Валерій Ламах, – писше Валентин Сильвестров, – як мені здається, і є певним духовним центром культури Києва, центром прихованим, як і буває часто з такими явищами, подібно до Федорова, про значення філософії якого знали за його життя дуже небагато людей”<sup>10</sup>. „У потаємному, такому, що починало пробуджуватися, духовному житті Києва 1950–1970-х років Валерій Ламах відіграв величезну роль. Жоден з них, кто зізнав його, не оминув його впливу, – зазначає Ганна Заварова. – Але це слід розуміти широко. У Ламаха не було нічого від „вчителя”, „носія істини”, „жреца”. Не стверджуючи, не декларуючи, він лише підтверджував постійно – всім своємством – реальність духу, значимість внутрішнього особистого досвіду”<sup>11</sup>. Разом з Ламахом у „новій” українські мистецтво приходить тема духовного усамітнення, про яку писав ще Сковорода. Стасе все очевидницькою драмою протистояння особі і суспільству, коли існуюча в реальних умовах свого часу, виконуючи життєві обов’язки і дічни на певні компроміси, художник вдається зберегти свою внутрішню незалежність і свободу.

В. Ламах починав як пластикант („Високі врожаї” – крайнисила. Слава людям, що іх зробили”<sup>12</sup>), „Молод! Вирости в кожному колгоспі фруктовий сад!”<sup>13</sup>, „На славній орбіті наука радянська, наука, достойна народу-творця”<sup>14</sup>) та ін.). Був одним з провідних монументалістів (один з авторів мозаїк Річкового вокзалу в Києві (60), аеропорті Бориспіль (65), Палацу культури хімкомбінату в Дніпродзержинську (70) та ін.). Проте, мабуть, головний його доробок складають рукописи – „Перша книга схем (коло знаків)”, „Друга книга схем (коло життя)”, „Третя книга схем (коло відродження)”, „Четвертакня схем (коло ворогів габін)”, „П’ятакня книга схем (Репін)” та окремі самостійні студії, присвячені різноманітним проблемам художньої творчості та теорії мистецтва. Всі вони і їх досі не надруковані<sup>15</sup>. Хоча один з дослідників його творчості Г. Заварова пише: „... тепер очевидно, що створюючи ідеальну, єдину систему світоглядання, Ламах органічно, природно, багато в чому самостійно увійшов в ті інтеграційні процеси пізнання світу, які наприкінці ХХ століття стали превалюючими. Його надихала думка про живу єдність сущого”<sup>16</sup>, де поезія розкривається як філософія. Хочу навести один з віршів Ламаха, який на мою думку, якайнівоніше передає суть його духовних інтенцій.

„Беру грубые и простые как бревна слова  
соприкосновение проникновение охватывание стояние отражение и т д  
беру слова вертикаль горизонталь круг квадрат треугольник и т д  
беру слова хребетное кишечное ложное мускульное глазное и т д  
и словами бревнами как ричагами  
подымаю вееровой пласт искусством пласт жизни  
Укрепляю словами бревнами то что  
удалось поднять  
и смотрю  
дышится тепло жизни  
идут потоки связывая времена и пространства  
рисуют потоки картины жизни  
указывают потоки путь жизни  
но слишком грубые слова-бревна  
и поставлены не на месте и укреплены плохо  
и пласти оседает  
И снова вижу поверхность пласти  
скользу взглядом по поверхности  
пытаясь вспомнить что кроется  
под этими формами поверхности  
какие потоки их создания и что их связывает”<sup>17</sup>.

На початку 60-х років В. Ламах зацікавився абстрактним живописом. Про це він писав так: „Коли художник, втягнений до надзвичайно швидкого для людських істот ритму життя, роботи, наповнені своїми поверховими спрингіттами, він не спріймає людину. Йому важко заглиблюватися в зображення людини, її духовну прозорість. Так виникає абстрактне мистецтво”<sup>18</sup>. Ламах писше близько десяти абстрактних робіт, не ставляючи на них як до програмних у своїй творчості, скоріше, вони були потрібні тому, аби притягти на себе цей шлях, цей образ мислення і... відмовитися від іншого. Він повертався до своєї головної ідеї – духовної прозорості: „Прозорість... Ця ідея має ту цінність, що вона закріпила мою віру в зображенальнє мистецтво. У споконвічній боротьбі зображенального і абстрактного, іконопоклонників та ікононібів ідея духовної прозорості дозволяла стати на бік зображенального мистецтва, на бік іконопоклонників... Після того, як я багато осігнув у засвоєній образотворчому мистецтві, в тому числі і абстрактного його різновиду, мене перестали привертати всі „ізми” мистецтва, які я знову. Але жила якщо чистої духовності, без будь-якої замуленості матеріальним”<sup>19</sup>.

Розглядаючи сьогодні абстрактні роботи В.Ламаха, враже їхні пластична наповненість, зваженість, пропорційність і виразність поставленіх у них завдань. Погані вони чинесливи примікладом „чистої абстракції” в українському живописі, де художник зосереджується саме на кольорово-пластичному, суто живописному змісті, редукуючи свої враження від реальності, як не робить сьогодні художники наприміж „Живописна пластика”, а звертаючись до їхніх основ, до вільного і напруженої кольоропису як вияву незалежності твор-

<sup>9</sup> Цит. з: Мистецтво.– 1963.– 3.– С. 5.

<sup>10</sup> Сильвестров В. О Валерії Ламах // Новий круг.– 1992.– № 1.– С. 118.

<sup>11</sup> Заварова Г. Повернення // Філософська і соціологічна думка.– 1993.– № 3.– С. 153.

<sup>12</sup> Можна назвати дві невеликі публікації в журналах „Новий круг” та „Філософська і соціологічна думка”, на які мін посилаємося.

<sup>13</sup> Філософська і соціологічна думка.– 1993.– № 3.– С. 152.

<sup>14</sup> Фрагмент з рукопису „Третяй книги схем (коло відродження)”. Друкуються вперше. Домашній архів сім'ї художника.

<sup>15</sup> Філософська і соціологічна думка.– 1993.– № 3.– С. 162.

<sup>16</sup> Там само.– С. 161–162.



В. Ламах. Композиція. Поч. 60-х років.

В. Ламах. Композиція. Поч. 60-х років.



<sup>17</sup> Заварова Г. Метафізика тварин ліній // Синтези. – 1994. – № 1. – С. 15.

<sup>18</sup> Там само. – С. 14.

<sup>19</sup> Заварова Г. Доля культури – наша доля // Нова генерація. – 1992, спеціальний. – С. 14.

чого духу і його енергетичної сили. Безперечно, ці твори музичного гатунку. Можливо, саме вони могли б відкривати експозицію сучасного українського мистецтва.

Другою значною фіурою в мистецтві Києва 60-70-х років був Григорій Гавриленко (1927-1984), художник, чия по-справжньому класична творчість і особистість обумовлюють його виняткове місце і значення, та на жаль, ще достатньо не усвідомлені. „Соціальні спрійняття” доробку Гавриленка наче уточнюють ті складні взаємосуки між зовнішнім і внутрішнім, поверховим і глибинним, що складають одну зі споточин напружених тем в українській культурі. Адже, на май погляд, саме Гавриленку випало вирізти суттєві риси української художньої традиції, зафіксувати певний стап її розвитку і в той же час пов’язати її зі світовим художнім процесом. І тут його творча спадщина, – живопис, графіка, картини, малюнки, – має не тільки самоцінне значення, а й може стати предметом для серозніх і критических досліджень сутності вітчизняної традиції культури, мистецтва.

У творчості Г. Гавриленка, – в жіночих образах, пейзажах, абстрактних композиціях, відзеркальяється той „елінізм” якого ідеал гармонії людини, природи, світу, з цього єдноти естетичних, художніх і етических зasad, де краса є добро, що насикристо пронизує українське мистецтво, народжуючи широзу інші, часто протилежні явища. Так формується „нереалістичні” світобачення, якщо розуміти під реалізмом зосередженістю на „правді життя” і її критичному аналізі. Світ Гавриленка – це „світ іdealних сутностей”, світ урівноважений, введенений за межі вічної боротьби „так” і „ні”, чорного і білого, ...звільнений від грубої діалектики буття”<sup>17</sup>. Він прагне упорядкувати Хаос, вивлятіти Задум, долати анархію індивідуалізму, стати спадрі Культурним космосом.

Здається, ці риси повинні були б сприяти популяреності творчості художника, адже саме внутрішнє тяжіння до ідеалізації, утверждання не очевидного, а такого, що має быти, традиційно притаманні українській національний свідомості. Але саме тут несподівано проходить та межа, що відділяє творчість Гавриленка від регіонального контексту, переносить її у інший вимір, на інший шабель художнього світогляду. Ця межа фіксується такими категоріями, як Людина, Розум, Свобода і Культура. І якщо в цілому українське мистецтво трактувало свою причетність до традицій як розвиток „колективного несвідомого”, невідрефлікованого віталізму, що обумовив його барочно-романтичну спрямованість, то Гавриленко, як точно писе Г. Заварова, втільє саме „колективне свідомість”<sup>18</sup> – одну з сингулярних пластичних думок ХХ століття, новий рівень об’єктивізму і нікористання культурного досвіду. Його „імперсональність, витончена стилістика, від якої повиває класичним колодком, синтетичність у постановій й виразній пластичних проблем – усе переконує в тому, що художник шукає її відтворене в конкретному сутнісні, статі ознаки”<sup>19</sup>. Він розуміє культуру не як фіксацію

наявного стану розвитку людської діяльності, а як вищий вивін людського духу, а творчість – як свідоме і вільне творення в її просторі.

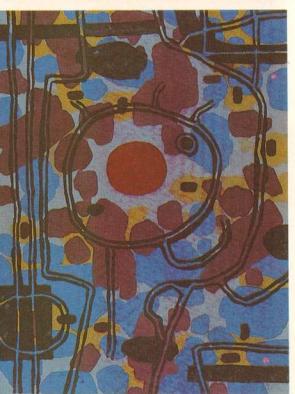
Можливо, через цю „над-реальну” позицію, здатність творити „крайз час, повз ньюго” (Г. Заварова) „народ не впізнав своєго героя”. На жаль, що сьогодні творчість Григорія Гавриленка застосується майже поза загальну увагу, а його твори нід постійні не експонуються.

...Московський дослідник мистецтва радицької доби О. Якимович пише: „Нонконформістами були в той час насамперед ті, хто не хотів добиватися меншого чи іншого, ніж Прекрасне Істине у справі величчю і таємничому значенні, і тому відрів від реальності і від натури, від емпіричного світу був тут найрадикальніший”<sup>20</sup>. Творчість В. Ламаха і Г. Гавриленка можуть відігравати правомірніші цілі тези. Але в чому причини? Приналежність до означеної грани національної традиції їх вичерпує. Суттєві значення мало протистояння соцреалізму з його „відображенням життя у формах самого життя”, викликані постійно протидію умовно-реалістичному світобаченню. І тут спрацьовували іже інші, соціально-психологічні, мотиви – небажання відніматися в навколоїнні світ, які не бачити споживчої облудної правди? Але не можна категорично заперечувати і присутність „емпіричного світу” в творах цього часу. Мабуть, істота про інше – пра відокремленість їх вражень і цього світу від світу широкого, про прагнення перенести їх у ширину суто художньо, де справи має панувати Високе і Прекрасне мистецтво, Людина, Особистість. „Це не було втечею, – скаже в 90-ті роки про той час московський художник Леонід Познер. – Це була, на май погляд, мужня позиція: показати красне, що залишилося в минулому, – те, що зовсім відсутнє в офіційному телепрограмі, але переживається саме нами, в нашому съогомстві. Наш живопис уже тим було соціальним, що виступав опонентом до твої реальності, що твердився власні ж. Ми виставляли слабкість проти сили”<sup>21</sup>.

...Не менш складною, а можливо, і більш неоднозначно поставлено гаражу в українському мистецтві був Анатолій Лимарев (1929-1985). „Художник внутрішнього наповнення”, за висловом його друга і колеги Якима Левицького, він не вкладався аїн в ортодоксальну традицію, аї в той чи інший напрямок, відламуючись з них, викликавши політичні роздратування, нерозуміння. У вступній статті до єдиного невеличкого каталогу його творів, О. Найден зазначав: „Твори А. Лимарєва – складні і розміті не тільки за живописом і тематикою, а й за внутрішньо-образно-стильовим емістом. Ним художник, склонивши іллєкт життєві і творчі шляхи, часом збінаючись на машині сумів її собі і вагаючи в істинності свого присвячення та знову набуваючи вівченості у своїй творчій праці, прагнучи дати відповідь на вчинні запитання життя. Проте... Й сам запитував у життя, часом з тригової і болем, осіклими і побившими, зіпстроєнно-несомасивнотівідстоював усі спілле, чесне і людяні в ньому”<sup>22</sup>.



Г. Гавриленко. Композиція. 1963 р.

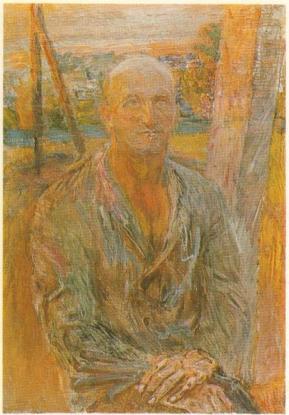


Г. Гавриленко. Композиція. 1963 р.

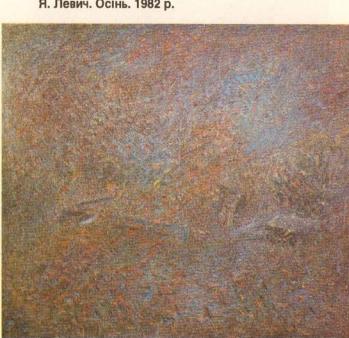
<sup>20</sup> Якимович А.. „Іскусство после катастрофи”. Художественная культура советского региона (семантический анализ) // Советское искусствознание. – 1991. – Вип. 27. – С. 26.

<sup>21</sup> Цит.: Декоративное искусство. – 1991. – № 7. – С. 84.

<sup>22</sup> Найден О. Вступна стаття до: Анатолій Лимарев. Каталог виставки творів. – Київ, 1987. – С. 16.



А. Лимарев.  
Сільський електрик В. Солодулін. 1977-81 рр.



Я. Левич. Осінь. 1982 р.

Неоднозначність сприйняття живопису А. Лимарєва пов'язана із благотворістю його змісту, із драматичними стосунками між ними. Здається, що його живопис складається із протилежних струменів, напружених відцентрових сил, що наче розривають поверхню творів, виплескуючись збентеженою силою, імпульсивною енергією. На першому погляд сюжети його творів традиційні, такі що заохочувалися у радищукському мистецтві: „Дівчина-шахтарка” (57), „Моссоло” (60), „Червоний конь” (62), „Донецький степ” (65), „Лозірій поле” (68), „Колгоспна ферма. Опівдні” (70), „Гребуть сіно” (70), „Сині гуси” (81), „Мажуть хату” (82), „Чистять слини” (85), „Вогні колгоспного двору” (85) та інші. Стилістика теж цілком реалістична, що базується на враженнях від навколоцького світу, відтворений його усталених ознак. Лимарєва не приваблювали різні пластичні новації, що входили в вітчизняне мистецтво в 60-ті роки – ні „соворий стиль” з його монументалізмом, ні поширені тоді національно-фольклорні стилізації, ні естетичні деформації чи чисто формальні пошуки. Він залишався іншим, самотнім, чужим як для сюрреалістичних ортоакс, так і для вітчизняних модерністів, що тяжіли до нового пластичного вислову. „Він уважно дивився на світ, але сам був не з цього світу, в ньому жило прагнення вирватися кудись...”<sup>23</sup>. Реалістична стилістика, звичні сюжети ставали тут облонкою, через яку проривався художник, у попукав білизні безпосереднього вислову, прояву свого захоплення світом, життям, живописом. Тому самобутністю творів Лимарєва є містичність в самій сущності його створювання: справжньому неприхованому драматизму, що хлопав через край надзвичайною емоційністю напругого, дзвінким колоритом, що наче існував на межі оптично можливих співідношень, трагічності творчості, що зростає на переможний межі між бакаліям та існуючим. „У Лимарєва не було ніяких знайдених прийомів, ніяких „відмічок”, що полегшують завдання”, – розповідає художник Я. Левич. – Вінокожного разу „виправ” на полотні, бо кожна картина писалася ним як перша, він „не зінав”, як писати, ставив собі надзвичайно важкі завдання”<sup>24</sup>. Напевне, Анатолій Лимарєв є одним з найдраматичніших художників у мистецтві України другої половини ХХ століття, його важко тут з кимось порівнати, можливо, лише Олег Голосій (1965-1993) близький йому за внутрішньою насиченістю своєї творчості, за своїми напруженими стосунками з живописом і буттям...

Проте, і з картинами Лимарєва відбувається те ж саме парадоксальне нерозуміння, що стає вже, на жаль, „традиційним” для нашої культури: іх, як кажуть, „не за технізм”, намагаючись втиснути своєрідність таланту у відправовані рамки, виводячи їх з народного мистецтва<sup>25</sup>. Між тим, очевидно, що виразно індивідуальна творчість А. Лимарєва протилежна з його імпресіоністичністю та канонічністю. Так, він передав певні риси національного світогляду – романтичну схильність, смішність, тяжіння до епічних узагальнень,

проте, йшов тут власним шляхом, реалізуючись скоріше відчуттями традиції, ніж завдяки їй.

Дивним чином „несхожі” на себе і картини Якима Левича: їхня своєрідність значною мірою криється у невідповідності того, що зображене, з тим, що може бути побачене, а точніше – вгадане, відчути. На перший погляд вони прості – сюжетні, оповідні, виростають з невідігнутих життєвих ситуацій: маленька похоронна процесія на осінньому кладовищі, фарбування старого будинку, трамвай на розі вузької вулички... Проте, сюжет тут – тільки привід, зовнішній поштовх до створення картин, він більше прихований, ніж розкриває в творі, де „головним героями” стають доля, мистецтво і художник у беможному потоці життя...

У творах Левича, мабуть, найвиразніше унаочнення стан андерграунду – підпілля, життя, що позбавлене можливості відкритого самовиявлення. А через це в них несподівано актуально зазувчала традиційна тема вітчизняного мистецтва – тема „маленької”, простій людини, що осіває повсякденність світом своєї індивідуальності, цінністю кожного життя, кожної долі. Художник не фіксує окремі враження, а скоріше нарощує свої полотна як глибоке багатопарове ціле, де особливо важливим стає феномен часу, тобі „вечнотою наполегливим мін”, який надає образу безкінечної тривалості. „Сама ситуація „підпілля” особлива, – розповідає художник. – Тут час не міниться, він рухається десь там, нагорі, а тут ніби зупиняється. Виникає можливість повної свободи, незалежності від усіляких кон'юнктурних коливань. Може, тому ми шукали в мистецтві чогось стабільного, незмінного. Важливим було встановити зв’язок з вичинство, віднедіти себе паротом на дереві культури, знати, що ти звідкілька ідеї”.

Так у живописі Левича з’являються „біблійні” мотиви – „Повчання”, „Диспут”, „Йов”, „Проповідь” (всі 1965-1967 рр.). Хоча назва „біблійні” тут досить умовна. Художник не ілюструє Книгу книг, не використовує безпосередньо її сюжети. Для цього Біблія є передовсім сконченням велического досвіду, тих архітипів буття, які лежать в основі людського існування. ...Наідраматичнішими в творчості художника стали „корій полотна” середини 60-х років – „Хворий пес”, „Сліпий”, „Бесіда” та інші. Репродукувати їх неможливо: на них майже нічого не видно, окрім густої, грузкої, засмоктуючої колорової маси. Лише після довгого і зосередженого розглядання в ній починають проступати окремі фігури, що обережно просуваються в пітми. Чи були ці картини реакцією на зміни в емоціально-психологічному кліматі в країні, де коротка „відліта” змінилася роками без належного „астора”, чи зафіксований у них той внутрішній улам, що відбувався в самому авторові, який мав пристосуватися до умов існування в андерграунді, сказати важко. Позиція, яку він займає у мистецтві завжди визначалася ізазалежністю від зовнішніх обставин, тяжінням до вічних проблем буття.

У середині 1970-х живописна система художника



Я. Левич. Повчання. 1969 р.



Я. Левич. Гість. 1987 р.

<sup>23</sup> Цит.: Троє з шістдесятих // Культура і життя. – 1991. – 24 серпня.

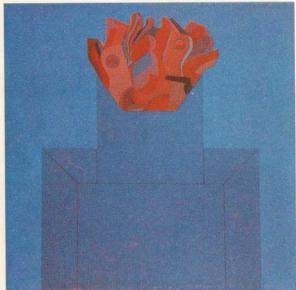
<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> Див. згадану статтю О. Найдена.



О. Дубовик. Букет. 1969 р.

О. Дубовик. Ієрограф. 1988 р.



<sup>26</sup> Див.: Бажанов Л., Турчин В. К суждению об авангардизме и неоавангардизме // Советское искусствознание, -77- М., 1978.- Вып. 1; Крючкова В. Социология и искусство модернизма.- М., 1979.- С. 13.

<sup>27</sup> Якимович А. Наше искусство и проблема ценностей. Творческое сознание в контексте ХХ века / Советское искусствознание, 26 - М., 1990.- С. 8.

формується повністю. Він приходить до тих сюжетних мотивів, над якими буде потім працювати роками, знову й знову повертаючись до знайденої теми, розкриваючи в ній нові звучання, нові інтонації. Таким є його „Гість”, „Будинок на розі”, „Осінь”, вже згадувані „Трамвайчик”, „Київський похорон”, „Малари”. Живопис Левицького звернений до тонких, потаємних поруход душі, говорить про складні переживання, що часто не піддаються вербальній інтерпретації, але складають чи не найсуттєвші і неповторну частину внутрішнього життя людини. Він говорить про самотність і відчуженість, про тендітність хожання і силу слабкості, про короткоплинність життя і надія, яку дає мистецтво... Художник пише середовище – складне, якесь надчутило, що звернене не назовині, а вглиб, несе в собі особливу насичену енергетику. Його картинам властива певна подійність погляду – зсередини іззовин, наче художник однієчасно і розчиняється в своєму живописі, і двиниться на нього, а разом з ним і на все навколо пине збоку. Може, тому в них немає відкритої емоційності чи значенчного настрою. В них живе широке, мудре сприяння життя, вміння знаходити сміш і значимість у всіх, навіть найбездналініших чи буденних обставинах...

Зовсім іншим, наявіт протилежним шляхом йде в своєму живописі Олександр Дубовик. Хоча і його художня позиція є дуже характерною, проте і нестиповою для українського мистецтва. Так, ніколи не створуваний „національно-фольклорний” проблематикою, він між тим відбіль цілій ряд рис, притаманних українській художній свідомості. А створюючи свій стиль, чистота і виділяючість якого формулювалися роками, відчуває себе скоріше постмодерністським художником, розглядаючи властивий трансавангарду іронічний еклектизм на рівні самотісі, а не формального втілення.

Свій живопис Дубовик визначає як „сугестивний реалізм”, фіксуючи таким чином його пограничне становище: сугестивний – тобто не реалістичний реалізм – тобто не абстракція. Його твори існують на межі фігуративного і нефігуративного мистецтва, відбиваючи дуже узагальнені, але все ж таки реальні враження, що, нехай в редукованому вигляді, несуть у собі життєві колізії. Вони є зліплком з певних емоційних станів, а тому дуже конкретні за образним звучанням. Така причастність до матеріально-чуттєвого світу є однією з характерних рис української традиції, чий віталізм, загалом, далекий від чистої абстракції. Звісно ж, напевно, випливає і декоративність мислення, що наділє складні просторові структури насамперед естетичним змістом.

З іншого боку, в мистецтві ХХ століття О. Дубовика приваблює той „аналітичний” напрямок, що пов’язаний з супрематизмом, пізнім кубізмом, геометричною абстракцією, оп-артом. Митець пішавляє кольорово-просторові з’язки, що він буде через контрастні зіставлення в системі „форма-об’єм, колір-площина” і дискретність самого простору, чия златність до постійної трансформації містить у собі, на думку художника, ірраціональному енергію. Але використання досвіду

західного мистецтва тут має характер не формальних запозичень, акультурологічних відслонок, що передає програму багатозначності інтерпретацій. Так, абстрактне мистецтво стало тою „школою”, оволодіння якою свідчить про певний рівень професійної культури. Але в той же час, як вважає художник, „варіанти розвитку абстрактного мистецтва вже достатньо вивчені і можуть бути прогнозовані. Повторювати цей шлях немає сенсу. Треба йти до інших горизонтів”.

Аналізуючи сензу творчості митеця, можна виділити і такі його складові, як українське бароко, стиль, на якому замінив національний смак, а через згоду вже – італійський „елінізм”. Звісно – ідея гармонії, котра виступає художнім универсумом, що відтворює сущність Прекрасного, і саме Мистецтво як Прекрасне, нехай і проїнте відгомоном сучасних колізій і драматичним баченням художника, але орієнтоване на вічність, ідеал, що прагне вивчити свою, як вважає О. Дубовик, „непрічастність до світу повсякденного, в дуже малій мірі до світу понять і наблизитися до берега суттєвості”...

Таким чином, дейно-художні спрямування українських митеців покоління шістдесятників були далекі від авангардизму. І якщо „класичний” західний авангард прагнув руйнувати так звані „буржуазні цінності”, пропонуючи нові моделі світобачення і світустрою, то наші вітчизняні художники, яким випало жити в країні, які революційні авангардистські ідеї стали дійсністю, по суті ставали консерваторами, маючи на меті збереження мистецтва в його супільній незалежності, повернення до вільної самозаконності творчості.

Розглядачи сьогодні вітчизняне мистецтво радянської доби в контексті світового не за зовнішніми, формальними ознаками, що саме по собі не можуть відлюдити ідею мистецтва ХХ ст. взагалі, а за ідейними інтенціями, стає зрозумілим, що „авангардізм” у ньому був саме соціалістичний реалізм з його програмністю і маніфестию, світоперебудовчими претензіями, запереченням попереднього митецького досвіду, наступальний пафосом і ствердженням себе як найпрогресивнішого і найпередовішого в історії людства<sup>26</sup>. „Нове” ж мистецтво виконувало зовсім інші завдання, а саме „виживання митецтва як такого в умовах тотального і брутального наступу на всі етичні, естетичні і соціальні цінності”<sup>27</sup>. Все це обумовлює особливу складність інтерпретації вітчизняного образотворчого мистецтва. Адже так чи інакше воїн зосередила в собі унікальний історичний художній досвід, ті парадокси буття, яким важко знайти аналоги. Через призму його метафор, образів, стилістики проглядає одна з провідних трагічних тем ХХ століття: тема збереження людини, протистояння особі натикам влади, держави, історії, долі, пошукувих індивідуальної творчості митеця на нові, інші ступені незалежності і свободи...



О. Дубовик. Футулляри. 1989 р.

Галина Скляренко –  
кандидат мистецтвознавства,  
закінчила Інститут мистецтвознавства,  
фольклористики і етнології НАН України,  
досліджує сучасне українське мистецтво.



# АНТИМІНСИ

## ГРАВЕРА ІЛЛІ



Ілля. Антимінс єпископа перемишльського, самбрського та повіту сяніцького Антонія Винницького. 1650. Полотно, дереворит. Примірник гравори. Публікується вперше.

Оксана ЮРЧИШИН

**І**м'я майстра Іллі добре знане в історії української та румунської гравюри XVII століття. На тлі майже анонімної спадщини ілюстраторів українських стародруків XVII ст. Іллі належить близько п'ятнадцяти високохудожніх підписних та датованих гравор до країн видань друкарень львівського Ставропігійського братства, приватного видавця Михаїла Сльозки, Києво-Печерської лаври, „Апостола“ (1639), „Ліцеївій Біблії“ (1645-1649), „Великого Требника“ Петра Mogили (1646), „Печерського Патерика“ (1661), „Акафістів“ (1663) та інших.

У 1641-1642 роках разом з лаврськими майстрами, відрядженими київським митрополитом Петром Могилою, гравер працював у новоутворений друкарні молдавського господаря Лупу при монастирі Трьох Святителів у Яссах. Ілюстрації Іллі до „Казан Варлаама“ або „Учительного Евангелія“ (1643), „Правила луб Василю Лупу“ (1646) та велика станкова гравюра панегіричного тематичного, присвяченого господареві Лупу, донні Катерині та їхньому синові Стефанці (1643) мали значний вплив на розвиток румунської гравюри XVII-XVIII століть.<sup>1</sup>

Утвердилася думка, що майстер Ілля був монахом Онуфріївського монастиря у Львові, підпорядкованого Ставропігійському братству.<sup>2</sup> Від 1640 року<sup>3</sup> гравер перебував у Києво-Печерській лаврі, де в похиленому віці прінявши „схиму“<sup>4</sup> Численні написи на творах гравера єконословъ янською мовою, підписані їх веденим греками та латинськими слівами свідчать про освяченість Іллі. Можливо, гравер навчався у школі львівського братства, якій від 1630 року містилась в одному приміщенні з друкарнею Ставропігії.<sup>5</sup>

Майже всі гравори Іллі підписані та датовані із заіначенням року, місця, а іноді й дати виконання. Найраніша встановлена дата на творах Іллі – 1637, найпізніша – 1663 рік.

Недосліджено досі сторінка творчості славнозвісного ілюстратора XVII століття залишилася два антимінси, виконані Іллюю на замовлення єпископа перемишльського та самбрського Антонія Винницького (1650) та архієпископа чернігівського і новгород-сіверського Лазаря Барановича, унікальні примірники яких зберігаються в Національному музеї у Львові.<sup>6</sup>

Антимінс – це зображення, найчастіше, сцен „Покладення Христа до гробу“ на прямокутній ілаті тканини, в яку вшиті моці святого. Назва „антимінс“ (або „антиміс“) виникла від грецького слова „το ἀντιμίσθιον“, що означає „замість престолу“, оскільки первій антимінс призначалися саме для заміни вівтаря при відправі Служби Божої поза храмом. З часом утвердилися звичай використовувати антимінси при відправі божественної літургії в гайнстві святої еухаристії.

Право освячувати антимінси та надавати їх церквам мали лише митрополити та епархіальні єпископи. Гравюровані антиміни XVII століття не можуть напис, де зафіксовані титул та ім'я владики, ім'я пануючої голови держави, рік, місяць та день освячення антимінсу (іноді тільки початок



Майстер „ВОЗ”.  
Антиміс епископа львівського,  
галицького та кам'янець-подільського  
Арсенія Желиборського.  
1642. Дереворит.  
Публікується вперше.

ЛІТГАДХ..., МСЦД..., ДНА..., доповнений написом від руки), а також вказівку на церкву, для якої антиміс призначено. Внизу – власноручий підпис владики з додатком „рукою власною”, іноді прикладено печатку.

Згідно з традицією, після висвячення єпископ замовляв проект свого антимінса. Наочніше такі відповільні замовлення виконували відомі гравер-ілюстратори друкованих видань. Наприклад, антимінс київського митрополита Петра Могили (близько 1633 року) належить різьб'ю на монограміст «А», автора гравюр до лаврських видань кінця 1620-х – 1640-х років, антимінс лів'ївського, галицького та кам'янець-подільського єпископа Арсенія Желібorsкого (1642) – граверов «В Ф З»<sup>8</sup>, ілюстраторові видань Михайла Слободжі та єпископської друкарні; мастер Ілья виконав антимінси владик Антонія Винницького та Лазаря Барановича.

Перша згадка про антимінси, згодом атрибутовані як твори Іллі, міститься в „Каталозі книг церковно-словянської печаті” І.С.Свенціцького. У розділі „Антимінси” вчений назначає:

„№ 36/ Лазар Барановича, аєп під чернig. 1680...  
№ 38/ Антоній Винницького, еп під пермсъ. 1650 р. 2 Ангели, Йосиф Ар. і Никодим кладуть в тробітел Сх Хт; Біла, заломавши руки, стоїть у груди, межи нею до Йосифом Марія Магдалина; межи крестом у Никодимом – св. Іоан; по углам овалы свяглисти. Стиль византійско-западній, характеристичний для галицької іконописі XVII в.<sup>9</sup> Гравер антиміній у каталозі не вказані.

Через кілька років видано неперевершений і досконалий П.М.Попова «Матеріали до словарника українських гравюр». Серед нових творів Лілі введеним дослідником в науковий обіг, є «антиніс з 10 постами і 4 евангелістами по угах». Підпис: «ІЛ І Я» і далі нерозрізливо три літери (...). Примірник на полотні, з підписом 1677 року Лазаря Барановича перевезений у Відділ П. и Др. Лаврського музею (в колекції ЦАМ №2741)<sup>10</sup>.

У статті „Українська народна гравюра XVII–XIX століть” зі збірника до 150-річчя Д.А.Ровінського В.І.Свєнціцька повідомляє про існування двох антимінісій Іллі, не даючи подальших пояснень<sup>11</sup>.

Цими трьома позиціями й обмежується література про антимінси Іллі.

Перший антимінс Іллі – єпископа перемишльського та самбірського Антонія Винницького досі був відомий у єдиному примірнику, описаному І.С.Свенціцьким. Опрацювання фонду антимінів Національного музею



Ілля.  
Антимінс архиєпископа чернігівського  
та новгород-сіверського Лазаря Барановича  
Близько 1657 р. Дереворит.

Львові подарувало цікаву знахідку.

Їдеться про невідомий дотепер підфарбований примірник антимінсу Антонія Винницького<sup>12</sup>. Гравюра Іллі поповнила музейну збірку 1974 року як дар відомого дослідника П.М. Жолтowsкого і походить, згідно з записом в інвентарній книзі, з дзвіниці церкви святої Параскеви на Топильці<sup>13</sup>. Важко визначити, коли саме антимінс Іллі було розфарбовано. Остаточний висновок щодо часу ілюмінування твору дасть лише реставраційне дослідження.

Внизу ліворуч на обрамленні цієї антиміс має підпис гравера: 1. Дата створення гравюри – 1650 рік, зазначена в написі, награвованому на гробі Христя. Варто докладно пропищути цей текст, оськільки існують розбіжності в його написанні на двох відбитках гравюри:

“БѢСѢВНІЙ і СФЕННІЙ, ФЛАТРѢ  
ГА БѢ Й СІСА НІШОГО ІІСА ХІІ: СФЕННІІ ВЛІТНІЮ ВСЕ  
СІДАГО Й ЖИБОТВОРЩАГО ДХІЛ РУКОДВІЙСТВЕН ЖЕ Й  
ВЛІВЕНЬ БІГЛОВІЙ ГАПНОМЪ ЧОЧЕМЪ АНТОНІЕМЪ  
ВІННИЦІКІМЪ МАЛІЮ БЖІЕЮ ПРАВОСЛАВНЫМЪ ВЛІС-  
КОПОМЪ ПЕРЕМІСКІМЪ САМБОРСКІМЪ Й ПОВІТІ  
САНІІ: ІПР: ПРИ ДЕРЖАВІ ВЕЛІЙ Короліа ПОЛОСКОГІ  
ІѠАННА КАЗИМИР: В ЛІЧТО ВЫГІТ МІРА ЗР  
ІВ ВОПЛО: ХВА ДХІН (1550) ВО ЄЖЕ СФЕНДІЙСТВА:  
ІССОВЕРШАТИ НАНЕ ВЛІСВНІЮМЪ ЛИТУРГУ.”

Підкреслений фрагмент тексту є на ілюмінованому відбитку гравюри й відсутній на примірнику, зазначеному в каталозі І.С.Свенціцького. Очевидно, пояснення цієї зміни тексту треба шукати в історії перемишльської епархії та її владик.

„Вже по смерті православного владики Михаїла Копистинського (1591-1610)», пише М.Голубець — заводився в духовій гіерархії перемиським земським характеристичним для точгачин відносин в Поліці, але не менше, в своїх наслідках, трагічній „утраквізм”, на лінії якого проти уніатського владика, форсованим королем пілатинською гіерархією, виступає підготованій українським громадянством православний владика, внаслідок чого в дієцезії запорізьких киянинів.»<sup>14</sup>

Безконечні непорозуміння та навіть збройні сутички ушатського в паніки



**Ілля.**  
Антиміс єпископа перемишльського, самбірського та повіту синецького  
Антонія Винницького. 1650 р.  
Примірник гравори. Полотно, дереворит.  
Публікується вперше.

Праворуч: Майстер „*Ж*“  
Антиміс митрополита кіївського,  
галицького та всієї Росії  
Петра Могили.  
Близько 1633 р. Древорит.



Анатазія Крупецького (1610–1652) та попередника Антонія Винницького, православного єпископа Сильвестра Воятіновича Гулевича (1634–1645), закінчилися інфімацією останнього та позбавленням його єпископства. Внаслідок цог довгий час православні не мали владики. Навіть по смрті Сильвестра Гулевича відродж п'ять років король Ян Казимир зволік з дозволом на обрання нового православного єпископа. Тільки завдячуши переможному перемірю юзакіз з Польщею під Зборовою та зверненням митрополита Сильвестра Косова, Ян Казимир дозволив православним обрати єпископа. „Митрополит видав тоді з Любоміна з лютого 1650 року звернення до шляхти і духовенства перемишльської співрії, щоб 17 лютого прибули до Перемисля до церкви пресвятого Трійці і тут обрали собі єпископа. Сталося по волі митрополита ю обрано єпископом Антонія Винницького, который 30 квітня 1650 року отримав схвалну грамоту короля“<sup>15</sup>.

Відповідно одразу виникло питання нового поділу маєтків між православним та уніатським єпископами, в якому існувало немало суперечностей та непорозумінь з попередніх часів. Підколорований примірник антимісія Антонія Винницького, очевидно, був першим варіантом гравори, оригінальний текст якого з часом змінили внаслідок певних обставин.

Приблизноческих суперечках з уніатами православним, очевидно, не забиряк залежало на утвердженні свого єпископа, освячені ним нових храмів, через що постала потреба в антимісії Антонія Винницького. Саме такими обставинами можемо пояснити певний поспішок виконання, скупість художніх засобів, спрощеність форм першого антимісія Іллі в порівнянні з антимісієм, виконаним майстром для Лазаря Барановича.

У XVII столітті не існувало усталеного іконографічного типу українського антимісія. Найраніший зі збірки Національного музею у Львові, гаптований антимісія єпископа перемишльського Михаїла Копистенського (1603)<sup>16</sup>, наслідує давній традицій: хрест з Адамовою головою, оточений знаряддям страстей. Антимісії половини XVII століття – чудові темперні малюнки та дереворити<sup>17</sup>, відрізкований на полотні, належать, переважно, до іконографічного типу „Христос у гробі“: поясне зображення Христа, який стоїть у гробі (з рані струменіє до чаши крові), обабіч – два ангели. Одночасно розвивається поширення в цей час у настінних розписах, іконах страстного циклу та художньому гаптуванні (плащаницях, воздухах) тип „Плач над тілом Христом“, де навколо гробу зображені особи, присутні згідно з євангельською традицією, при похованні Христа або ангели. Відомі



**Ілля.**  
Антиміс єпископа перемишльського,  
самбірського та повіту синецького  
Антонія Винницького. 1650 р.  
Фрагмент напису.  
Полотно, дереворит.  
Публікується вперше.

також антимісії звкомпонованім в коло півфігурним зображенням Христа-Пантократора (антимісія єпископа мучаківського та мармарошського Василя Тарасовича (1638)<sup>18</sup> та зі сценою „Зняття тіла Ісуса з хреста“ (антимісія єпископа львівського, галицького та кам’янцько-подільського Афанасія Желіборського майстра Луки)<sup>19</sup>). Для всіх антимісії властиві орнаментовані медальйони з чотирма євангелістами в кутах. Древорити Іллі виконано за іконографічним типом „Плач над тілом Христом“.

На часині Іллі українських антимісія сцена „Покладення Христа до гробу“ виступає як в історичному (антимісія єпископа львівського, галицького та кам’янцько-подільського Арсенія Желіборського монограміста „ВФЗ“), так і символічному (антимісія кіївського митрополита Петра Могили гравера „*Ж*“ трактування). Ілля, безпсрочно, зізнав обидві гравори своїх попередників, разом з якими ілюстрував стародрук: „Апостол“ Михаїла Слъзки (1639) спільно з „ВФЗ“, „Грефіон“ Петра Могили (1646) – з „*Ж*“. Зменшенню числа персонажів, Ілля зміг уникнути розповідності та деталізації подійного до книжкової ілюстрації антимісія Арсенія Желіборського й одночасно використав творчі заходи гравера „*Ж*“.

Композиція антимісія Антонія Винницького добре побудована, майже симетрична. Вдало узгоджені основні складові частини, традиційний напис, як і на антимісія кіївського митрополита Сильвестра Косова<sup>20</sup>, компактно закомпоновані до прямокутника бічної стінки гробу, зосереджують увагу на центральній сцені.

Посередині височить хрест із терновим вінцем, нагайкою, списом та тубкою. Тіло Христа на широкій плащаниці тримають два ангели, св. Йосип з Априміте та св. Никодим. Заламавши руки, заклякля від горя Маті Божа, порад Марія Магдалина та св. Йоан.

Постаті скорботних ангелів у дзеркальному відображені дуже подібні до ангелів на антимісія митрополита Петра Могили. Пізніше антимісія Могили копіювали й інші гравери<sup>21</sup>.

У чотирьох скорботних ангелів у овалних видовжених картишах вибагливих, загострених форм.

На відміні від більшості ранніх українських антимісії, обрамлення яких складають кілька прямих ліній – обвідок, антимісія Антонія Винницького замкнено темною смугою, оздобленою листям та квітами.

У 1645–1649 роках Ілля працював над оформленням „Біблії“, 132 ілюстрацій якої пізніше надрукували окремим зошитом на зразок

<sup>15</sup> Добряніч А. Історія єпископів трех соединенных епархій Перемышльской, Самборской и Синецкой.–Львів, 1893.–С. 74.

<sup>16</sup> Павличко Я. Антиміс 1603 року – рідкісна пам’ятка українського мистецтва. До проблем вивчення групи пам’яток із Спаського монастиря.–Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи.–Львів, 1994.–С. 133–135.

<sup>17</sup> З поширенням в Україні друкованої книги, ілюстрованої травами, мальованим темпера антимісії поступово замінюють відрізкованими на полотні з дерев’яних та мідних (з кінця XVII ст.) кліше.

<sup>18</sup> НМЛ – ГД-170, КВ 6176; ГД-219, КИ 1313.

<sup>19</sup> Там само – ГД-9, КВ 1445.

<sup>20</sup> Лапшинський В. Українські антимісії XVIII–XIX ст. – Нотатки з мистецтва, 1976 – № 16 – С. 16 (Музей – Архів, Банна Брук, США).

<sup>21</sup> НМЛ – ГД-160, КВ 4220; ГД 227, КВ 1337/2.



Невідомий гравер.  
Антиміс митрополита кіївського,  
галицького та всієї Росії Діонісія Балабана.  
Близько 1658 р. Дереворит.

західноєвропейської „Biblia pauperum”. 1649 роком датовані 102 та 104 ілюстрації циклу. Отже, останні гравори „Біблії” Ілля виконав майже одночасно з антимісом Антонія Винницького. Притаманні біблійним ілюстраціям та першому антимісі Іллі узагальнені форми, динамічний, дещо грубуватий малюнок, спрощені засоби обробки площини гравори контрастують звищуканістю мініатюр майстрасерединини 1640-х ілюструють розвиток творчої манери гравера.

Крім антиміса Антонія Винницького, інших творів Іллі, датованих 1650 роком, не виявлено.

Від 1651 року на гравюрах Іллі поряд з підписом з'являється літери „с”, „ск”, „сх” – скорочення від „схімник”. Саме такий підпис вміщено на другому антимісі майстра – архієпископа чernігівського та новгород-сіверського Лазаря Барановича.

Видатний політичний, церковний та літературний діяч України XVII століття, Лазар Баранович, за свідченням „Старого Костелу” Йоаніка Галіотівского, „розвивав свій розум у віленський, кіївський та калицький академіях”<sup>22</sup>. На початку 1640-х років Лазаря Барановича призначено „наставником” києво-могилянського колегіуму, від 1650 року – його ректором та ігуменом братського монастиря.

Пікава обставина поєднує владика Антонія Винницького та Лазаря Барановича (їх антиміси належать Іллі). Підтримуючи освіту в народі руському, епископ перемишльський Антоній Винницький обійме ректору колегії Лазаря Барановичу щорічно від 1650 року надавати на користь колегії сті золотих<sup>23</sup>.

Великому прихильності до Лазаря Барановича мав гетьман Богдан Хмельницький, незадовго до смерті якого Баранович постав кандидатом на єпископський титул. „Літій митрополит Сильвестр Косов надав 1657 року Барановичу хвалальну грамоту, гетьман Богдан Хмельницький та генеральний писар Ів. Виговський підтвердили особу та діяльність Барановича похвальними універсалами. З цими важливими документами Баранович вирушив до Молдавії і тут, в Ясах, за згодою молдавського господаря Георгія Стефана, 8 березня 1657 року хіротонісані на єпископа чernігівського та новгород-сіверського. Обряд хіротонісання виконали сучаський митрополит Гедеон та єпископ Анастасій Романський та Феофан Хуцький”<sup>24</sup>.

Очевидно, в тому ж таки 1657 році Лазар Баранович замовив свій антиміс. Примірник антимісіу Лазаря Барановича зі збірки Національного



Ілля.  
Антиміс єпископа перемишльського,  
самбірського та повіту саніцького  
Антонія Винницького. 1650 р.  
Фрагмент напису.  
Полотно, дереворит.  
Публікується вперше.

музею у Львові в додінні частині містить віддруковані набірними літерами напис та дату – 1680 рік. П.М.Попов описує лаврський відбиток цієї ж гравюри з інакше набраним текстом внизу, датований 1677 роком<sup>25</sup>. Проте ці дати стосуються освічення конкретного примірника антимісіу.

Цікаво порівняти антиміс Лазаря Барановича з виконаном майже одночасно невідомим гравером антимісом кіївського митрополита Діонісія Балабана<sup>26</sup>.

Твір анонімного майстра більш „архаїчний”. Його композицію вирішено не зовсім вдало: центральна сцена занадто опущена донизу і майже зливається з картиною євангелістів, оточеними скромними віннями квітів.

Антиміс Лазаря Барановича – бліскучий візорець українського мистецтва XVII ст., одна з кращих гравор Іллі. Вищуканою композицією, тонким малюнком, багатством різноманітно обрамленою площини, філігранною манерою виконання антиміс Лазаря Барановича близький до гравор „Великого Требника” Петра Могили (1646) та початкових ілюстрацій „Лісової Біблії” (1645–1649).

Під хрестом із зачаруваннями страстей майже в овал майстерно закомпоновано сцену „Покладення Христадо гробу”. Впадає в око незвичний підігрів персонажів – новаторське іконографічне рішення сюжету, аналогічному немася серед відомих українських антимісів. Над труною Христа – семеро ангелів, що оплакують його, затуливи обличчя руками, утирають слози, двоє тримають запалені смолоскипі<sup>27</sup>. Умиваючись слзами, Маті Божа піднесла до уст руку померлого сина, поряд рідає св. Йоан. Тривожні часи української історії, численні особисті трагедії періоду „руїни” віливали, очевидно, й на сакральні мистецтво.

Композицію Іллі можемо розглядати як своєрідну ілюстрацію віршів „Розинішляня о мучі Христа Спасителя нашого...” (друкарня львівського братства, 1631), складеного учнем братської школи „многогрінним іноюком” Йоанікіем Болковичем. Чирнесь Онуфріївського монастиря, можливо, вихованець братської школи, гравер Ілля напевно був обізнаний з цією Старопоганською драмою, яку виставляли на сценах діті львівських місцин, членів Старопогані.

„...Нащо чистая Панна взираючи  
Тяжкокиприку скорб в сердci маочi:  
Горокръвавы слезы выливаш,  
Смутне воласт.  
Уы, тяжкая скорб мя обточила,

<sup>22</sup> Сумцов Н.Ф. Лазарь Баранович.–Харків, 1885.–С. 6.

<sup>23</sup> Там само.–С. 8-9.

<sup>24</sup> Там само.–С. 13.

Отхланы окрутых смутков поглотила,  
Обыйшло мене глубокое море  
Горкое горе.

Бо любой мой сын сродзе скатованый,  
От власных своих детей поруганый,  
Юж ест тиранско, ах мне умерщвлениный,  
В гроб положенный.  
Юж моя радость, юж преч уступает,  
Лютая туга, лют обыймует,  
Моя юж преч, юж утеха отходит  
В землю заходит..."

читаємо в збірці віршів Йоанікія Волковича<sup>28</sup>. Емоційний ключ цих поетичних рядків суголосний антимінсові, створеному Іллею для Лазаря Барановича.

Драматизм центральної групи антимінсу Іллі контрастує з барокковою розкішшю картушів піф'їгур євангелістів у кутах, рослинний декор яких подібний орнаментії датованих 1656 роком зображень лаврських святих з „Печерського Патерика” Іллі<sup>29</sup>. Серед українських антимінсів XVII ст., виконаних в техніці деревориту, на антимінсі Лазаря Барановича вперше поряд із зображенням євангелістів з’являються іх символи. Згодом таке поєднання – типове для антимінсів XVIII–XIX ст.

Антимінс Лазаря Барановича та ілюстрації „Акафістів” (1663)<sup>30</sup> завершують творчий шлях Іллі.

На тлі високохудожніх, багатих за іконографічними інтерпретаціями українських антимінсів XVII ст. зі збірки Національного музею у Львові антимінсам гравера Іллі належить чільне місце. Майстерні дереворити Іллі цікаві художніми пошуками найбільш виразного вирішення поширеної в українському мистецтві XVII ст. євангельської теми „Покладення Христадо гробу”, що стає усталеним сюжетом українських антимінсів XVIII–XX ст. Безперечно, іконографія антимінсів Іллі була узгоджена із замовниками і є цікавим свідченням артистичних уподобань відомих церковних діячів України XVII ст.

Рідкісні антимінси Іллі, виконані для владик Антонія Винницького та Лазаря Барановича, а також відрізкований окремими зошитами ілюстрації гравера до „Біблії” та „Печерського Патерика”, призначенні для поширення серед широкого загалу, були першоджерелом для численних анонімних народних майстрів, унікальний доробок яких у нас майже не вивчено. Не випадково твори Іллі розглядаються як ранні зразки народної гравюри в Україні.

Оксана Юрчишин –  
заслужена сектором графіки  
Національного музею у Львові

<sup>28</sup> Михайло Возняк. Діяльність Йоанікія Волковича з 1631 р.–Записки Наукового товариства імені Т.Шевченка.–Т. СХХІХ.–Львів, 1920.–С. 67–68.

<sup>29</sup> Українські книжки...–ил. 1144, 1147, 1149.

<sup>30</sup> До „Акафістів” (1663) за традиційною іконографією Ілля виконав текстову ілюстрацію „Плач над тілом Христа” – (49x47)–Українські книжки...–ил. 1215.

# МОДЕРН

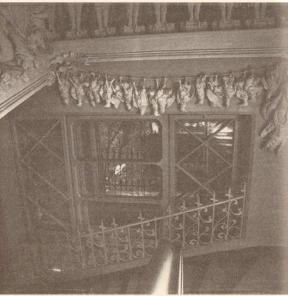
## В ІНТЕР’ЄРІ КІЇВСЬКОГО ПРИБУТКОВОГО БУДИНКУ



Фрагмент інтер’єру будинку на вул. Жиганській, 32. 1910 р. Фото О. Гончара

На початку ХХ століття в Києві з'являється перші споруди „нового стилю”. Модерн, інтернаціональний за своїм світосприйманням, виник у Європі як стилі самого життя, як історико-культурне поняття. Як, початок і кінець цілої історичної фази романтизму, що спочатку шукав поезію в приватному існуванні людини, а потім – намагався що поезію, втраченої назавжди, повернути прикрасанням життя засобами мистецтва<sup>1</sup>. Модерн, органічно засвоюючи різні стилі, не започаткує інші деталі, а використовуючи принципи (скремба, бароко з його внутрішньою динамікою, зіставленням різних мас, пластикою декору у вигляді форм живої природи), стилізує об'єкт художнього сприйняття, створює свою систему символіки, пластики, композиційної схеми та поєднання кольорів, створює новий художній образ. Основними провідниками його художньої програми та естетики стають декоративні принципи, лінія і форма.

Найбільш яскраво та повно модерн як стиль епохи, виявився в архітектурі житлових будівель: спочатку особняків, а потім великих прибуткових будинків. Поряд з цим, те, що мислилось як індивідуальне, почало набувати масового характеру, зачинаючи величного, не заважи благогідного впливу смаків замовників<sup>2</sup>. Орієнтація на смаки та потреби конкретного „споживача” надавала стиліві не просто національні особливості, а особливості суперечливі в Україні та в Європі. Прийшовши в Україну з діяком заціненням – на початку десь ятисотих, коли в Європі вже тривав процес переживання модерну, – він знайшов тут своє коло архітекторів, грунт для розвитку, що сприяло формуванню кількох школ: київської, одеської, львівської, харківської<sup>3</sup>. Формування київської школи відбувалося в умовах панування історизму та його останнього етапу – склектизму. З усієї маси напрямків в архітектурі кінця ХІХ століття київські архітектори найчастіше вибрали готику, по-новому трактуючи її романтичні силуети: башточки, химерні фігури, стрільчасті вікна. Будинки – „фортеці“ на Андріївському узвозі, бульварі Т.Шевченка, Ярославовому Валу, Малій Володимирській (сучасна – Чкалова) визначають обличчя Києва на глямі XIX та ХХ столітті. Від цих споруд від загадкою і тайною, з ними пов’язують легенди, називаючи не просто будинками, а „замками“ – Річарда, барона Штейнгеля. Да речі, барон Магнус-Карл-Олександер Вільгельмович Штейнгель до будинку на Ярославовому Валу, який з чієї легкої руки почали мінчевати його „замком“, відношення не має. Садиба М.Штейнгеля була розташоване поряд<sup>4</sup>. А ділянка на розі вулиць Театральної (сучасна – Лисенка) та Великої Підвалної (сучасна – Ярославів Вал) та рітока належала дворянинові М.Підгорському<sup>5</sup>, на замовлення якого



Сходи парадного під'їзду. Фрагмент.  
Сучасний вигляд. Вул. Банківська, 10.  
1901-1902 рр., арх. В. Городецький.  
Фото О. Гончара

На стор. 31  
Ковані огорожі сходів. Сучасний вигляд.  
Вул. Ярославів Вал, 4.  
1907 р., арх. Й. Зекцер  
Фото О. Гончара

Ковані огорожі сходів. Сучасний вигляд.  
Вул. Ветрова, 19.  
1910-ті рр., арх. Г. Ледоховський (?)  
Фото О. Гончара

Ковані огорожі сходів. Сучасний вигляд.  
Вул. Ш. Руставелі, 23.  
1910-ті рр., арх. Й. Зекцер  
Фото О. Гончара



і збудували цю незвичну зовні споруду, одну з таких, що передували появі „кіївського“ модерну. Здається, що таке загадково архітектурне обличчя будинку вплинуло на всю його історію. І сьогодні він не хоче віддавати нам своїх таємниць: ні року побудови, ні імені архітектора. І якщо дату – 1896-98 рр. – все-таки вдалось виявити, зіставивши ряд документальних свідчень, то щодо архітектора можна висловити лише припущення – В.І. Куліковський<sup>6</sup>.

Виразний, динамічний силует, несподіване просторове вирішення та асиметрична композиція фасадів (будівля буквально „висунута“ між сусідніми спорудами 70-х рр. ХІХ ст., тому весь об'єм розвивається в глибину двору) у поєданні з архітектурною формою і конструкцією створюють відчуття повної творчої свободи зодчого. Будинок розташований на одній із самих високих точок рельєфу центру Києва. Високий двохкатній дах, еркер з круглою башточкою, яка завершується шпилем, зробили що чотириповерхову споруду однією з архітектурних домінант у цій частині міста. Будівля з її складною динамікою, ступінчастою конструкцією розрахована на огляд з усіх боків: з Печерської, Думської площа в перспективі з Прорізної.

Принципова єдність декоративного й функціонального підкорислення в надзвичайно органічних і виразних інтер'єрах будинку. Тут немає жодної випадкової деталі. Починаючи від напису „Салве“<sup>7</sup>, який зустрічає вас на порозі парадного під'їзду, до підкорислено стилізованого лінійного декору та вітражі – все покликане створюючи оригінальний, колоритний образ. Композиційним центром інтер'єру є парадні сходи – прийом, що згодом часто використовувався модерном. Широкі, виразною пластикою масивних гілсових балансін та дерев'яних поручичів сходи освітлювались через високі вітражні вікна. Мерехтливі сільно, відбите колоровим склом, посилавши на враження таємничості, яке виникає при спогляданні фантастичних фігур химер, що несуть на своїх крилах еркери, і стрільчастої невисокої арки проїзду з глухими дерев'яними воротами. Межі між реальністю й фантазією вже переїдено і зроблено перший крок у бік модерну, естетика якого поступово словно кієвською повітря, чекаючи на своє матеріалне втілення. Мине кілька років, і в Києві з'явиться будинок, де фантазія архітектора досягне апогею. Геній В.Городецького остворить одну з перших (1901-1902 рр.) і найзначніших будівель вітчизняного модерну. Лім-легенда відповідає особі власника, який був творцем цього міфу. Київські дослідники ж же неодноразово звертались до його історії та архітектури<sup>8</sup>, а тому зупинимось лише на кількох моментах.

\* „Здрастуй!“, „Привіт тобі!“ (лат.).

Збудований на контрасті між пластичною масою і внутрішньою динамікою, будинок Владислава Городецького активно формує навколоїнне середовище. З головного фасаду він сприймається як невелика триповерхова споруда, а має ще два поверхі і поколінь, і всю його грандіозність можна побачити (але не осягнути), тільки піднімаючись сходами від колишньої Миколаївської вулиці. Величезна маса нетонованої цегли зі скульптурами фантастичних істот з почорнілого від часу цементу наявися над урвищем і не просто тягне, а чи то падає на вас, чи втягує вас у себе. Відчуття ірраціональноті послиється в інтер'єрі, який сприймається як театральна декорація, як миттєва сцена половання в спектаклі, де архітектор – головна дійсниця особа, а ви – просто глядач. Ефект присутності майстра найбільше повно проявився у вирішенні парадних сходів – головного композиційного центру, своєрідного конструктивного й декоративного „стрижня“. Невимовне враження спровалить парадні сходи, широкі мармурові марші яких заповнені світлом, що ллєється через вікна. Вони займають всю ширину площацідок між сходовими маршами – відкритий пейзажний коридор, поєднувшись з ліпним декором у вигляді мисливських трофеїв та гербових щитів з зображенням геральдичної символіки, а колись – і поліхромним панно зі сценами половання.

В організації внутрішнього простору архітектор мастерено зіставляє різні за масштабами приміщення: об'єм сходів і невеликі за розмірами житлові кімнати, значної площи ідаління і хол парадного під'їзду.

Два перші й три останні поверхі будинку (на кожному – по одній квартирі) винаїмалися, а третій займав сам хазій. Житлові приміщення, розташовані в західній частині, виходили в коридор, який півколом охоплював парадні сходи і механічний підйомник, розміщені зі сходу. З просторих кімнат у торцях коридору відкривалася прекрасна панорама вулиці Банкової та старого міста.

Велике тайство натхнення створило чарі і вічну загадку цього чудового пам'ятника – тканину сюжету, в якому головний герой – В.Городецький; місце дії – Київ, вул. Банкова, 10; час дії – вчіність.

Формувався модерн як стиль у Києві досить складно. Прибутковий будинок В.Городецького ще кілька років залишався майже єдиною спорудою „чистого“ модерну в місті. Можна було її згадати цирк Крутікова (1903 р., арх. Е.Брадтман), але він входить за межі тематики цієї статті. Масовий смак, який часто тяжів надархітекторами, диктував і своєрідний „стиль“, що складався з мішанням елементів модерну, ренесансу, бароко в роках становлення „нового мистецтва“ або ж неокласицизму.



Фрагмент ліпленого декору плафона житлової кімнати.

Південний вигляд. Вул. Ярославів Вал, 14.

1910 р. технік-будівельник М. Клуг.

Фото О. Гончара



На стор. 39

Фрагмент ліпленого декору плафона.

Південний вигляд. Вул. Ш.Руставелі, 29.

1910-ті рр.

Фото О. Гончара

Ліпений декор в холі парадного під'їзду.

Південний вигляд. Вул. Ярославів Вал, 14.

1910-ті рр.

Фото О. Гончара

Ліпений декор плафона парадного під'їзду.

Південний вигляд. Вул. Ш. Руставелі, 29, 1910-ті рр.

Фото О. Гончара



чи конструктивізму на етапі його зрілості й згасання. Досить згадати інтер'єр парадної зали в добре відому будинку О. Родзянка по вул. Ярославів Вал, 14 (1910, технік В.Клуг), оздоблення помешкань будівників по вулицях Чкалова, 32 А (1910)<sup>8</sup>; Великий Житомирський, 8/14 (1910)<sup>9</sup>. Навіть В.Городецький заповині кімнати свого будинку каляннями печами, які серійно випускались київським заводом І. Андрієвського протягом багатьох років<sup>10</sup>.

Тема модерну в інтер'єрі київського прибуткового будинку ще майже не відображені в наукових розробках. Вона може так і залишитись не дослідженою в зв'язку зі зникненням самого предмету досвідження. Масові капітальні ремонти 1960-90-х рр. привели до майже повного варварського знищення багатьох інтер'єрів прибуткових будинків в історичній забудові міста<sup>11</sup>. Духовні пустка, які смогли зависати над супільством, з закономірним наслідком десятиліть планомірної руйнації тієї культурно-історичної моделі світу, в якій формувалася наука, мистецтва, художня сліта. Іще кілька років подібного варварства, і ми назавжди втратимо середовище, де виростали і пробуджувались дотворчості О.Архипенка та О.Екстер, Г.Нарbut та К.Стенченко, Винниченка та М.Булгаков, А.Ахматова і К.Піскорський... Саме тут проходило становлення і блискучий розв'язок української культури 1920-х років. Зніщення інтер'єрів житлової забудови кінця XIX – початку ХХ століття не тільки Києва, а й Львова, Харкова, Одеси, Івано-Франківська, Дніпропетровська за масштабами можна порівняти тільки з національною tragedією 1960-х.

Сьогодні, обстеживши за останні вісім років близько чотирьохсот п'ятдесяти прибуткових будинків, особливих, громадських споруд в історичній забудові Києва, все ж можемо говорити лише про незначну частку архітектурно-художньої спадщини епохи модерну. Пам'ятки стилю модерн з їх масивними атіками, еркерами, пластичним ліпним декором, керамічними вставками і панно є не тільки важливими архітектурними акцентами вулиць, а й об'єктами художнього сприйняття, що на рівні півдівідомого стимулюють інтерес до міського середовища. Яскраво виявленій індивідуалізм зовнішнього вигляду, різноманітність конструктивного й декоративного виразення фасадів зробили споруди модерну однією з найбільш виразних частин історичної забудови Києва. Художня мова стилю здається однозначною тільки на перший погляд. Серед величезної кількості прибуткових будинків ви не знайдете двох одинакових: загальні архітектурно-просторові виразення, часто обумовлені формою земельної ділянки<sup>12</sup>, композиція фасадів, набір декоративних

елементів в оздобленні екстер'єрів та інтер'єрів споруд є підтвердженням розмаїтості прийомів при стилістичній єдності.

Індивідуальність вирішень проявляється не тільки в межах стилю загалом, але й у творчості кожного з архітекторів, які на рубежі та в перші п'ятдесяти років ХХ століття підходили ідеї „нового мистецтва“. Бурхливий розвиток капітального будівництва в місті в ці роки тільки стимулює їх до творчості. Будівлі за проектами О. Вербицького, П. Альошина, В. Городецького, І. Беляєва, Е. Браудтмана, Ф. Олтаржевського, Д. Торова, Й. Зекцера, В. Безсмертного, П. Жукова, Г. Ледоховського, А. Феокритова, А. Трахтенберга, В. Клута, В. Рикова надавали неповторності та своєрідності Миколаївській, Хрешатику, Маріїнсько-Благовіщенській, Великій Васильківській, Кузнецій, Великій Житомирській, Лівівській, Малій та Великій Підвалинній, Банківській, Лютеранській. Велика кількість літератури (енциклопедії, довідники, періодичні видання), можливість знайомитись з останніми досягненнями архітектури в оригіналі дозволяли проводити проектувальні та будівельні роботи на рівні європейських зразків. Проте, за винятком єдиного на сьогодні відомого нам випадку<sup>13</sup>, не маємо прямих запосичень. Досвід європейського модерну творчо пристосовується до місцевих умов і піддається, набуваючи нового змісту.

Для великого прибуткового будинку архітектор проектував не тільки екстер'єр та планувальну схему, а й розробляв усі елементи оздоблення, фурнітуру, аж до ручок на дверях та освітлювальних пристрій. Він же, як правило, і керував процесом будівництва.

В 1905-13 р. значно змінилося свій вигляд центр Києва. Знається цілі квартали малоповерхової забудови, на місці якої з'являються великомасштабні споруди. Прогрес будівельної техніки та інженерного обладнання, наявність нових матеріалів для будівництва (бетон, металеві каркаси), а також подорожчання землі в центральних районах ведуть до зміни кількості поверхів у прибуткових будинках. Споруди, розміщені на невеликих земельних ділянках, тепер мають п'ять, шість, а то й сім чи вісім поверхів. Значних змін зазнає організація та наповнення внутрішнього простору. Більшою стає площа пріміщень, ширшими сходи, двері та вікна. Нова естетика кардинально міняє вигляд і суть декору. До сприйняття – і спрійняття – оновленого інтер'єру „готують“ оздоби фасаду, ганку, парадного входу. Стилізований портал, форма прорізу ліпкор дверей, які пологінці дверей – все це працює на посилення ефекту театральності, видовищності, що входить у програму стилю.



Фрагмент житлової кімнати.  
Фрагмент. Сучасний вигляд.  
Вул. В. Житомирська, 32. 1910 р.  
Фото О. Гончара



Фрагмент житлової кімнати.  
Фрагмент. Сучасний вигляд.  
Вул. В. Житомирська, 23.  
1909 р., технік-будівельник М. Клуг.  
Фото О. Гончара

Фрагмент пілленого декору плафона  
житлової кімнати.  
Пілленний вигляд. вул. Ш. Руставелі, 23.  
1910-11 рр., арх. Й. Зекцер (?)  
Фото О. Гончара



Парадний під'їзд прибуткового будинку доби модерну неможливо уявити без зісканого оздоблення. З плафонів та стін зникають колишні гірлянди з троянд чи лаврового листа, складні карнизи з рядів пальметт і раковин, що втомулюють свою однонапінністю. Художники модерну звертаються до оточуючої природи, добираючі не тільки вищуканий ірис чи цикламен, а й скромні польові рослини: кульбабу, будляк, соняшник. Особливо полубляють вони гнучкі, кручені стеблини в'янка, декоративного гороху. Звивиста лінія їхніх стебел разом з рельєфною поверхнею ліпнини і поліхромним пофарбуванням утворює виразний декор. У ліпних прикрасах парадного під'їзду будинку по вул. Володимирській 6/11 (1910-11 рр., арх. Й. Зекцер) використано поєднання стилізованих шишок та геометризованих стебел; у будинку по вул. Кравченка, 21 (1913 р., арх. П. Жуков<sup>14</sup>) – шишкі та гілки сосни. Листям та квітами в'янка прикрашено парадний під'їзд будинку по вул. Пушкінській, 41 (1909-10 рр. (?))<sup>15</sup> – стилізованими цикламенами, лотосами на елегантних стеблинах – стіни, стелі та табурі під'їзду будинку по вул. Ярославів Вал, 4 (1907 р., арх. Й. Зекцер<sup>16</sup>). Ліпління розміщене і над прорізом дверей шахти ліфта.

Особливі місце в декоративних мотивах „кіївського“ модерну посідає каштанова гілка з листям. Варіації на тему каштана ми зустрічаємо скрізь: на фасадах будівель, на стелі та стінах кінат, вархітектурні кераміці. В колекції, зібраний авторами<sup>17</sup>, є чудові зразки (піна кахла та вставка) з декором зі стилізованого каштанового листя та плодів.

Великого значення в оформленні під'їзду давали металевому поручу сходів. Під впливом прагнення до індивідуалізації житла характер художнього металу різко змінюється. Розповсюджено в другій половині XIX ст. літво, часто – тиражоване, поступається місцем камованому металу, виконаному з ескізом автора. Яскравими зразками авторського металу є коване поруччя сходів в будинках по вул. Кравченка, 21; Чакловська, 74 (1910-11, арх. П. Альошин та ін.).

Саме в ці роки поширюються прообрази ліфтів – „механічні підйомніки“, як їх тоді називали. Ця деталь інтер'єру не могла залишитися поза увагою модерну. Металеві двері шахт ліфтів, які виходили на кожен поверх, оформлювались у відповідності з естетикою стилю, а сам механізм так вдало розміщувався в товщи стіни, що зовсім не заважав загальному сприйняттю простору (Володимирська 6/11; Велика Житомирська, 8/14; А. Тарасової, 6; Ярославів Вал, 4).

Характер художнього металу, його орнаментика були пов’язані з загальним архітектурно-художнім

вирішеннем фасадів та інтер'єру. Тут умовно можна виділити два напрямки. Перший походить від характерної для модерну стилізації (аж до геометризації) природних мотивів: стеблин, листя, квітів болотних і польових рослин, дерев (Артема, 40/1 (1913, арх. В.Безсмертний); Кузнецова, 9; Пушкінська, 41; Червоноармійська, 43/16 (1910)<sup>18</sup>; Ш. Руставелі, 27 (1913)<sup>19</sup>). У другому широко використовуються геометричні елементи: тут бачимо рух у бік конструктивізму (Ш.Руставелі, 23; В.Житомирська, 25 (1910; арх. І.Беляєв)<sup>20</sup>; Кузнецова, 10). Архітектори та художники прагнуть як найповніше використати декоративну якість металу. Він є невід'ємною частиною того набору оздоблювальних елементів, які повинні надавати будівлі індивідуальну неповторності. І тут не останнє місце посадили майстриковалі, які втілювали в матеріалі задуми художників. Архівні документи початку ХХ ст. серед майстрів називають І.Дзубу, Ф.Бунчука, Л.Гінзбурга, А.Дашковського, Б.Рубинштейна, З.Руденка, А.Смирнова, У.Усманського. У більшості випадків кожен мав власну майстерню<sup>21</sup>. Замовлення після своєрідного конкурсу (а точніше – торгів) отримував той майстер, який міг його виконати у найкоротший термін і за найменшу платню. Вимоги ж до якості виконання були дуже високими.

Різноманітність зорового сприйняття в інтер'єрі досліглась ціловою системою виражальних засобів. Передусім це були функціональні елементи: прорізи дверей та вікон, внутрішні об'єми еркерів, іхня форма і планування. Вікна та двері в модерні виконують не тільки властиві їм функції, а й несуть декоративне навантаження. Форма вікон ускладнюється, стає криволінійною. Як правило, великі за розмірами (дво-, три-, а іноді – чотиристулкові), вони поєднували інтер'єр з оточуючим простором. В організації простору в епоху модерну значення світла величезне. Світло не просто пов'язує окремі його частини, а й впливає на загальні художні враження. Цим пояснюються особливі уваги до вікон архітекторів-модерністів. Вікна під'їзду, часто внесені в еркер чи ризаліт, займають значну частину стіни (Ш.Руставелі, 23; Ветрова, 19 і 21; Ярославів Вал, 4), що ризко збільшувало їх світлопроникність. Вікна не тільки доповнюють світловий ліхтар, а в багатьох випадках повністю перебирають на себе його функції. А різноманітна форма віконних прорізів, нестандартне розташування, багатодільне столярне заповнення, а то й вітражі підкrescoлювали їхню індивідуальність.

У житлових приміщеннях розміщення вікон та іхні обриси насамперед були пов'язані з призначенням кімнат (вітальні, кабінет, спальня чи дитяча кімнати), її формою, яка, в свою чергу, залежала від

наявності конструктивних деталей – еркера, ризаліта, балкона, лоджії. Тоді віконні прорізи згруповуються саме тут. Навільни різноманітними були вікна в кабінеті чи вітальні: квадратні, з парabolічним завершенням, складно-криволінійні, шестикутні.

Стилістично значимим для Нового мистецтва було столярне заповнення прорізів дверей та вікон. Різноманітність його форм та способів декорування органічно входить до концептуальних основ модерну. Вхідні та внутрішні двері квартир мають одну, дві або ж три стулки. Одностулкові двері прикрашаються найпішишіше. Характерними є парадні двері квартир у будинку по вул. Великій Житомирській, 25, виконані з дуба, одобрені різблієнням і вкриті тонуванням колірну червоного дерева. Накладки, розміщені у верхній частині одвірків та безпосередньо на полотні дверей, прикрашенні приплюснутим рельєфним декором з модернізованих квітів та листя сонцієнера.

Найбільшого поширення набули двостулкові двері (Ш.Руставелі, 27 і 29; Пушкінська, 41; Володимирська, 61/11; Ветрова, 21 та ін.). Як правило, за конструктивною схемою полотнища таких дверей поділяється на дві частини: верхню, із заскленими вікощими, та нижню, прикрашеною геометричним чи стилізованим рослинним орнаментом, а інколи – і зооморфним зображенням (Малопідвальна, 4 (1910 р., арх. А.Трахтенберг<sup>22</sup>).

У прибудтовому будинку по вул. Кравченка, 21 збереглись триступкові двері. Виконані за ескізом архітектора-проспективаліста П.Жукова, вони мають дуже лаконічний декор і вдаю поєднуються із загальним вирішенням інтер'єру під'їзду.

Чи не найважливішого значення в прибудтових будинках доби модерну набуває форма кімнати. Наявність таких двох конструктивних елементів, як еркер і балкон, у поєднанні з найрізноманітнішими за формою та розмірами вікнами, дозволила здійснити своєрідний „переворот“ у сприйнятті житлового приміщення. Еркер, у якому, як правило, розміщувалася вітальня, рідше – кабінет чи спальня кімната, давав можливість найнесподіванішим чином вирішити форму приміщення. (Велика Житомирська, 32; Ветрова, 19 і 21).

З формою кімнати був тісно пов'язаний й лінійний декор. Так, у спальні кімнаті п'ятину форми (Ш.Руставелі, 29) лінієнням прикрашено всі п'ять кутів плафона. Орнамент утворений кругом, оточеним гірляндою зі стилізованими фруктами, прямо-кутником, розміщеним внизу від круга, та колом, прикрашеним голівками маків. У цьому досить складному орнаменті є приховані смішні, які можна спробувати пояснити через символіку кола –

На фото парадного під'їзду будинку по вул. Ярославів Вал, 4, де постійнувались філіалістична компанія д-ра медикіні І.Гарпінського та пансіон. Із рукописного бюлєтена 1908 р. Фото-копія продукції О. Гончара



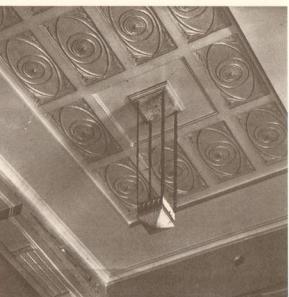
сонця, прямокутника – землі та стилізованих вигнутих стеблин, котрі тягнуться до сонця. Цю ж символіку можливо пов’язати і з сенсом буття людини – пізнанням світу в усіх його проявах. Стіни цієї кімнати прикрашає ліпний фриз, декорований чотирма паралельними лініями та квітами сонячника – символом горіння, сяяння сонця.

Використання того чи іншого мотиву в орнаментці модерну не буває випадковим. Улюблени квіти: орхідея, лілія, тольпан, цикламен, в’юнок, сонячник; болотні трави, листя винограду та стеблини гороху. Улюблени птахи: павич, лебіль, фазан; тварини – вепр, оленя, косуля, смія. Дуже часто художники модерну звертаються до міфологічних сюжетів.

Мотиви з тваринного і пташиного світу широко використовуються в декоративному ліпленні в прибудковому будинку по вул. Великій Житомирській, 32. В одній з кімнат на третьому поверсі верхньою частиною стіни прикрашено ліпним фризом, основний мотив якого – фантастичний птах та кетята калині. В кімнаті, що виходить в еркер, сюжет фриза-барельєфа складає вакхічна процесія з кентаврів, вакханок, фавнів з чашами, дудочками-авласами. Вакхічна група обвита лозою з гронами винограду.

Нова архітектура викликала і нові зображенувальні засоби, нову орнаментику. Орнамент модерну все більше набирає символічногозвучання. Фігура, предмет, фрагмент предмета чи фігури перетворюються на пластичного символа. Навіть просто лінія чи комбінація ліній, яка не має під собою якогось реального предметного прообразу, набуває образного значення. Характерним є оформлення плафонів у квартирах прибудкового будинку по вул. Ярославі Вал, 14, де рожети орнаментовані стилізованими квітами, вигнутими лініями. Кути плафонів – різноманітними лінійними медальонами з рељефним зображенням голови жінки в облямівці з листя болотних рослин, лінійний карниз – мандром.

Часто звінівиста флоральна лінія передає динаміку розвитку всього приміщення, як наприклад, в одній з квартир у будинку по вул. Пушкінській, 41. Орнамент продовжує конструкції, пом’якшуєчі їх. Стилізоване дерево яблуні, “виростаючи” з підлоги, своєю кроною зіглоюми по стінах тягнеться до також стилізованого сонця під стелею, підкреслюючи безкрайність простору. Рослинний світ для модерну – це можливість продемонструвати тісний зв’язок з природою, з усім сущим на землі. Рослини-символи активно використовуються в оздобленні інтер’єрів київських будинків. Мотиви кульбабок, в’юнка бачимо в декорі плафонів та



Люстра, 1910-ті рр.  
Серійне виробництво.  
Фото О. Гончара

Вгорі:  
Сейфільник у холі парадного під’їзду.  
Сучасний вигляд.  
Вул. Володимирська, 51/11.  
1910-1911 рр., арх. Й. Зекцер.  
Фото О. Гончара

Її він. Сучасний вигляд.  
Вул. Прорізня Вал, 4.  
1907 р. Серійне виробництво.  
Фото О. Гончара



верхньої частини стін кімнат у будинку по вул. Артема, 40/1; ліпі – в оформленні плафона й стін вітальні в квартирі будинку по Пушкінській, 41. Листя й плоди каштанів наповнюють інтер’єри кімнати в будинку по вул. Ш. Руставелі, 29. Натуралистичне зображення рослин все частіше замінюється їхнію стилізацією через зміну пропорцій та геометризацію зображеного мотиву аж до його цілковитого видозмінення (Ш. Руставелі, 23 і 29; Велика Житомирська, 8/14 і 25; Кравченка, 21 та ін.).

Дослідниками модерну вже зроблено спробу пояснити семантику різноманітних елементів, використовуваних „новим стилем“<sup>23</sup>. Такий аналіз сам по собі дуже цікавий і, напевно, може розкрити як ідейно-стильову особливість самого модерну, так і їх сприйманням архітектором, художником чи глядачем. Міфологічне, релігійне, естетичне значення окремих декоративних елементів потребує розгляду та аналізу в контексті кожного окремого архітектурно-художнього твору. Пам’ятки Києва дають можливість подальшого проведення досліджень у цьому напрямку.

Добре модерну співпало в часі з величезним прогресом технологій усіх сферах життя. Одним з прапорів процесу “технізації” бути людини стала зміна опалювальної системи. Все частіше у великих прибудкових будинках зустрічаємо радіатори водяного опалення, сховані в нішах. Позвоних також не проходить увага художника. Точки опори вирішують у вигляді лап тварин або стилізованих квіткових бутонів (Саксаганського, 34; Велика Житомирська, 40 (1913 р.<sup>24</sup>)). Однак водяне опалення не змогло витиснити з інтер’єру таку невід’ємну в минулому його частину, як піч чіканин. Змінюється лише їхнє художньо-декоративне вирішення. Декор печей, особливо пізнього модерну, більш стриманий або ж відсутній зовсім. Тут можна виділити декілька типологічних груп. Тұлово та цокольна частина печії однієї групи лицьовалися каляміями з білою смальтою. Завершення, найчастіше у формі суцільно-відлітого фронтона, без фриза та карниза, прикрашала видозміненим відповідно до естетики стилю рослинним декором. У центрі дзеркала печі могла бути рельєфна вставка. Для іншої групи печей типово лицьовування всієї поверхні рельєфними каляміями з модифікованим квітковим мотивом. Увінчувалася така піч також фронтоном. Оскільки каляміне виробництво було серійним, то комплекти для лицьовування печей могли бути набрані довільно, виходячи з бажанням замовника. Наприклад, однакові фронтоны могли використовуватися в усіх типологічних групах. Хочеться звернути увагу, що для Києва майже не знаємо калямі з коловорівими поливами, виконаних у стилі модерн<sup>25</sup>. Калямі з

рельєфним майолонком були теракотовими, і їхне тонування в кожному випадку залежало від колористичного вирішення всіх єзодів помешкання. За дослідженнями авторів, більшу частину атрибутованих зразків архітектурної кераміки в стилі модерн виготовлено в Білорусі (м.Копись, Могилівської губернії), на заводі Л.Косого(Чаколова, 32 А і 40; Андриївський узвіз, 10 та ін.). Невелика частина подібних кахель має місцеве походження (Михайлівська, 19; Рейтарська, 31), що менше довізної продукції заводів Німеччини, зокрема м.Мейсена<sup>26</sup>.

Каміні також значно змінюють свій зовнішній вигляд. Вони можуть повторювати форму печі, де топка та дверцята замінені камінної нишою. Це може бути просто камінна ниша, облямована кахелями: рельєфними (Ярославів Вал, 4), а пізніше – кольоровими полив'янинами з гладенькою поверхнею (Велика Житомирська, 25). Бронзові решітки – чи не найбільш цікаві деталі таких камінів. Вони повторюють напівциркульну форму ниші: літво прекрасно передає рослинний орнамент у вигляді витягнутих стеблин з листям чи голівками квітів, спрямованими догори.

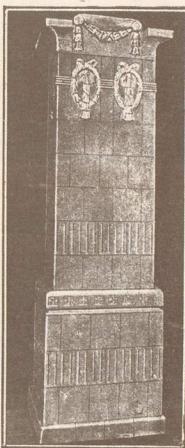
В інтер'єрі, оздобленому за законами модерну, немає жодної випадкової деталі. Естетизація побуту починалася від естетизації ужиткових предметів як стилізових прикмет часу. Ручка на дверях, таблиця з прорізом для пошти і написом „Для писемъ и газетъ”, підвікон біля вхідних дверей виконувались в одному стилі. Ручки дверей за детального розгляду захоплюють різноманітністю форм та вищуканою красою. Декорується пластина, до якої кріпиться прилад, сама поверхня ручки. В будинку по вул. ІІ.Руставелі, 23 збереглись оригінальні ручки, де художник, підкresлюючи декоративність утилітарної речі, звертається до одного з улюблених прийомів модерну – зіставлення різних фактур: глянсово-гладкої ручки і декорованої пластини. Для пісlenня ефекту контрастності поєднано два матеріали: жовту бронзу та чорний камінь, відшлифовано до бліску. В будинку по вул. Великий Житомирський, 25 у декоративному вирішенні приладів відкручування використано інший прийом. Зовнішня пластина ручки-кнопки має форму круга, прикрашеного трьома опуклостями.

Нового звучання набуває в спорудах модерну керамічна плитка. Її використовують як у декорі екстер'єру, так і в інтер'єрі. Проте, якщо декор на фасадах намагається якнайбільше індивідуалізувати, то в інтер'єрах (у покритті підлоги) найчастіше зустрічається плитка масова, яку тисячами тиражували спеціалізовані підприємства. В Києві найбільшого поширення набула продукція харкі-

Всі товари въ большомъ выборѣ.

**М.Ш.РАБИНОВИЧЪ**

Кievъ, Подоль, Набережно-Крець-  
тицкая улица №15. Телефонъ 22-51.



### С К Л А ДЪ

Кафельныхъ и майоликовъ печей  
и каминовъ, плитокъ пирогранит-  
ныхъ и керамическихъ, кахельныхъ  
и керамесальныхъ принадлежкъ къ каминамъ,  
кирпича отгеворного, глины  
шамотовъ, и трубъ.

Всі товары въ большомъ выборѣ.

Рекламна листівка, 1910-ті рр.  
Фотопротдукція О. Гончара.



Кахель майолікова. Поч. ХХ ст.  
Завод І. Андріяновського, Київ.  
Серійне виробництво.  
Фото Ю. Шкода.

Оформлення прорізу поштової скрині  
на відімках дверей квартир.  
Серійне виробництво початку ХХ ст. Сучасний вигляд.  
Фото О. Гончара



ського заводу Бергенгейма, а також торгових фірм „Мушкат і Син” та „Дзвульський і Лянгє”. Коліророва гама плиток для покриття підлоги досить стримана: блакитний, сірий, охристий колори та іх відтінки в поєданні між собою та з білим. Гладенькі квадратні чи шестикутні плитки більшого як мінішого розмірів розміщуються в шаховому порядку. По краю може проходити бордюр з меандровим, хвилеподібним або рослинним орнаментом. Орнаментика плиток з рельєфною поверхнею більш різноманітна, але в основі майолінок лежать все ті ж меандри, хрести, кола.

Іскравіше стилі проявляється в плитці для лицювання стін у службових приміщеннях. Як правило, у верхній частині лицюваною білою чи коловоровою глянсовою плиткою стіни проходить фриз із плиток, оздоблених рельєфним або живописним регулярним майолонком. Цікавий зразок такого фриза зберігся в будинку по вул. Володимирській, 61/11: на плитках у техніці надмолів'яного розмальовання зображене розквітлі крокуси з листям.

Начатку ХХ ст., з приходом в архітектурі нового мистецтва, Київ набуває рис сучасного європейського міста. Виразна художня мова стилю проводжує нас хвилювати і сьогодні. Гармонію й витонченість інтер'єрів модерну не змогли знищити ні повсюдна їх напівірнія, ні спотворення неукамінацідками. В цій статті, ні в якій іншій не претенуючи на повноту висвітлення проблеми, автори намагались лише окреслити коло питань, пов'язаних з модерном в інтер'єрі та привернути до них увагу дослідників і широкого загалу.

## ПРИМІТКИ

- 1 Стернин Г.Ю. О модерн // В зб.: Художественные собрания СССР. Музей, №10. – М., 1989. – С. 7. У межах даної статті автори не торктаються теоретичних засад стилю модерн. Докладний аналіз цієї проблеми можна зробити в працях: Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. – М., 1989. – 294 с.; Барсенея А.А. Європейський модерн: венески архітектурна школа. – Екатеринбург, изд. Уральского университета, 1991; Борисов Е., Каждан Т. Русская архітектура конца XIX – начала XX века. – М., 1971 та ін.
- 2 Див.: Сарабьянов Д.В. Вказ. праця. – С. 9-16.
- 3 Див.: Ясенин В.Е. Архітектура України на рубежі XIX и ХХ століть. – К., 1988. – С. 150-159.
- 4 Державний архів Київської області (далі ДАКО), ф.163, оп.41, од.зб.1485.
- 5 ДАК, ф.143, оп.2, од.зб.1814.
- 6 Детальніше див.: Шулешко І.В. Ярославів Вал, 1: Історія будинку, або В пошуках зодчого. – Генеза (в другій).
- 7 Див., напр.: Ефраїмов Б. Зодчий і художник В.Городецький // Образотворче мистецтво, 1984. – С. 18-20.
- 8 ДАК, ф.143, оп.2, од.зб. 2528. Тут і далі посилення даються тільки у випадках першого введення даних (дати породження будинку чи автора проекту) у науковий обіг.
- 9 ДАК, ф.100, оп.1, од.зб.2501.
- 10 О.Сердюк, І.Шулешко. Київські кахлі // Образотворче мистецтво, 1993. – № 3-4. – С. 25-28.
- 11 Вже в останні кілька років загинув будинок, зведеній за проектом В.Кричевського по вул. Полтавській, 10, інтер ери будинків №№5 і 7 по вул. Малій Житомирській, №9 – по Михайлівському провулку, №№8А – по вул. Великій Житомирській, №40 – по вулиці Чкалова. До переліку можна додати ще кілька десятків споруд у стилі модерну та історизму.
- 12 Скібіцька Т.В. Прибутковий будинок як провідний архітектурний тип у забудові міст України кінця XIX – початку ХХ століть. – В друїці.
- 13 Ковані ворота в проїзді особняка по вул. Чкалова, 33 (1907 рік, арх. Г.Легойовський) відтворюють основну композиційну схему воріт, розроблених Г.Гімаром для житлового будинку Кастиеля Беранж в Парижі в 1897-98 рр. (Див.: Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. – фото на с. 101).
- 14 ДАК, ф.100, оп.1, од.зб.2767.
- 15 Дату спорудження будинку встановлено Шулешко І.В. за даними архівних джерел.
- 16 Державний архів Київської області (далі ДАКО), ф.1636, оп.6, од.зб.656.
- 17 Зберігається у фонді відділу архітектурної кераміки Національного заповідника „Софія Київська”.
- 18 ДАКО, ф.1636, оп.6, од.зб.612.
- 19 ДАКО, ф.1636, оп.6, од.зб.738.
- 20 ДАК, ф.100, оп.1, од.зб.820.
- 21 Могильовський В.Ю. Металічні оздоби Києва // Образотворче мистецтво, 1986. – № 4. – С. 28.
- 22 ДАК, ф.163, оп.41, од.зб.6230.
- 23 Див., напр.: Сарабьянов Д.А. Вказ. праця. – С. 176-181.
- 24 ДАК, ф.100, оп.1, од.зб. 1300.
- 25 У збріз відділу архітектурної кераміки Національного заповідника „Софія Київська” є комплект пічних кахель, виготовлених на заводі І.Андржевського в Києві. Кахлі мають рослинний декор і вкриті поливами бежевого, брунатного та слонової кістки кольорів.
- 26 Відомі кілька розрізняючих рисунків майолікових кахель темно-зеленого кольору з гладкою поверхнею.

Олена Сердюк,  
заслужена відмінна архітектурна  
кераміка Національного  
заповідника „Софія Київська”.



Інна Шулешко,  
ст. наук. співробітник  
Національного заповідника  
„Софія Київська”.



Ірина Рутян,  
ст. наук. співробітник  
Національного заповідника  
„Софія Київська”.



Лариса СОКОЛЮК

# МИХАЙЛО БОЙЧУК І ДІСГО РІВЕРА

Заряд, коли закінчується ХХ століття, стає дедалі очевиднішим, яким феноменальним явищем увійде в історію його художньої культури монументальне мистецтво Мексики. Про мексиканський муралізм і його представників, які створили відому національну школу монументального живопису, написано чимало статей, книг, що вийшли в різних країнах і різними мовами.

Але навіть почуття 1920-х років, коли Дієго Рівера, який очіплював цей рух, зробив свій перший монументальний розпис, більниця за характером і завданням школа все іншувала в іншому кутку землі – в Україні. На той ж етап професор Української Академії мистецтв Михаїло Лівонів Бойчук, учні якого під його керівництвом свої перші монументальні роботи відібравши раніше Рівери – у 1919 році. Це відомий, навіщаний потім цикл у Луцьких казармах у Києві. Репродукції виконані там композиції, що почасті оберіглися, сведчать про спорідненість творчих принципів мексиканського художника і учнів Бойчука, які орієнтувались насамперед на народні витоки своїх національних культур. Ні про який винноватильник говорити не доводиться, бо ні Бойчук, ні Дієго Рівера тоді ще нічого один про одного не знали, хоч і вчилися одночасно в Парижі.

Перші чутки про Дієго Ріверу, за словами одного з унів М. Л. Бойчука – В. Ф. Седляра, почали доходити до них, починаючи з 1924 року. <sup>1</sup> Дещо пізніше про основоположника нового мексиканського мистецтва розповів В. Маяковський після щоденника

<sup>1</sup> Седляр В. Дієго де Рівера // Критика.– 1928. – №7. – С. 116.  
<sup>2</sup> Там же. – С. 118.

<sup>3</sup> Вронін Ів. Сучасні теми в укр. малярстві // Критика.– 1928.– № 2. – С. 90; Скрипник М.О. За самоусвідомлення та пролетарське настіноглядні в образотворчому мистецтві: Промова на другому поширеному Пленумі Асоціації художників Червоної України.– Харків, 1930. – С. 19.

<sup>4</sup> Віловін С. Колективізм – пафос творчості Михайла Бойчука // Образотворче мистецтво.– 1988.– № 1.– С. 23; Толстой В. Вступ до статті О. Мордзяна „О ранніх советських фресках на Україні” // Художник і город.– М.: Советский художник.– 1988.– С. 37.

період його навчання в Парижі. Бойчук приїхав до столиці Франції у 1907 році. Рівера оселився тут на два роки пізніше. Париж на той час з його всесвітньо відомими музеями, ефірними і приватними школами мистецтв, ціліми каскадами виставок, відігравав роль „обійтованої землі“ для художників з різних країн, які прагнули прилучитись до найновіших напрямків мистецтва, що народжувались тут.

У рік приїзду Бойчука до столиці Франції відзначалася річниця смерті Сезанна. Широке визнання його сліху в мистецтві, що прийшло в кінці життя митця, після смерті ще більше зросло. Молода генерація художників бачила в Сезанні провіснію мистецтва майбутнього. На його досвід спиралися представники головних авангардистських течій – кубізму, наїмбізму. Принципи сезанінської системи виявились близькими Бойчуку. Потім він розповідав: „У першому ще місяці моєго побуту в Парижі я малював по пам'яті кілька образів з тих, що привіз з Далмації. Ці мої малюнки побачили товариші з Краківської Академії – Бушек і звернув увагу, що мої малюнки дуже схожі на сезанінські. Я подивився і здиувався. Тоді почав його (Сезанна) вивчати уважніше...“<sup>5</sup>.

Бойчук був на чотири роки старший від Рівери. До приїзду в Париж він закінчив із срібною медаллю Krakівську Академію мистецтв, де в той час викладали більшість представників польської сецесії – С. Виспянський та Ю. Мехоффер. Але ні модерн, ні уроки плінерного живопису, одержані Бойчуком у свого безпосереднього вчителя – відомого польського християнського літежізмиста Л. Вінчуковського, що спирається на досвід імпресіоністів, не задовільнили молодого українського художника. Значно більше значення для його творчого розвитку, відігранивши він, мало зближення з цвітом польської інтелігенції.<sup>6</sup> Окрім С. Виспянського, що були Т. Міцьинський, С. Жеромський, В. Серошевський. Завдяки їм, його творчості Бойчук прилучився до найновіших досягнень європейського культурного процесу – символізму, експресіонізму.

Певне значення мало й перебування Бойчука в Закопане, де він познайомився з архітектором С. Віткевичем – творцем так званого „закопанського стилю“, що став, з одного боку, синонімом усого польського, а другого – одним з перших прикладів вирішення проблем синтезу мистецтв на початку ХХ століття.

Програма синтезу мистецтв, розроблена Віткевичем, знайшла продовження у багатогранній

творчості генія польського народу – С. Виспянського. Поет, драматург, художник, він створював вітражі з розписами, проекти виставок, інтер'єрів, килимів, займався графікою і, певною мірою, архітектурою. Звернувшись до народних витоків, він підіс ремесло до рівня високого мистецтва, зробивши його предметом уваги суспільства.

Схожі процеси, пов’язані з переверненням ролі декоративно-прикладного мистецтва, народних ремесел, мали загальний характер. Більш або менш активно вони проходили і в інших країнах. Процеси ці привертали увагу Бойчука, який розмірковував тоді над проблемами, пов’язаними з відродженням українського національного мистецтва. В ті роки важливішою проблемою розвитку художнього процесу в Україні стала проблема сучасного національного стилю. Серед творчої інтелігенції вона розглядалася по-різному. Одні вбачали її вирішення у зверненні до української теми в мистецтві – в зображені національного типажу, картин української природи, давньої архітектури, національної символіки, мотивів орнаменту. Інші – у створенні варіантів українського модерну. Бойчук проблему національного стилю пов’язував з давньоірурським мистецтвом, з православ’ям, що відіграло таку важливу роль у становленні культури народів візантійського кола. У візантізмі він бачав національні корені українського мистецтва, від них і відштовхувався.

Те, що вабило Бойчука у візантізм, мало точки зіткнення з художньою системою Сезанна. Незважаючи на велике віддалення в часі, їх об’єднували деякі загальні принципи: монументальність, специфічність візуальної глядядь, який здійснювався не завдяки сюжетності, ілюзорності, а виражальними засобами художньої форми.

Великий інтерес до Сезанна виявляв і Дієго Рівера.

У своїй автобіографії мексиканський художник розповідав, що протягом дового часу вважав Сезанна „найвидатнішим сучасним художником“<sup>7</sup>. Він міг годинами розглядати його твори у крамничках, що були розташовані на вулиці Лафіт, де мешкав Рівера, приїхавши до Парижу.

Але на відміну від Бойчука, який тоді вже виробив чіткі орієнтири своєї творчості, пов’язуючи її з візантійськими витоками давньоірурського мистецтва, Рівера ще не знату, чому віддає перевагу. Він приїхав до Європи для завершення художньої освіти. До цього він вчівся у школі образотворчих мистецтв при Академії Сан-Карлос у Мехіко і почувався досить невпевнено через комплекс своєї

„мексикансько-американської приналежності“<sup>8</sup>. З-поміж французьких художників, крім Сезанна, його приваблювали І. Дом’є, і Курбе. А ранні роботи Рівери, виконані в Парижі, свідчать про вплив на нього імпресіонізму, про який тоді в Мексиці знали тільки з чуток („Рефлекси“, „Будинок на мосту“)<sup>9</sup>.

Бойчук у Парижі обратився за себе наочально-художнім закладом Академію Рансона, де в процесі викладання використовувалися експериментальні пошуки на художників. Тут працювали такі видатні французькі художники, як М. Дені, П. Сероєз, В. Воннір.

Рівера захопився кубізмом, зближившись потім з Пікассо.

Естетична програма і набід, і кубістів мала, передусім, антинатуралистичний характер. Творчіки набізму П. Сероєз і М. Дені, які викладали в Академії Рансона, спиралися на принципи Сезанна, а також на теорію синтетизму й клуазанізму Гогена, що відкривала нові шляхи для розвитку символізму в живописі. Художник-симвіст, стверджував Дені успіх за Сезанном, не вображає натуру, а показує її за допомогою лінійних і кольорових еквівалентів<sup>10</sup>. Успіх за Гогеном набід відмовився від тримірності простору, звернувшись до площинного накладання одного плану на інший, до узагальненого вирішення форми й кольору.

Художник система набід пов’язана, насамперед, з мистецтвом декоративного характеру, вони віддавали перевагу декоративному живопису, книжкові ілюстрації, сценографії, плакату, художнім тканинам, вітражу, скulptурі. Сероєз і Дені втілювали свої принципи в релігійному живопису.

Концепція набід для Бойчука виявилася близчими, ніж інші найновіші віяння та напрімки французького мистецтва. Спільним був інтерес до декоративних форм, до народних традицій, до релігійного живопису. Як і Бойчук, представників цього творчого об’єднання в мінучих епохах ввійшли, в першу чергу, мистецтво середньовіччя. Принципи набід більше відповідали тим завданням, що стояли перед Бойчуком, який шукав шляхів до створення нового стилю українського мистецтва, що базувався на старих, візантійських традиціях,

але з урахуванням тодішніх європейських досягнень у живопису.

Ці ідеї, якщо звернути увагу на виступ Бойчука на паризьких виставках, незабаром знайшли відображення в його творчій практиці. У 1909 році він виставив свої роботи в „Осінньому Салоні“, в 1910 – в „Салоні незалежних“. Особливо успішно була друга виставка, де Бойчук виступив уже не одноособно, а на чолі невеликої групи молодих художників, які приєдналися до нього і склали так звану школу „Ренопанте Byzantine“ (Відродження візантійського мистецтва). Критики, справедливо відійшли від школи Бойчука з числа більш ніж 2000 живописців, які взяли участь у виставці й серед яких були такі відомі художники, як Анрі Матіс, Моріс Дені, Поль Сіњак, Терр Боннар, Ван Донген, вітали школу українських художників як новий напрямок у мистецтві, що заслугував на увагу<sup>11</sup>. Про Бойчука тоді писали відомі французькі критики Андре Сальмон і Гійом Аполлінер. Перший зокрема відзначав, що художники групи Бойчука „знаменито продовжують напрямок старих іконописців, тільки їх твори сучасні“<sup>12</sup>.

Аполлінер, пов’язаний з кубізмом, віддаючи належність новівідніткам як новому напрямку в мистецтві, разом з тим не повідомив поділля пасеєнтині устремленням Бойчука, заявляючи, що художникам-українцям „належить зайнятися сучасним живописом, більш різноманітним і складнішим, ніж золочені ікони українських церков“<sup>13</sup>. Планіше і Аполлінер, і Сальмон у своїх виступах у пресі писали і про Ріверу. У 1914 році мексиканський художник уперше виставив у „Салоні незалежних“ свої кубістичні твори<sup>14</sup>. Роком раніше він зустрівся з Пікассо, ставши його другом і благато в чому учнем. „Я ніколи не вірив у Бога, але я вірив у Пікассо“<sup>15</sup>, – говорив він потім. Кубізм став для мексиканського художника, за його словами, „найбліжшим досягненням у пластичному мистецтві з часів Ренесансу“<sup>16</sup>. Аполлінер, який розкривав публіці таємниці кубізму, в своєму огляді виставки в „Салоні незалежних“ у 1914 році сквально відгукнувся про дебютанта, заявивши, що „Рівера заслугував на увагу“<sup>17</sup>. Андре Сальмон заявляв, що Рівера „зайняв почесне місце у паризькій школі“<sup>18</sup>. Добившись успіху, молодий мексиканський художник уже в

<sup>5</sup> Там само. – Р. 50.

<sup>6</sup> Les peintres révolutionnaires mexicains. – Paris. 1985. – Р. 50.

<sup>7</sup> Справжній П. В. Руський живописець зі скіфської школи. – М.: Советский художник, 1980. – С. 228.

<sup>8</sup> Ільїн С. Виставка „незалежних“, а українські майстри // Діло. – Лівів. – 1910. – 14 лист. (1 ст.ст.) липня. – С. 153. – С. 1; Тутенхольд Г. Німецькі художники // Аполлон. – 1910. – № 8. – С. 15.

<sup>9</sup> Аполлінер I. Chronique d’art (1902-1918) Peintres réunis. Avec Préface et Notes par Z.-C. Breunig. – Paris. – 1960. – Р. 79.

<sup>10</sup> Wolfe B.D. The fabulous life of Diego Rivera. – New York. – 1963. – Р. 106.

<sup>11</sup> Там само. – Р. 107.

<sup>12</sup> Wolfe B.D. The fabulous life of Diego Rivera. – New York. – 1963. – Р. 106.

<sup>13</sup> Wolfe B.D. The fabulous life of Diego Rivera. – New York. – 1963. – Р. 106.

<sup>14</sup> Wolfe B.D. The fabulous life of Diego Rivera. – New York. – 1963. – Р. 106.

<sup>15</sup> Wolfe B.D. The fabulous life of Diego Rivera. – New York. – 1963. – Р. 106.

<sup>16</sup> Wolfe B.D. The fabulous life of Diego Rivera. – New York. – 1963. – Р. 106.

<sup>17</sup> Wolfe B.D. The fabulous life of Diego Rivera. – New York. – 1963. – Р. 106.

<sup>18</sup> Wolfe B.D. The fabulous life of Diego Rivera. – New York. – 1963. – Р. 106.

найближчі роки створив численні кубістичні роботи, що стали всесвітньо відомими. На той час Бойчук вже не був у Франції. Успіх на паризьких виставках, спроваджуючи покладені на нього надії, став приводом для продовження йому творчого відродження й надання можливості побувати в Італії. У 1910 році він відвідав Венецію, Падуя, Флоренцію, Мілан, знайомлючись з прославленими творами італійських майстрів. Зображеній безліччю нових вражень, молодий український художник у 1911 році приїхав до Львова. Тут у же другий рік функціонував музей національного мистецтва, створений на базі церковного музею, організованого у 1905 році митрополитом Андрієм Шептицьким. Ним було зібрано близьку колекцію зразків національного мистецтва, основу якої склали старі українські ікони, рукописи, стародруки.

Бойчук став хранителем зібрань. Він мав намір зайнятись втіленням своєї концепції відродження українського мистецтва, усіх його видів і в зв'язку з архітектурою. Для цього, вважав художник, необхідно зібрати „здібних чоловіків” і працювати з ними, „прикараючи церкви і інші будівлі громадські”, „виконувати фрески і мозаїки; вирізувати в дереві і камені, піти гори і язи і інше”; подувати золотом, малювати образи темперою”, а дістати заплату „робити під дголям всілki тканини дорожчини, вишвики, мережки, килими і т.н.”<sup>19</sup> І це не було даним випадкової і скороминчої моди. Грагнене Бойчуком перетворити все середовище мешканців свого народу пов'язане з загальносвітовим рухом, спрямованим на пошуки великого стилю. До вирішення проблеми синтезу мистецтв починети рійоскі художники й архітектори, особливо М.К.Реїх, К.О.Коровін, І.О.Фомін, Ф.Шехтель.

Але український художник невдовзі став відомим як авторитетний знавець і реставратор церковного живопису. Займався також книжковою ілюстрацією, театральною декорацією, монументальним живописом. Ним, зокрема, була розписанна каплиця в одній з будов митрополита Андрія Шептицького у Львові. Проте на перешкоді втіленню великих задумів художника, пов'язаних з відродженням українського мистецтва, стали події першої світової війни. Бойчук було заслано царською владою до Уральська, а потім до Арзамаса як підданого Австро-Угорської імперії. Ріврів війна засталася в Парижі. Він продовжував досконалоувати у собі мистецтви,

залишаючись значною фігурою у русі кубістів. Але, починаючи з середини 1915 року, у творчості Рівери відбулися помітні зміни. Парижська критика, розглядаючи особливості його кубістичних картин, вказувала на їх деяку екзотичність, пов'язуючи це з мексиканським походженням художника.<sup>20</sup>

Посилення національного характеру в паризьких роботах Рівери у другій половині 1910-х років біограф Рівери Берtrand D. Wolff пов'язував з настількістю за батьківщиною. У Мексиці відбулася революція. Багато з того, відзначав Wolff, що зображував у ті роки Рівера, – „фрагменти народного костюма; революційний фольклор і повсталий народ”, склали юнітар елементів його майбутніх фресок<sup>21</sup>.

„У 1917 році, коли в Росії відбулися дві революції, – читамо у Wolffa, – Рівера багато що робив та, як і раніше”<sup>22</sup>. Але наприкінці десіллятія, коли в Парижі з'явився Сікейрос, учасник мексиканської революції, який уособлював натхненість порівнанням тодішньої молоді Мексики до створення нового національного мистецтва, в поглядах Рівери відбулися зміни. Сікейрос відстоював необхідність повернення до настінного живопису, бачачи в ньому можливість необсерпетального спливання з народом. До такої ж думки на початку 1920-х років, ще передбираючи в Парижі, дійшов і Рівера. „Станкове мистецтво належить окремому індівіду, монументальний живопис – всьому народу”<sup>23</sup>, – стверджував він. Подальший творчий шлях Рівери вивчену у радянському мистецтвознавстві значно краще, ніж паризький період художника. У кінці 1920 року він побував, як і Бойчук, скажу, в Італії.

Повернувшись у 1921 році до Мексики, Рівера очолив муралістичний рух, усіх якого багато в чому залежав від політики держави щодо мистецтва. Особливо велику роль у цьому відіграв міністр культури Хосе Ваксонелос, який підтримав

починання мексиканських монументалістів і забезпечив матеріальну основу для здійснення задуманої, як стояли перед ними. Незабаром після його повернення Рівері було віддано десятки стін для розписів. У 1923-1928 роках він вже був автором більш ніж ста фресок тільки в Міністерстві народної освіти, що невдовзі стали широко відомими. У 1927 році Ріверу було запрошено в СРСР на святкування 10-річчя Жовтневої революції. У період роботи в ІУ конгресі Профінтерну весною 1928 року він зустрівся в Москві з Бойчуком. Бойчук був тоді професором Київського художнього інституту. Цю посаду він обіймав з 1917 року, коли було

започатковано Українську Академію мистецтв, перевороченою у 1922 році в інститут ліпих мистецтв, а через два роки – в Київський художній інститут. У педагогічній роботі Бойчук прагнув до втілення тих великих задумів, які виникали у Парижі. Він очолив школу, яка стала новим напримком в українському мистецтві, відомим під назвою „бойчукізм”.

Учні Бойчука в упереді навчання, і після закінчення вули працювали в монументальному живописі, займались розписом по кераміці, гобеленом, ілюструванням книг і журналів, оформленням революційних свят і ін. Одне слово, тут цікавили нестандартні форми мистецтва.

Свій обов'язок і сам Бойчук, і його учні бачили в бойчукісті революції. Вони брали активну участь в антипропаганді. Але з інших робіт альтімасового характеру мало що збереглося. Бойчукісти готові були розписувати стіни будинків. Але крім Луцьких кварталів, інших серйозних замовельців протягом першого десятичття після революції не мали.

Проте, коли Бойчук у 1928 році приїхав до Москви на зустріч з Ріверою, він все більше надій. І мексиканського, і українського художників об'єднувало близьке розуміння стилю мистецтва революційної епохи, який, на юної думці, повинен бути новаторським, а не спиратись на традиційність іншаральних засобів, як це пропонувала АХРР, яка винутупала за розвиток передвижницьких принципів як єдину правильну шлях у мистецтві. Рівера, порівнюючи у Москві, наяві звернувся з відкритим листом до редакції журналу „Революція і культура”, в якому заявив, що не може погодитись з естетикою більшої частини художників АХРР, які прагнули до збереження художніх методів „часів Миколи III й Олександра II”<sup>24</sup>.

Він брав участь у дискусіях, зокрема в диспуті про зачинання мистецтва в СРСР, який проходив у кінці березня 1928 року в Комуністичній Академії.<sup>25</sup> Рівері було запропоновано розписати Будинок Червоної Армії та клуб металургів у Москві. Але після того, читамо у Wolffa, як „лартій боси... побачили ескізи Рівері і почали про його погляди”, йому було відмовлено в можливості розписати стіни громадських будівель у столиці Радянської держави<sup>26</sup>. А.В.Луначарський, який запросив його

до Москви, як пізніше розповідав Рівера, запропонував йому повернутися до Мексики.<sup>27</sup>

У 1929 році Ріверу, який виявляв інтерес до думки Л.Д.Троцького про неможливість побудови соціалізму в одній окремій державі, було виключено з Мексиканської комуністичної партії, оськльки це йшло узрізня від генеральної лінії Комінтерну й політикою Сталіна. Через деякий час мексиканський художник характеризувався в радянській пресі як ренегат, який „замість зображення робітничо-селянської революції повернувся до „національного“ мистецтва”<sup>28</sup>. Зв'язок з творчістю Рівери особливо вивисяв у бойчукісті розписах, виконаних ним у 1928 році в санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. Але такий зв'язок з „ренегатом Ріверою” вже не влаштовував ідеологів стalinського режиму.

Починаючи з 1929 року – так званого року великого перелому, ставлення до бойчукістів у колишньому СРСР почало помітно змінюватись. Ярлики, які їм нависували, залежали від чергових завдань політичних кампаній. Бойчукісти звинувачували в „релігійності“ хінського мистецтва, в „буржуазно-куркульській направленості“ творчості, в націоналізмі т.д. Найближчі стікнення з ярликом вивисяло „формалізм“. Про нього, як про наїуттєвіший недолік школи, писали аж до недавнього часу. Перекручене тлумачення інтересу бойчукістів до проблеми художньої форми пізніше було використано як один з політичних звинувачень з метою фіанчного знищення провідних представників цього напрямку в українському мистецтві 1920-1930 років.

В останньому циклі фресок, виконаних бойчукістами в Червонозаводському театрі у Харкові в 1933-1935 роках, помітний вплив принципів станкового мистецтва, певний відхід від колишніх поглядів на монументалізм у мистецтві.

Але школа М. Л. Бойчука вже була приреченна. У 1937 році сам він і троє з його кращих учнів (В.Ф.Седляр, І.І.Падалка, С.О.Налепка-Бойчук) стали жертвами репресій, так і не здійснившими своїх задумів, пов'язаних з відродженням в Україні монументалізму, що бере початок від давніх візантійських коренів національного мистецтва.

<sup>19</sup> Рівера Діего. АХРР і стиль пролетарського революційного мистецтва // Революція і культура.– 1928.– № 6.– С. 43-44.

<sup>20</sup> Искусство в СССР и задачи художников: Дисп. в Коммунистической Академии.– М.: Изд-во Ком. Академии, 1928.– С. 72.

<sup>21</sup> Wolfe B.D. The fabulous life of Diego Rivera.– New York, 1963.– P. 421.

<sup>22</sup> Rivera Diego. Mi arte, mi vida.– Mexico, 1960.– P. 122.

<sup>23</sup> Фріман Д. Живопись и политика: Творческий путь ренегата Диего Риверы // Литература мировой революции.– 1932.– № 3.– С. 92.

До атрибуції портрета  
Г.П. Галагана  
з колекції Чернігівського  
художнього музею



Григорій Павлович Галаган (1819–1888) – останній представник відомого козацького роду Галаганів. Високоосвічена людина, діяч української культури, багатий піонер, меценат. Зібрав значну колекцію кулохих творів українського, російського та західноєвропейського мистецтва в родинному маєтку Сокиринці Сокиринському по вул. Засновав на цій землі у Києві приватний публічний заклад для юнаків – Колегію Павла Галагана – в пам'ять про рано померлого його сина. З 1844 року – в службі, отримавши перший член Борзнянського секретаря. В 1848–1851 рр. був Борзнянським постійним представителем дворянства, потім совійським суддею Чернігівської губернії (1851–1854). Вхований до Конфеду з відшуканням побуту селян (1858–1859), був членом Редакційної комісії (1859–1861), з 1871 по 1881 – Попільнянським постійним представителем дворянства, з 1882 і до самої смерті – член Державної Ради; мав орден Білого Орла та Володимира II ступеня.

\* ДНДРМ – Державний науково-дослідний реставраційний майстерні

# Художник і меценат

Чернігівський художній музей є одним з наймодерніших музеїв України. У 1993 році йому виповнилося 10 років. Багато творів із колекції ще чекають на дослідників, оскільки є ще чимало портретів, у яких невідомий не тільки автор, а й портретованій. На цасти, зберігся архів родини Галаганів, на основі колекції яких склався Чернігівський художній музей. Тому є надія, що копітка, складана і часом непродуктивна робота з архівними матеріалами буде увінчуватися радістю знаходок, як це відбулося у нашому випадку.

У колекції музею зберігається великий (134x98) портрет Г.П.Галагана<sup>1</sup>. Він надійшов з родового маєтку Галаганів Сокиринці, що на Срібнянщині, і згадується в старому описі Сокиринецького музею під № 12 як „великий портрет італійської роботи“. Автор цього портрету до недавнього часу був невідомий. Проте не можна сказати, що цей твір був зовсім незнайомий дослідникам. Після реставрації ДНДРМ<sup>2</sup> в Києві 1984 року портрет експонувався в нашому музеї на виставці „Шевченко і Чернігівщина“ 1989–1990 рр. і був занесений до каталогу. Наступного року портрет було включено в книзі мистецтвознавця В.В.Рубан „Забуті імена“ (К., 1990).

На портреті зображені молоду людину на поясні зрості зі святковим українським вбранням: яскраво-синій оксамитовий жупан, підперезаний шовком строкатим поясом, та малинові шаровари. Молоде обличчя з ріденькими, леді помітними вусами і трохи коусатим лівим оком, не відрізняється красою, але в ньому відчувається вінненість і гідність, – якості, які дають людині розум, багатство, високе і незалежне становище в суспільстві. Ліва рука картина оперта на стан.

За манерою виконання, застосуванням характерних академічних прийомів, зокрема вітонченого лесування в зображеній обличчя і руці, ретельно вписанням драпіруючих шаровар, можемо припустити, що перед нами твір виховника Петербурзької Академії Мистецтв. Портрет цілком справедливо було датовано Т.В.Деркач (заст. директора з наукової роботи ЧХМ) 40-ми роками ХІХ ст. У рукоописному каталогі до виставки „Український портретний живопис XVIII–XIX століття з фондів ЧХМ“ не було зазначено, що портрет відрізняється від інших творів, які складають сімейну галерею, надмірною вищуканістю живописної техніки, а також манірністю пози портретованого. Було навіть зроблено припущення, що цей портрет належить італійській школі живопису.

Григорія Павловича зображені двадцятичотирічним. Закінчивши юридичний факультет Петербурзького університету, він з осені 1842 по весну 1843 мандрує по Італії. Це була його перша самостійна подорож за кордон, у супроводі вихователя Ф.В.Чикова. Багатий, безтурботний, схильний до романтизму Галаган з захопленням сприймає Рим як вічно свято. Він пише матері: „Не можу надивуватися на Рим. Яка різноманітність

всюди і в усьому: різних орденів чернечі і поги ходять всюди, там військові, там художники в костюмах рафaelівських, там групами селяни в своїх костюмах. Все та різноманітно, так прекрасно".

Вихованій у теплому, дружому оточенні сімейного кола (в листах до матері він не називає її інакше, як "моїй несравнений ангел, маменка"), в любо до прекрасного (уроки малювання Йому давав художник Ангелон Мокрицький), не позбавлений літературних обдарувань, Григорій Павлович легко входить у художне середовище у Римі. Душою колонії російських художників на той час був Олександр Андрійович Іванов. Листування Галагана з матір'ю відкриває нам коло його знайомств, характер стосунків та обставин, в яких вони складалися. З великою любов'ю і повагою Галаган пише матері про роботу свого художника Ф.Чижова, а про О.А. Іванова висловлюється з незмінною пістотю. У листуванні трапляються прізвища Ф.Бруні, Ф.Лордана, П.Ставассера, О.Тиранова, В.Штернберга, Г.Лапченка, Ф.Моллера, М.Ломтєва, Ф.Зав'ялова, О.Логановського, А.Іванова, П.Орлова, І.Шаповаленка, В.Серебрякова, В.Расватаїн. В Італії Галаган познайомився з М.Гоголем, М.Язиковим, О.Поповим. Йому, зовсім ще молодій людині, було приємно і втішно почувати себе меценатом. Самолюбство тішло та, що художники ставляться до нього широ, з дежими (І.Шаповаленком, В.Серебряковим) він навіть приятелював, зустрічуючись кожного дня. Галагана временно схвилювало, що наприкінці його перебування в Римі художники (ви старінно перелічує прізвища) влаштували уроочистий обід на його честь.

У Римі Г.П. Галаган, користуючись порадами О.А. Іванова та Ф.В. Чижова, придбав досить благату картину, які прикрасили його колекцію, і, разом з тим, це підтримало художники матеріально. В листі до матері від 14 березня 1843 року він пише:

"Я замовив Рауху досить великий пейзаж: пречудовий вид Неаполя з Позілієцькою горою. Я сказав, щоб він писав з натури. Він взяв за 1500 франків. Штернбергу я замовив дві картинки: одну - „Vyd Campagna di Roma“ з віллами... з великою групою італійських пінів; пейзаж невеликого розміру, але надзвичайно вдалий. Другу - римлянку, що йде з плодами на голові. Багато картин я є ще замовив, але слід думати про гроші".

Ше він придбав „Бурю“ І.Айвазовського, „Ангела з масличною гілкою“ О.Тиранова, „Дівчину, що молиться в капелі“ П.Орлова, „Ранок“ А.Іванова, „Неаполітанку“, „Дівчинку, що гріється скельдиною“, „Маскараду Сорренто“ І.Шаповаленка. В статті Ф.В. Чижова 1843 року промайнує звістка про те, що В. Серебряков пише портрет Г.П. Галагана. Але що ж і за портрет? Серед десятка листів Г.П. Галагана з Італії до матері у Сокиринці знайшовся один, що повістя відвідин на всі запитання. Сподіваючись, що читачі з задоволенням прочитають його і зрозуміють радість, яку дають досліднику такі знахідки.

Рим. 11 квітня 1843 року.

Ви, можливо, здивуєтесь, мій Ангел, що я досі в Римі, на це є причина: Ви знаете досить добре Фед. Вас. і Олекс. Андр., (Чижова та Іванова – прим. моя – Г.С.), щоб Вам говорити, які це люди: вони живуть не лише для себе, а майже стільки ж і для інших. Я Вам уже багато оповідав про Серебрякова, чудових таланів, але який був без промежкії і лише тому не попав в число пенсіонерів. Наші друзі поїхалися всіляко його просувати, коши та його вичерпалися і, оскільки характеру в нього малувато, то й

духом занепав. Кому ж, як не мені, було допомогти нашим другам у їх благодійних спараннях. Не втрачаючи часу, я тут же впросив Фед. Вас., щоб Серебряков писав з нього портрет, та тільки-ні розпочав роботу, як Фед. Вас. змушеній був прининити позування з причини занять. Тоді й і Олекс. Андр. приступили до мене, щоб я замовив Серебрякову свій портрет для Вас, і портрет цілком чудовий. Вони обіцяли, і не тільки вони, а всі вважають, що робота того портрета, що у Вас, дуже погана... Що тут більше! Я згадаєм. Шоб цей портрет буд відоносно картиною, то, за спільнюю пародію, Серебряков писатиме мене в національному мало-російському костюмі: я зроблю простий коротенький жупан і шаровари (підкреслено автором листа – Г.С.). Портрет по коліні і, як залевяють, відлій, але не до кінця завершений. Обставини осі які: В.Князіна Марія Миколаївна поїхала до Флоренції, Серебрякову необхідно було вишипити за нею, щоб показати свою майстерність, вчора я отримав від нього листа. Він днів через 3 повернувся і західчив портрет, але для цього необхідно днів 8, і тоді я буду вільним. Призначати, мені дуже не хотілось писати свій портрет, але Олекс. Андр. і Фед. Вас. впроходили мене, ім хочеться, щоб у Вас був справжній чудовий мій портрет, а заодно ми, можливо, врятували маланку.

Завдяки цьому листу ми не тільки з'ясували ім'я автора портрета, але й час і місце його створення – зима-весна 1843 року, Рим. Додатковим доказом правдивості атрибуції є результати мікрохіміалізів ґрунту та пігментів, наведених в реставраційному паспорти реставратором В.Цитовичем. Став зрозумілим, кому портрет відлежався, „Італійської роботі“. Він був написаний художником, який провів в Італії 12 років, користувався полотном, грунтом, фарбами, виробленими в Італії.

Про автора портрета відомо пожи що небагато. Художник Василь Олеськівич Серебряков (20.12.1810 – 1886) народився в родині вільно-владиченої дворової людини. Виник в Імператорській Академії мистецтв з 11 років (1821-1833). Його вчителем був О.Г. Варнек (1782-1843). Успіхи в навчанні майбутнього художника були відзначенні другою срібною медаллю (1830), першою срібною (1831) за малюнок з натури, першою срібною (1832) за програму „Юпітер та Меркурій відівнюють Філімона та Бавкіду“, другою золотою (1833) за програму „Гектор в ложниці Елени докоряє Парису за бедзильянкою“. В 1833 році Серебряков закінчив навчання, отримавши звання художника XIV класу, а був, як зазначено в довіднику С.Кондакова<sup>2</sup>, посланий пенсіонером за кордон. Але за іншими відомостями, В.О. Серебряков не був пенсіонером Академії. Енциклопедичний довідник Брокгауза та Ефрона стверджує, що в 1836 році він виїхав до Італії за дорученням Миколи І копіювати твори видатних митців. Це більш ймовірно, бо підтверджується і листуванням<sup>3</sup>.

Італії В. Серебряков увійшов у Римську колонію російських художників, душою якої після від'їзу К.Брюлова став О.А. Іванов, видатний художник, який, завдяки своїм високим душевним та моральним якостям зумів створити в цьому різноманітному гурті обстановку взаєморозуміння та взаємодопомоги. О.А. Іванов створив таку демократичну обстановку, де виникали дружні стосунки між багатими лібералами-дворянами, зондного боку, художниками, що вийшли з найвищих верств суспільства, з другого. Це бачимо на прикладі спілкування Г.П. Галагана в Італії. З листування можна зробити висновок, що О.А. Іванов майже кожного дня бачився з В. Серебряковим, ставився до нього з довірою та прихильністю, допомагав йому порадами. До

<sup>2</sup> Юбілейний справочник  
Імператорської Академії художеств  
1764-1914. Сост. С.Н. Кондаков. – Ч.  
2-й, П., 1914.

<sup>3</sup> Див. наведений вище лист  
Г.П. Галагана до матері. – ЦНБ III,  
№ 10720.

речі, в книзі „А.А.Іванов. Єго жиць и переписка”, виданій М.Боткіним в 1880р., надруковано два листи О.Іванова, які висвітлюють певною мірою особистість В.Серебрякова і пояснюють те, чому ми так мало знаємо про нього як про художника, а також з’ясувують ставлення до нього О.А.Іванова. Виходячи з того, що книга і як вже давно стала бібліографичною рідкістю, наводимо тут вищезгадані листи з невеликими скороченнями.

*O. Іванов до Вас. Олек. Серебрякова.  
Рим, осінь 1844.*

Я часто про Вас думаю, і завжди, на закінчення, здається мені, що Ви упускате все своє найкраще, і може бути, єсю Вашу кар’єру. Ви зайняті ласками недрочного світу! По доброті і сумлінності Вашії, я впевнений, що весь час віддано тобі, отже Ви стали нездатнимі навіть розуміти мої слова. Вам і думуєтеся николи. Такий чином проходить Ваші дні в порожніх вправах, люб’ях ясностях, дрібних дорученнях, – внаслідок чого – пустота в серії. Проклинаю твой день, коли мені стало на думку познайомити Вас з Обуховими, втім я думав, що знайшов Вам творчістю краще, ніж Веліканова крамниця (Веліканов – рос. купець) /Флоренції– Г.С.). А тепер я проглянула твоє замовлення Вам. У Римі могло бути яке завгодно, тільки б не перешкодило Вашим почуттям роботам, примусило б Вас їх завершити, тільки з більш розвинутим поняттям про мистецтво. Чижкову легко схилили на те, щоб Вам замовити щось з римських сцен. Ми б з Вами серйозно зайнялися цим, відмовивши від сезуї і від всього того, що мало б Вам заважати. Якщо хочете, то е інше друження. Чижкову: його просить доставити колію з „Спаса“ Рафаеля. Ось і це може бути Ваше, коли захочете. Шоправда, якщо Ви не будете їхати до Риму, то Ви мене звільните від постійної турботи про Вашу долю, від якої багато вітрачається моєму часу. Але начін’я, як Вас розлюбити. Як би згуртовувати в Вас всі якості росіяніна, знищити любов до успіху вітчизняних. Відповідайте мені незадай на цей лист, але будь-ласка, попередньо зберіть усі сили, щоб зважити на те, що я казав вам в попередніх двох посланнях.

*O. Іванов до Ф.В. Чижкова  
Рим, жовтень, 1844.*

Пізно одержав я Ваші два листи, відповідаю наявмання. Може застянути Вас ці радки у Венеції. Серебряков бачив Молера у Флоренції. Я гадаю, що Ви вже Серебрякова обіймаєте, якщо не съгодні, то завтра. Робіть з ним, що хочете. Але мені здається, що вже нічого не можна зробити, при всюмажу бажанні доставити ще одного художника Росії; яких (художників) вже скоро треба буде рахувати і берегти, скоро всі переведуться: запасу зовсім немає... Серебряков за мистецьким знанням може створити хорошу річ. Але треба бути неодмінно його сторожем, а це неможливо: прішли кози, якому стомліся молока; проходити мимо остерії – іому потрібно вино, прійшли приятелі – замість палітри та пецилів в руках зараз же опинилися картини і т.н. Я йому вже казав, щоб у Римі не приїхувати, якщо не хоче працювати, незважаючи на те, що піде як у Римі стільки зручностей не знайдеш для нашого діла. Молера Ви побачите у Флоренції. Не пишу вам ані слова про Шаповалова тому, що

тут треба подумати і добре подумати – поспішаю. Напишу Вам до Флоренції. Поговорю докладніше з Серебряковим, як він поведеться з Сомовим відносно біблії, через Зайцевського які можна її купити.

Ці листи зображені Серебрякова як людину велими доброї і лагідної вдачі, але вкрай слабохарактерну. Він не міг цілком віддаватися мистецтву, можливо, тому і не зробив значної художницької кар’єри, хоча й мав неабиякий талант.

Доля В.О.Серебрякова багато в чому подібна з долею інших художників цього часу – середини XIX ст. Трохи раніше наведений список імен художників, що перебувають на той час в Італії, показує, що російська колонія художників в Римі порятує з величими талантами имшвали і художників другого ряду, які, здебільшого, і формували характер цього художницького середовища. Без них не народжувалися „Зірки“.

З ілюстрацією О.А.Іванова, М.В.Гоголя, Ф.Чижкова, І.С.Шаповаленка, Г.П.Галагана, спогадів Ф.Йордана, М.Рамазанова вимальовується яскрава картина життя художників в Італії, де творча праця перепліталася з турботами про хліб насущний, брали свое і молодість і з веселими гулянками, любовними історіями і пригодами.

Але повернемся до Серебрякова. Як вже було зазначено, він похав до Італії за дарческим Миколи I копіювати твори видатних майстрів. Там були зроблені добре копії з Альбертінелі „Відівдування св. Елизавети Приснадівної“ (у того І. В. Государа наслідника), Бартоломео „Положення в домовину“, Рафаеля „Мадонна Леонелья да Карпі“, Гверчіно „Поховання св. Петронілли“ (в Академії Мистецтв), а також Тіціана „Венера“ (у богослужінні І. В. Герцога Ліхтенберзького).

Про обставини прибирання копій В. Серебрякова у Флоренції мідізнаємося з цього листа Г.П.Галагану в Рим від 10 квітня 1843 р.<sup>4</sup>

„Сьогодні Вел. князь і герцог бачили мої роботи вельми були задоволені: „Венеру“ узяв герцог для государя за 2.500, а „Лісіса“ Вел. княгиня взяла для себе (за 1000) і портрет Вандіка.– Я дуже задоволений, як Ви можете собі узвійти. Учора герцог Вієнногорський мені казав, що вона хотіла замовити копії, але я відповів, що не дуже цього хочу. Сьогодні це про нічого не було сказано. Зате я дуже відчайд Ск... (?) він тут дуже клопотався. Але все-таки причини всьому Ф. В. (Чижов) та О. А. (Іванов), яким великі спасіб. Завтра вони зайдуть“.

Зі статті Ф. В. Чижова „Русские художники в Риме“<sup>5</sup> відомо, що Серебряков виконав оригінальний твір – зображення римлянок в албанському віянні (Lucia – ? – Г.С.) і портрет Г.П.Галагана. Тут же Ф. В. Чижов назначає, що Серебряков почав ще одну значну картину, яку він давно задумав: Вівсянію у ту хвилину, коли вона мітиться і в неї закохується цар Давид. „Я бачив ескіз, але художник, показавши його мені, сказав, що він ще не зовсім на ньому усталився, а тому не дозволив говорити про нього. При цьому я вважаю себе зобов’язаним вказати на добрий вчинок одного любителя всього, що йде на користь і честь Росії. Знаючи, як би хотілось Серебрякову виконати задуману картину в оптимальному розмірі, я розповів це людині, яку звіні поважав в дитинстві: Платону Васильчуку Голубкову. Я довів Йому, як важко підібрати починання, і що картину не можна почати, не будучи повністю забезпеченим і впевненим в тому, що вистачить коштів завершити. П.В.Голубков замість відповіді надіслав мені 2 тис. крб. сріблом і запевнив, що він очікує заплатити щіль, яку буде коштувати картина, не ставлячи умов, тільки б її було виконано у згоді з задумом художника“.

Чи було написано цю картину, і, якщо було, то де вона зараз, ще треба з’ясувати.

<sup>4</sup> ОР ЦНБ III, № 1262.

<sup>5</sup> Московський літературний науково-виробничий історико-критичний альманах. – М., 1846. – С. 81-82.

З листуванням відомо кілька оригінальних творів В.Серебрякова, у тому числі портрет Катерини Павлівни, який Л. Попова в статті „Русская колония в Риме в письмах Шаповаленко“<sup>6</sup> помилково вважає портретом племінниці Г. П. Галагана К.П.Комаровської, обгрунтуючи це листом В. Серебрякова Г. П. Галагану від 9 травня 1843 року<sup>7</sup>.

„Свогоєдні завершую портрет Катерини Павлівни в контурах олівцем для Софії Олександривни“. Але це не може бути портрет Катерини Павлівни Комаровської, тому що вона народилась в 1846 році, лист датовано 1843. Щоб розв’язати цю задачу, довелося переглянути спогади інших художників, які на той час перебували в Римі. В спогадах Ф.Йордана<sup>8</sup> про життя в Італії згадується молода дівчина Катерина Павлівна Обухова, з родиною якої, судячи з уже наведеноного листа О. А. Іванова до В. Серебрякова, він його познайомив. Може бути, що це її має на увазі Серебряков.

Якщо вірити довідникам, то в 1845 році Серебряков повернувся з-за кордону, але ще в 1846 р. О. А. Іванов пише про нього, що він перебуває в Італії.

В 1848 році за кілька портретів і стодоли голови італійки В. О. Серебряков отримав звання академіка. З робіт післяіталійського періоду відомо про ікону у Благовіщенській церкві в С.-Петербурзі, настінний розпис в Гатчинському соборі, а також про ікону до Іконостасу Новоросійського університету.

Про цей період життя В. О. Серебрякова немає ніяких відомостей, крім листа Ф. В. Чижикова Г. П. Галагану з Москви, датованого між 1853 та 1855 роками, де він повідомляє, що відвідав Храм Спаса, був у майстерні художника Логановського і обідав у нього з Серебряковим.<sup>9</sup> Найбільш приємне те, що вони обидва згадували тебе з цирюлю любов’ю<sup>10</sup>. Таким чином, ми здобули факт перебування В. О. Серебрякова у Москві.

Я майже впевнена, що в музеях України, і не тільки України, зберігаються й інші твори В. О. Серебрякова, які могли потрапити з приватних колекцій. Сподіваюсь, що ця публікація допоможе дослідникам подивитися на своїх „невідомих“, „свіжим оком“. Так, наприклад, відомо, що полтавський поміщик О. Г. Магденко купив у І. С. Шаповаленка „голову, що Серебряков писав з лючкі в kostom“.

Маючи народу звернутися до широкого кола зацікавлених читачів, буде вдачна всім за будь-які відомості про В. О. Серебрякова, а також про подальшу долю творів, які були в колекції Г. П. Галагана, але місцезнаходження яких зараз невідоме: „Ангел з масличною гілкою“ О. Тира нова, „Дівчина, що молиться в капелі“ П. Орлова, „Ранок“ А. Іванова, „Дівчина, що гріється складинною“, „Маскарад в Сорренто“ І. Шаповаленка. Зі свого боку я очіх поділюся своїми знахідками з колегами, якщо когось зацікавить цей матеріал.

Світлана Гаврилова—  
завідуюча відділом українського  
образотворчого мистецтва  
Чернігівського художнього музею.

<sup>6</sup> Панорама искусств—M., 1986.—9—C. 108.

<sup>7</sup> ОР ЦНБ III, № 1261.

<sup>8</sup> Записки ректора професора Академії художеств Федора Івановича Йордана.—M., 1918.

<sup>9</sup> ОР ЦНБ III, № 439.

Лариса САВИЦЬКА

# СТОРІНКА

## художнього життя Харкова 1910-х років

Художня культура Харкова 1920-х, 1930-х років, як правило, найчастіше вибила і заздалегідь привертає увагу дослідників. І це зрозуміло, бо добре відомо досягнення харківських митців того періоду у різних сферах духовного життя. Але ті здобутки зросли не в пустелі, а на гранті попереднього періоду, а саме — у 1910-х роках. Цей період поки що недостатньо вивчено, проте можна сказати, що саме тоді було закладено підвалини значних досягнень мистецького життя переворотного Харкова. Спробуємо бодай стисло оскреслити їх характер.

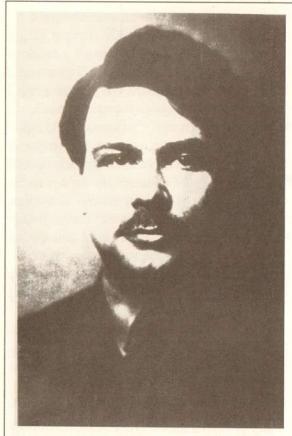
Уявлення про мистецтво Харкова 1910-х років дають виставки. Іх багато, вони дуже різноманітні: тут можна було знайти і реалізм передвижницького напрямку, і модерн, і щось близьке до імпресіонізму, фовізму, і нічотак авангарду.

Такий діапазон пошукув пояснюється прискоренням художнього розвитку України, її зростаючим енданізмом і новаціями культури Західної Європи. Проте темп розвитку мистецтва в Україні свідчить, наприклад, такий факт: коли в Росії міг виникнути російський варіанту модерну (об’єднання „Мир искусства“) і авангардними утворюваннями минуло мінімум 10 років, то у Східній Україні цей часовий розрив майже відсутній. Тут модерн у живопису, графіці досить повно виявився в 1910-х роках. І тоді ж у творчості таких майстрів, як О. Екстер, О. Богомазов, Д. Бурлюк починає формуватися авангардична течія. Ось тому, як на миставках художників об’єднання у цілому, так і в творчості окремих діячів, можна було побачити роботи різної стилістики. Було так і на вернісажах Товариства харківських художників, які об’єднувало митців усіх поколінь і творчих орієнтацій.

Організоване у 1900 р. на зразок ТПХВ Харківське Товариство у 1910-х роках так само, як і передвижники, опинилось у кризи. Місцева критика майже одностайно стверджувала: „Переважна кількість робіт (на виставках Товариства — Л.С.) дилетантського характеру, багато „картиночок“ немов спеціально намальованих „для виставок“, багато неграмотного, випалкового. Сміливих, пошукових, закоханих у барвисті сполучення і живописні звіддані...“ — таких мало, іх майже — нема...“<sup>11</sup>.

Відомо, що ядро Товариства складали майстри, які закликали Петербурзьку Академію мистецтва і дотримувалися традицій реалізму передвижників. Серед них: К. Пінєев, М. Пестриков, С. Васильківський та ін. Поряд з ними виставлялася молодь інших поглядів: Е. Агафонов, М. Сайн, О. Грот, а також Давид, Володимир і Людмила Бурлюкі, котрі бували у Харкові навідміні. Сьогодні ці імена, занятьмі Бурлюків, майже ізвідомі, але саме з ними пов’язане оновлення мистецтва Харкова на початку ХХ століття. Як же воно проходило?

Ші у 1900-х роках мистецька молодь висловила свою незгоду з традиціями старого покоління і виступила на захист імпресіонізму. Під цим терміном розуміються, що було нове<sup>12</sup>. Особливо активно пропагував художньо новизну Євген Андрійович Агафонов (1879-1955), визнаний лідер творчої молоді Харкова. Учнем Петербурзької Академії мистецтва його було вислано до Харкова за участь у студентських заворушеннях. У роки першої російської революції, коли Агафонов перебував під таємним наглядом поліції, він, однак, лідирував як митець у харківських часописах „Штиль“, „Меч“. Малонки Агафонова доби революції свідчать про його людську



С. Агафонов. Фотографія. 1910-11 рр.



С. Агафонов. Ломовики. 1907 р.

сміливість і яскравий талант графіка. Спрощена лінія його аркушів, декоративна і, водночас, точна у відображення натури, має ознаки мистецтва пластики. Ці ознаки характерні і для дипломної картини майстра „Ломовики” (1907). Написана під час першої російської революції, вона приховує в могутності пластичних форм відчуття гіркої сили народної стихії. Цікаве це полотно і як одна з перших в Україні спроб зробити монументальне панно близьким до дослідження митців модерну, у творчості котрих тема праці, як відомо, досить помітна.

Активна діяльність Агафонова як художника і критика мистецтва сприяла консолідації у Харкові сил художньої молоді. Агафонов запрошує до участі в місцевих виставках свого товариша по навчанню в Академії Петра Кончаловського, а в 1906 році зближується з Давидом Бурлюком. Разом з Михайлом Федоровичем він перебуває літо у макету Бурлюка Козиринца („Кози”) в Катеринославській губернії і знайомиться з творчими інтересами Бурлюка. Давид працював над технікою роздільного мазка, розв’язував проблеми пленеру (при це свідчать кілька полотен живописця, які передають у сковориці ДМУОМ м. Києва). Певним підсумком праці Бурлюка були етюди і картини, які він показав на харківських виставках 1906-1908-го років. Незвичайна манера письма, експерименти з матеріалом і технікою живопису викликали затекле обуренням глядачів і критики. Бурлюка захищала творча молодь і, насамперед, Агафонов. Дружні взаємини цих майстрів, їхні симпатії виступали на вербальних допомогах харківської молоді виділитись у самостійну групу, організувати свою „веснянину“ виставку. Вона відкрилася 1907 р. паралельно з експозицією Товариства харківських художників. Зраза важко сказати, що було показано, але є компетентний свідок – Дмитро Митрохін, у майбутньому відомий російський і радянський графік, який закінчив студію О.Грота, не так уже і перебільшував, коли так відгукувався про Харків 1910-х роках: „Коли я прихав після Харкова до Петербурга влітку 1913 року, він мені здавався у живописному розумінні відсталим містом“<sup>4</sup>.

Центральним мистецьким життям Харкова кінця 190-х років можна назвати театр „Голубий глаз“, який прінципіально глядачам смак до п’єс епохи модерну і його сценографії, а також студія „Голубая лилия“. Обидві організації об’єднували не тільки явна орієнтація на символізм, що видно з назв, близьких до російського утворення символістів „Голубая роза“, а й спільність учасників. Художниками „Голубого глаза“ і „Голубої лілії“ були все ті ж Е.Агафонов, М.Федоров. У спогадах В.Милашевського інгер’єр театру мав паніно Агафонова. Вони зображувало ліловів дівчат з вогняно-рудим волоссям. Такий мотив живопису, його колір досить відповідно говорить про характер пошукув майстра. Агафонов, отже, є художником широкого творчого діапазону: він живописець і графік, і художник-монументаліст, а крім того, митець вивине себе і як педагог. Створена Агафоновим „Голубая лілія“ була творчою спілкою і навчальним закладом. Його учнів орієнтували не на традиції академічної школи, яку Агафонов сам пропошив (маєстрина І.Репіна), але гостро критикував, а зокрема на методи європейських художніх студій. У „Голубої лілії“ не писали з гасів, проте багато й старанно студіювали натуру, оголену, одягнену, і, звичайно, опановували пленер. Студійні читали журнал „В мире искусства“, передплачували „Золотое руно“. За свідченнями учня „Голубої лілії“ Д.Гордеєва (у майбутньому відомого мистецтвознавця), книга К.Моклера про імпресіонізм була особливо улюблена студійцями. Моклер, котрого перекладено з французької у 1908 році, як відомо, досить широко трактував імпресіонізм як „попу нової техніки і реального відображення сучасного життя“<sup>5</sup>. Книга ця стала настільковою для багатьох живописців та її критиків мистецтва і відіграла певну роль у тому, що термін „імпресіонізм“ в Україні у 1910-х роках стає, за словами

С. Агафонов. Портрет К. Синякової. 1912 р.  
Малюнок належить В. Єрмілову.



О. Грот. Етюд. 1910-ті роки.  
Приватна збірка.

К.Сторожиненко учень студії „Голубая лилия”.  
Портрет жінки з квіткою у волосі. 1914 р.  
Колекція І. Я. Луцковського. Харків.



Агафонова, „прапором, під яким  
збиралася всічасні художники”<sup>6</sup>.

Можна сказати, що учасники „Голубої лілії” досить активно орієнтувалися на французьку школу живопису. Саме це засвідчують відгуки про виставку студії, яка пройшла на початку 1909 року. За винятком Агафонова та Савіна художники „Голубої лілії” (серед них – К. Сторожиненко, в майбутньому цікавий графік, плакатист, М. Сапожников, живописець і графік, Д. Гордеев, О. О. Рібінков) не були сприйняті харків’янами. Молодь звинувачили у наслідуванні імпресіонізму, пунтизму та інших імів<sup>7</sup>. Навряд чи приводом несприйняття був слабкий рівень робіт, адже лише двома роками пізніше у 1911 р. саме ці художники мали успіх на виставці під назвою „Кольцо”.

Не зане зауважити, що так само не мала успіху художня молодь Києва, Одеси, яка у ті ж роки робила спробу зробити злам в естетичних прихильностях до традицій передвижників.

Якоюсь мірою цей злам здійснили виставки київського журнала „В міре искусства” (1907–1909) і інтернаціональний „Салон” В. Зілдебського. Перша була у Харкові в квітні 1909 р. Головну частину виставки складали твори К. Коровія, І. Білібіна, К. Богаєвського, Б. Кустодієва, Б. Борисова-Мусатова та інших видатних російських майстрів, котрі досі були незнайомі з глядачу на Україні. Організатори виставки – київський журналіст О. Філіпов і мистецтвознавець І. Лазаревський мали широку мету, в основу якої було покладено традиційне для художньої інтелігенції порівнання до естетичної пропсвіти. У Харкові, як і в Києві та Одесі, відбувалися художні вечори, де читалися лекції про нове мистецтво. Виставки часопису „В міре искусства” вабили до себе місцеву інтелігенцію.

Треба відзначити, що організатори виставок намагалися зачутати до участі у них українських мальярів.

Коли редакція журналу „В міре искусства” приїздила до Одеси чи до Харкова, Філіпов та його други відвідували найстерні місцевих художників, відбирали твори для наступних експозицій у містах України. Так, з харків’ян на них потрапили роботи Агафонова і Савіна. У наступні три роки їхні імена зустрічаються в оглядах виставок Києва, Одеси, Катеринослава, у російській столичній пресі.

Безумовно, віхід харківських живописців за межі місцевих виставок сприяв як зростанню іх майстерності, так і загальному визнанню. У 1910 р. Агафонов разом з Давидом Бурлюком експонує твори на VII виставці картин, Катеринославської обласній Південноросійській миставці. Участь в останній принесла Агафонову Малу золоту медаль. Її присудили за „Ломовики”<sup>8</sup>, „Портрет О. О. Агафонової”. Разом з виставкою часопису „В міре искусства” „Ломовики” приїздили до Києва та Одеси, де картину Агафонова відзначили як цікавий твір.

На відміну від Агафонова Микола Родіонович Савін (?–1918) як художник нам майже невідомий, свідчення про нього надто бідні. Учень Московського училища живопису, скульптури й архітектури, учасник виставки „Союзу російських художників” (1909). Савін писав портрети, в яких домінувала м’яка колорова пляма й імпресіоністські пейзажі з грою сонячних відблисків. Саме такі красавиці, написані Савіном у Парижі, були на виставці „В міре искусства”. Про це свідчать світлини у пресі 1910-х років, але, на жаль, самі твори Савіна досі не знайдені.

У 1911 р. художник разом з Є. Агафоновим, О. Громом, М. Федоровим, З. Штейнбергом, а також Д. Мітровіним і Г. Верейським організував виставку „Кольцо”, яка стала подією місцевого життя, мала великий успіх. Як і раніше на виставці були представлені різні течії. Прихильником модерну виступив Агафонов, він показав панно „Дівчата”, що зображені трохи дівчат в українських національних вбраннях. Видовжений формат картини, вибагливий візерунок фону, підкресленна лініарність свідчать про вплив австрійського майстра модерну Густава Клімта.

Течію фовізму демонстрував О. Грот. Його живопис критика оцінювала як найбільш новаторський. Справді, динамічна фактура живопису Грота, довгий, нервовий мазок, любов до барвистого контрасту і поєднання допоміжних кольорів відрізняли його твори від площинних стилізацій Агафонова і Савіна.

У цілому виставку відзначили як важливий крок до оновлення місцевої школи живопису.

Успіх виставки „Кольцо” підтримав митців у їх бажанні створити нову експозицію вже за участю московських майстрів „Бубнового валета”. Дружні взаємні між С. Агафоновим і П. Кончаловським, іхнє багаторічне листування сприяли організації дуже цікавого вернісажу, з одного боку – цілісний, майже



М. Савін. Портрет дівчинки. 1912 р.  
Місцезнаходження невідоме.



Обкладинка харківського часопису „Труд и искусство”. 1911 р.

програмний виступ бубново-валетіїв (Р.Фальк, І.Машков, М.Ларіонов, А.Лентулов та ін.), що показали харків'янам свої найкращі твори, а з другого – спроба Агафонова, Федорова, Савіна, Гратона панувати прийомами нового живопису, включаючи досягнення московського авангарду. Про це, наприклад, свідчать пейзажі Грота, що зберігається у приватній колекції Харкова, талолотно Агафоновою зображенюю натурую, яке відоме за відтворенням у пресі.

Засвоєння досвіду московських митців дозволило Агафонову у 1912 році бути учасником виставки „Бубнового валета” в Москві. Можна сказати, що у 1910-х роках нове в мистецтві Харкова, як і в Україні в цілому, з'явилося у тиских взаєминах з російськими діячами авангарду. Плідність таких взаємин для обох культур була очевидною.

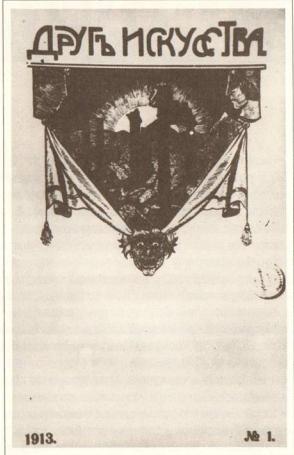
Відзначимо, що останні передреволюційні роки в культурному житті Харкова були особливо насычені пікантними подіями.

1913 року з'являється новий мистецький центр – Літературно-художній гурток, який об'єднав писменників, акторів, музикантів та художників. Діяльність гуртка була широкою, вони включала у себе організацію театральних вечірок, диспутів з питань мистецтва, художніх виставок. Дуже відомий доробок „філії” гуртка – Архітектурно-художнього відділу. Його діяльність зробила значний внесок у збирання та пропагування національного Українського мистецтва як старого, так і сучасного. Виставкам ім'янників української народної архітектури, конкурсам будівель в українському „стилі” консолідували зусилля національної інтелігенції, спрямовані на збереження та примноження традицій українського мистецтва. Серед членів і активних працівників відділу – С.Васильківський, М.Сумцов, молоді тоді – Сергій Таранущенко та Павло Жолтоуський.

У ці ж роки в Харкові з'явилася нарешті своїм часописи „Труд и Искусство” (1911) та „Други Искусства” (1913). Вони існували недовго, але залишили цікаві свідчення про поширення неоромантических ідей модерну в Україні. Статті харківських журналів пропагували ідеї життебудування силами мистецтва, вселяли віру в можливість португуну від хаосу життя засобами культури. Їх ждунки зустрічали в лекціях відомих лідій мистецтва, які приїздили до Харкова, – С.Городецького, О.Джигелетова, Ю.Айхенвальда. Усе це сприяло розширенню кола інтересів художньої інтелігенції, особливо молоді. У 1910-х роках в цьому середовищі з'явився маленький, але вельми принадний центр дім Кесні, Марії та Шури Синякових. Там бував Агафонов, про це свідчить чудовий малюнок, який колись належав Василю Ермілову – портрет Кесні Синякової. У ньому Агафонов вправно передає ніжність дівочого обличчя, прозорість очей, чарівну мрійливість їх погляду. Мабуть, цей невеличкий аркуш – один з ліпших малюнків митця, свідчення його безперечного таланту графіка.

1914 року Агафонов був покликаний до армії, а в 1918 р., після його друга та соратника Савіна. Ще раз ім'я Агафонова зустрічається в огляді виставки, яку організував харківський художній цех у 1919 році. Агафонов показав низку праць, талановитість которых була відзначена рецензентом. Він також дуже влучно помічав роздвоєність митця, його неспроможність потримуватися якось однієї манери чи стилю, „вого картини”, – пише критик, – з успіхом могли бути написані різними митцями”<sup>8</sup>. Ця риса, на нашу думку, свідчить не тільки про відсутність цілостності творчості майстра, а й про переходний час, коли він формувався як митець, про прискорений характер розвитку мистецтва та існування вонищо – різних його напрямків. Це теж мало свій відбиток на художній праці Агафонова. Нова плеядя митців, покоління Василя Ермілова була вже успівниця в обрамлені шляху. Вони є становіть, як відомо, лідерами художнього життя передволодійного Харкова. У 1920-х роках Є.Агафонов емігрує до США. Востаннє на його ім'я натрапляємо в американських спогадах Давида Бурлока. Але як склалася в Америці творча доля харківського митця Бурлок не каже, нівідома нам вона й досі.

Однак навряд чи варто забувати про генерацію Агафонова, бо вони сприяли розширенню мистецьких обріїв Харкова, постановці тих питань культури, котрі трохи пізніше пішли фаховий та художній рівень. Саме тому іхно творчість, іхні імена слід вписати в історію мистецького життя України, в історію харківської художньої школи.



Обкладинка харківського часопису „Другий Искусствъ”. 1913 р.

#### ПРИМІТКИ

1. Н. Савін. XIV-я виставка Товариства харківських художників // Утро. – 1913. – 25 марта.
2. Е. Агафонов. В защиту импрессионизма // Харьковская жизнь. – 1906. – №49. – 18 апреля.
3. Д. Митрохін. По выставкам. // В мире искусства. – 1907. – №7-8. – С.37.
4. В. Міляшевський. Вчера, позавчера. Воспоминания. Л.: Художники РСФСР, 1972. – С. 50.
5. К. Моклер. Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера. – М., Издание Ю.И. Лепковского, 1908. – С.14.
6. Е. Агафонов. Выставка картин в городском музее // Утро. – 1908. – 12 марта.
7. Б. Високий. Выставка картин студии „Голубая лилия“ // Утро. – 1909. – 10 февраля.
8. И. Элленбург. Выставка Художественного союза в оценке єї участников // Творчество. – 1919. – № 1. – С. 32.

# ВІД МОДЕРНУ ДО КОНСТРУКТИВІЗМУ

КІНІЧКА ГРАФІКА ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО

Василя Григоровича Кричевського ще у 1910–1920-ті роки художники, мистецтвознавці, літератори та історики визнавали за одного з фундаторів нового українського мистецтва. У передвоєнні роках, не зважаючи на всілікі складнощі, творчий внесок майстра був оцінений наданням йому звання доктора мистецтвознавства (у 1939 р.) і звання заслуженого діяча мистецтв (у 1940 р.). У передвоєнні часи, після еміграції художника через Львів до Франції, єдном до Америки його ім'я війшло в тіні у радянський історіографії. В Кричевського пройшов довгий шлях життя (1873–1952) і яскравий, насичений, плідний шлях творчості. Обидва шляхи його були сповнені першоїкої, втрат, страждань. Але всупереч (а може завдяки) цьому його слід у мистецтві особливо глибокий. Лаконічно і спрavedливо визначив місце творчості художника у розвитку української культури С.Гордійський: «Якщо узвійти собі мистецтво якожось на храм, що опирається на колони, то власне, однією з таких колон українського мистецтва була Василь Григорович Кричевський»<sup>1</sup>. Творчість майстра увібрала у себе основну проблематику мистецтва на межі XIX і ХХ століть, а далі 1920-х років на Україні. Його рух показав: від історизму до модерну, від модерну до конструктивізму.

Художник народився у середовищі народного обряду, ритуалу, фольклору, у сільській хаті<sup>2</sup>. Його перший досвід професійної підготовки був пов'язаний із заасвомленням малюнку, креслення, технології обробки різних матеріалів<sup>3</sup>. Знанням властивостей матеріалів стало нарижним каменем його подальшої художньої творчості. Він розпочав творчу діяльність як архітектор. В.Кричевський віддає належну історизуючій лінії, що зверталася до старих стилів. Але близьким йому було нове світоглядування, яке у європейському мистецтві вилилось у створення стилю модерн. У 1890-ті роки його приваблює філософія А.Шопенгауера, ідеї Д.Ръєсінка, В.Морриса.

Шопенгауерівський заклик „заглибітися у самий вир життя“ позначався у зміні ієрархії видів образотворчого мистецтва на межі століть. Увага художників у цей час розповсюджується на речі, найбільш наближені до повсякденного матеріального життя людини, сфера інтересу поширяється на цінності оточуючого предметного середовища, плинного буття. Краса відкривається у незначних предметах, вона пропливачиться у речі, які перебувають у безпосередній близькості, під рукою. Мітці стилю модерн прагнуть створити культ Краси,

де храмом стає особняк, містерію – театральне дійство, ритуалом – буденне спілкування. Здається, що нова релігія Мистецтва візврає на межі століть, щоб перекинуті рятівний місток над прівовою кризи блискучих ідей Modern Time.

Мистецтво дифузує у явищах повсякденності, поширяє свої межі. Архітектурі в умові процесі належить важливе, якщо не вирішальне місце. Робота Кричевського в цій царині відрізняє йому багато. В архітектурі чуттєвий образ завжди пов'язаний з логічним обґрунтuvанням, з умогливдністю, функцією. Мова архітектури дозволяє відчути можливості неміметичної образотворчості. О.Вагнер, лідер віденської архітектурної школи, писав: „З образотворчих мистецтв живопис та скульптура мали зразки безпосередньо у природі, тоді як будівництво за основу має людську силу і пропонує перероблене, опрацьоване як цілком заново“<sup>4</sup>. Так особливо важливим є робота з матеріалом. Для В.Кричевського архітектура діяльність стала своєрідною школою оживлення матеріалу, надання йому душі.

У філософії, літературі, як і в образотворчому мистецтві цієї доби, у різних виявях тривав процес нового осмислення значимості матеріальної плоті. Бергсонівський „життєвий порів“ реалізує себе у видимих речах. Ж.Фрейд наголошує важливість особистого тілесного досвіду у світогляді і психології людини. В.Солов'йов прагне надати безособовою визначеністю образ Софії. П.Форенський вбачає в іконі „оплотненіс“ духовного світу. Ф.Ніцше висуває антitezу „світість духу“ – „світість плоті“. В образотворчому мистецтві сутність аналогічного процесу сформулював М.Врубель: „Єдине тільки мені зрозуміло – що пошуки мої виключно в галузі техніки“, „форма – найголовніший зміст пластики“<sup>5</sup>. Таке розуміння завдань стало знаменом усіх новітніх течій у живопису, графіці, скульптурі, а також, безумовно, в архітектурі і декоративно-прикладному мистецтві. У пластичній і духовній культурі поступово вкоресає інтерес до якісності, до архайчних відчуттів, до мистичної взаємодії з речами, оточуючими світом. Тяжіння до синтезу мистецтв парадоксально спілпадає з процесом диференціації, самоідентифікації кожного виду образотворчого мистецтва.

Спереди модерну у питанні про творчий метод не було єдності. Иснувало очевидний розподіл по двох напрямках: перші вражали, що в основі створення стилю лежить слідування форми за функцією,

конструкцією, практичністю (конструктивний модерн); інші вважали базою стилю нову орнаментику (декоративний модерн). Кричевський був добре ознайомленим з проправами обох напрямків не лише за досвідом будівництва у Харкові, Полтаві, Києві, але маючи можливість розглядати і перечитувати численні журнали (блізько сотні періодичних видань у Європі підтримували стилі модерн)<sup>6</sup>. Нові віяння будили його фантазію, вони були необхідним атрибутом естетичних мутацій. У своїй архітектурній творчості Василь Кричевський прагнув поєднати обидві напрямки, знаходячи підстави для подібного онтезу в національному народному будівництві. Варцем нового, так званого, українського стилю став його будинок Полтавського земства (1903–1908). Основний принцип поєднання народної традиції з власбоями стилю модерн, з сучасними технічними можливостями, Кричевський розвивав і надалі, маючи глибокі поспільніства. Будівлі його гармонійно прікаращалися майоликовими композиціями, віконні пугти та двері одоблювалися різьблениням, конструктивні деталі демонстрували красу матеріалу. Народні мотиви, які використовували майстри у загальній архітектурній композиції, в орнаментації, були наслідком ретельного вивчення пам'яток народної творчості і вільної модифікації їх на місокому мистецтвенному рівні.

Крім архітектури, Василь Кричевський вабило ужиткове мистецтво. Подібно до Д.Ръєсінка, О.Уильямса, В.Морриса, майстрів англійської групи „Омога“ і віденських майстерень, він вірив у те, що доступність творів декоративно-прикладного мистецтва допоможе виховати смак і створить публіторія для нового мистецтва в цілому.

Підміняючись від мімезису, декоративність розвивається у глядача почуття форми і відкриває простір уявленню. Для самого художника заняття декоративною творчістю надавали досвід роботи над формальними елементами. Подолання лізорізності у тканині, кілмі привело зннову-таки до переоцінки народного мистецтва.

Осмислення Кричевським народної творчості проходило по кількох напрямках. Першим поштовхом був інтерес історико-етнографічний, викликаний ідеями національно-демократичного руху. Збираючи і досліджуючи предмети народного побуту, пам'яткову будівлю, він дівриється в них інсоки художні цінності. Важливими якостями народного мистецтва є лаконізм мови, виявлення

ритмової суті явища та форми, любов до чистих, яскравих фарб. Тут природнім було те, до чого прагали наблизитись майстри нових напрямків.

Народний орнамент приваблює чистотою своєї логічної структури, спроможністю віражати космічні начало, універсалні явища через створення емблем, символів, пластичних еквівалентів. Через довгє, свідоме і підвідоме сплікuvання Кричевському поступово відкривається сакральний зміст, мова символів народного мистецтва, яке мала прадавні коріння. Давні орнаменти збереглися утворні сільських майстрів завдяки неквапливості ритуалізованого життя, пов'язаного з природою.

Можливо, тяжіння до давніх орнаментів проходило у художника на глибінному рівні – потреба знайти усті, що дають силу заклисти хаос оточуючого світу. У першій людині, яка була творцем геометричного орнаменту, відносини з природою були далекі від ідилії. Шукання захисту від невідомих і владніх сил, від звірів зверталася по допомозу до містичних знаків. Як антитеза до незрозумілых, рухомих явищ зовнішнього світу прimitивний орнамент заспокоює людину тишою, мірою, гармонією форм. Символ долає мінливість, образ, народжений думкою, думкою, надія візуальним, світ внутрішній над світом зовнішнім. Давні орнаменти ховають ясною формою містичну енергію, за логікою ритму – таємничі і страшну силу хаосу. Витончений експеримент художників-модерністів спливав з багатовіковими зусиллями людини над перетворенням хаосу у космос. Здається, що саме в цьому Василь Кричевський зумів віднайти „живу силу“ традиції, її справжнє бессмерття.

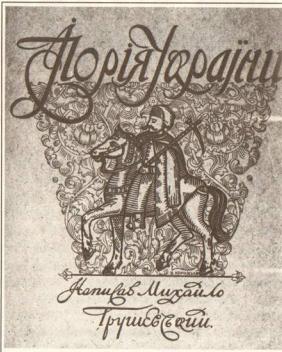
Народне мистецтво стало для В.Кричевського, як згодом для М.Бойчука, Г.Нарбута, візард синтетизму, пошуки якого надихали майстрів модерн. Синтетизм, притаманний народному мистецтву, виявляється у багатьох аспектах, але насамперед у невід'ємності мистецтва від побуту, його естетичних якостей і функцій від неестетичних. Художника вела мрія відродити високий статус мистецтва у суспільстві, зробити його актуальним для найвищих мас. На цьому шляху природним для Василя Кричевського було звернення до книжкової графіки, яка відіграла важому роль у повсякденному житті. Він співпрацює з В.С.Кульженком над створенням журналу „Іскусство і печатное дело“, оформленій Василем Кричевським книги М.Грушевського стають першими зразками високого

видавничого „куншту“ на Україні початку ХХ століття. Через творчість цього майстра українська графіка у своїх пластичних засобах дала відстань від модерну до конструктивізму. Цей шлях є показовим в цілому для розвитку мистецтва. Щоб відчути його, звернімося безпосередньо до розгляду книжкових робіт В.Кривчевського.

Книжкові роботи майстра 1910-х років можна визначити як стиль модерн у національному варіанті. Кривчевському довелось „сказати перше слово“, розпочати новий шлях української книги еже через те, що він перший глибоко і з великою пістетом поставився до скарбів високої культури української книги XVI–XVII століть. Він відував потребу відновити її славні традиції в новій графіці. В оформленні обкладинки до „Ілюстрованої історії України“ М.Грушевського (Київ-Львів, 1911 р.) художник використовує мотиви українських стародруків – декоративний орнамент заставки, „Учительного Євангелія“, друкарського 1619 року в Романові на Волині, постата козака з полемічного видання 1625 року „Labyrin albo droga Zawitkam“. На кремовому папері розташованій чорвоний орнамент у трапецієподібній формі, яка розширюється вгору і викликає мажорне сприйняття. Поверх орнаменту покладені зображення вершника на коні, штрихова ритмично моделює об’єми у взаємодії з білим тлом. Напис назви демонструє самозахоплення кожної літери неповторності своєї сполученості: пружним ритмом округлостей, що натягнуті наче вітрила, енергійними, написаними з розмахом, диагоналями штамбами, які завершуються хвашко підкріченими „усами“. Позначенням автора подано як підпис на папері чи літопису – „Написав Михаїло Грушевський“. Старанно, як у давнього літописця, виведені пером рядки. В них наче відбивається радість і гордість від закінченої довгої праці і можна дозволити лінії протягувати у написані, перебивуючи плинністю викрутасами, розкинути політ літери „І“ як руки у стрімкому голоку. При цьому в написі нема неохайноті, сумбурного пориву, стримана граціозність повторюваних параболічних накреслень, і, що приводить рядки до шляхетного вигляду. Здається, зовсім не випадково Кривчевський помітив місцями традиційне розташування імені автора і назви твору, яким автора у композиції є основою, підґрунтям, на якому підімається вибагливий малюнок складнопереплетених живих

(і в той же час стилізованих у ретельній графічній проробці) чудових квітів. Звичайно, така композиція викликає погляд на текстову, з роботою історика над збиранням окремих житв фахівців і створенням єдині матерії. Якщо за цим асоціативним принципом порівнювати плетиво фону і яскраво окреслену постать вершника, можна дійти висновку, що на тлі історії найзначиміша актива людина.

Вірші графікі українських стародруків нагадує і обкладинка В.Кривчевського до книги М.Грушевського



В. Кривчевський.  
Обкладинка до книги М. Грушевського  
„Ілюстрована історія України“. 1911 р.

„Культурно-національний рух на Україні XVI–XVII століття“ (Київ-Львів, 1912). За основу зображення тут узято оформлення заголовної літери з видання „Книга о Вері“ 1619 року. Композицію обігає рамка з улюбленним орнаментом доби Відродження – пінгвін, який складається з дубового листя та жолудя. Вже сама мотиву дуба, що символізує міць, силу, створює певний настрій. У центральній частині наближеної до квадрату формі зображені пави на тлі пішиної глики акант. Птиця, до вображення якої так часто зверталися художники модерну, у графіці XVI–XVII століття являла собою символ навмиснішої краси. У малюнку художник єдино поєднує кутасті костребастоси, імітуючи слід шинки на дереві з давнім ритівни. Майстер невідроджується соковитістю дещо груботої лінії, її тонкості, що виникає від противівлі волокон дерева. Але Кривчевський залишається художником модерну, ін майстерно стилізує, не звертаючись безпосередньо до ксилографії, практікує тушино. Гтах, обрієнтих назад (у минулому), стоять на картуші, де цирюль висуває поважний устав – назва книги та ім'я автора.

Графіка В.Кривчевського репрезентувала кращі українські видання не тільки у Києві та Львові, а й за кордоном. У 1913 році у Відні вийшла книга В.Шербаківського „Українське мистецтво. І“, згодом його ж „Українське мистецтво. ІІ“. Обидві прикрашені обкладинками Кривчевського і являють собою чудові вірці використання мотивів українського народного мистецтва у новій графіці. На першій художник зображує малюнок керамічного бараня, отриманого до емблем. Кругі ріжки баранця увінчані рожеткою з шістьма пелюстками, від якої відходять стебла з вузькими листям і трикутниками на кінцях. Ця трикутна форма, розроблена всередині маленькими чорними і білими трикутниками, розташованими в шаховому порядку, на думку Кривчевського була дуже характерною для українського народного мистецтва і символізувала грото винограду. З часом ця форма стала улюбленим мотивом київської графіки Г.Нарбута. Робота Кривчевського є бездоганно графічною стилізацією мотивів і предметів народного мистецтва. Об’ємні речі він зводить до контрастного зображення чорник і білих площин, чорна сковита лінія обігає форму і утримує її, кожний елемент виникає свою ритмово суть і підтримує загальне єдинезвучання. Малюнок у його роботах лягає як декоративна, геральдична композиція на площину обкладинки. Всі ці моменти мають і в оформленні другої книжки „Українське мистецтво“. Центральною осісю зображення тут є „древо життя“. Пружні глики відходять симетричними вхилями, листя, уподібнені до форм мандорли, поєднуються між собою по вертикалі і поєднуються, варюють тему безкінечності. Далі по тему підтримують кола зі свастикою, що символізують не нескінченній біг сонця-часу-життя, і, нарешті, павичі, символи вічної краси. По всій вільній



В. Кривчевський.  
Обкладинка до книги М. Грушевського  
„Культурно-національний рух XVI-XVII вв.“.  
1912 р.

В. Кривчевський.  
Обкладинка до книги „Українське мистецтво. ІІ“ (1913-1925).



білі площині як рівномірні узори-акценти розкидані зображення ромбів, що у давньому мистецтві були символами пророслого зерна. Білі ромби проникають у шрифтовий ряд, вони покладені на штампи літер назив, тобто вони магічно оживлюють слова „українське мистецтво“. Всі композиції охоплює єдина рама хвилястої лінії. Некапливий плин цієї лінії повторюється п'ять разів по горизонталі всередині композиції, він створює противагу вертикальним спрямуванням, вектор духовного і вінчного намагання має підтримку і розповсюдження впливу у горизонтальному просторі землі. Таким чином, спираючись на семантичні коди давньої орнаментики, Кричевський створює цілісний гімн житівотворній сили мистецтва. З точки зору пластичної мови він торує шлях до нової образотворчості, яка матиме розвиток в українському мистецтві 1920-х років.

Протягом другого десятиліття ХХ століття в українській книжковій графіці сформувалася сильна, підізна, ясно позначена тема, майстри якої працювали над створенням нового типу національної книги. Творці так званого нарітівського напряму зверталися передовсім до української барочного книги, переймаючи композиційну схему оформлення стародруків, вивчаючи шрифти та орнаменти. Другим невід'ємним джерелом було народне мистецтво. Це явище ми могли б назвати традиціоналізмом, але таке визначення було з поверхом. До пересмислення старих шрифтів, орнаментів, композицій художники нарітівського напряму підходили з різних формотовочних позицій, вступуючи вплив футуризму, примітивізму, експресіонізму, кубізму, конструктивізму, при тому, що визначальними лишалися традиційні мотиви. С. Таранушенко у статті каталогу виставки української книжкової графіки, що проходила у Харкові 1929 року, підкresлював: „Найбільш широко і впливовою течією на сьогодні залишається група, що продовжує традиції творчості Нарбута“<sup>7</sup>. Василь Кричевський у ці роки шукав уже нові шляхи.

Оформлюючи в 1924 році ювілейний номер журналу „Бібліологічні Вісти“, присвячений 350-річчю українського друкарства, він знову звертається до шрифту в стилі устав і до книжкового декору доби бароко. Але знаменно, що кількість орнаменту в цій композиції поступається місцем шрифтовим написам. Наїбільшою прикрасою тут є червоні цифри з їх геометричними формами, покладені на тоненік павутинно-ріснистого декору (за мотивами Стрятинського требника 1606 р.). Наступне видання УНІКу „Українська книга XVI–XVIII ст.“ (ДВУ, 1925 р.) Кричевський оформляє майже за допомогою шрифту. Лише Інда і одна декоративна гілка коло неї нагадують про минуле захоплення орнаментикою. З палітри шрифтів художник вибирає тут за взірець класичну гармонійну антику.

У тому ж 1924 році Кричевським була зроблена перша у його творчості конструктивістська

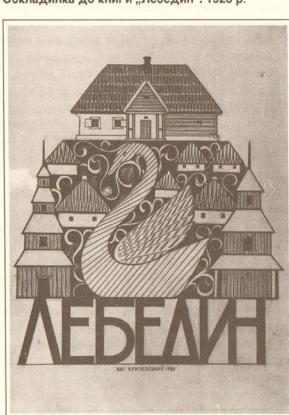


В. Кричевський.  
Обкладинка журналу  
„Бібліологічні Вісти“.- Ч. 1-3, 1924 р.

обкладинка – до збірки поезій М. Терещенка „Лабораторія“. Зображення, що займає більшу частину композиції, нагадує інженерно-технічну споруду чи новий архітектурний промисловий комплекс, які складають віденські блоки, дімарі, підвісні труби. Поруч ній виростає червоні блискавки, на яких пливє червоне коло-сонце у чорній оправі. Напругу, що максимально сконцентрована у споруді, уособлює тоненка біла лінія – відстань між двома чорними блоками. Лівий з них має східчасту форму, та стрімко наростиє. Серцевина правої блоку палає чириною через вузькі вікна. Якщо абстрагуватися, це типова конструктивістська композиція з чистих геометричних форм, аналітична робота над новою пластичною мовою. Обкладинка виявляє саму суть поетії М. Терещенка, гімн розуму звутий у віршах<sup>8</sup>, гімном розуму слов'яна естетика конструктивізму. Обкладинка до „Лабораторії“ цілком відповідає цій естетиці. Здається дивним, що створена вона в одному році з оформленням згаданих „Бібліологічних Віостей“, де ще явно відчутний відгомін модерну. Щоб інсувати відстань в їх пластичній мові, годі порівнюючи тільки шрифти. На обкладинці Терещенка всі літери написані ненанесі до допомогою циркуля й лінійки, ніякої рукописності. У малюнку ж місце реолінного виглягального орнаменту застуਪає місця промислова споруда, відчужена в своїй безодоганній формі. У графічній творчості Василь Кричевський і в подальшому не обмежується тільки одним стилістичним уподобленням. Можна було сказати, що німає чистоти певного напряму, ale ce ne tait, bo в окремій роботі є безодоганна послідовність. Точніше було б зауважити, що художник не іде до кінця у юкомусі певного напряму, ні маніфестує один пластичний хід попри всі інші. Широта бачення дозволяє йому зберігати у своїй творчості гармонію чуттєвого і розумового, індивідуального й універсального. Так, у 1928 році Кричевський підготував обкладинки до книги Ю. Яновського „Майстер корабля“ і до книги „Лебедин“. В оформленні останньої автор звертається до мової реалізму, створює синтетичний образ містечка на Слобожанщині (де мінчало його дитинство) – з маленькими і величкими хатами, дерев'яними лінійницями, на першому плані зображені дерев'яний лебідь. Ale як тут вражася у пластичній мові смакування різних фактур улюбленого майстром дерева, як ретельно він вимальовує тоненік волоска і міцний горн, закручені довгі стрічки стружки. Давнє захоплення художника тілесністю речі не минуло, іншило в 20-ті роки нову опору в естетиці конструктивізму, може, мимоцією проникло у найбільш реалістичні речі. На обкладинці зображення домів і баґатовічних дахів зібрано в одну пластичну пляму, що за абрисом нагадує високий дах з заломами, як у давньоукраїнській народній архітектурі. Приєднись конструктивного шрифту виводить іншу асоціацію – архітектурна маса



В. Кричевський.  
Обкладинка до збірки поезій М. Терещенка  
„Лабораторія“. 1924 р.



В. Кричевський.  
Обкладинка до книги „Лебедин“. 1928 р.

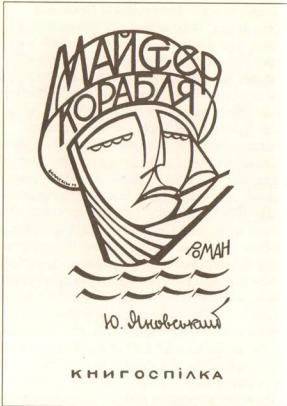
<sup>7</sup> Виставка української книжкової графіки.– Х., 1929.– С. 20.

спирається на шрифтові вертикали, як „сучасні” конструктивні будинки підіймаються над землею на стовбах, звільнюючи простір землі і разом з тим прагнучи досягти нового статусу скульптурності.

В обкладинці до книги Ю. Яновського „Майстер корабля” (Х., 1928 р.) оформлення нагадує складну архітектонічну побудову. Це своєрідна пластична метафора цієї романтичної книги. Жіноче обличчя зливається з обрисом корабля, що гойдається на хвильях, пружні успевнені лінії містять риси обличчя, волося і вони ж зображені гнучкі вітрила, стрункий біг корабельних конструкцій. Жіноче обличчя нагадує дерев'яну скульптуру, що встановлювалася на носі фрегату, щоб навідрино відливатися в далечину морського простору і оберегати від катастроф, за що моряки прозвали її „майстром корабля”. Разом з тим рафінована витонченість рис обличчя у зображенії, модний капелюх кінця 20-х років нагадують про те, що героямно він є з романтичною жінкою, і тому у книзі явленя не складністю розумового побудови, а нахінені лабіринти почуття, вітає аромат світлої печалі. Молодість, кохання,творчість, переоцінка всього і вміння цінувати красу – все це є у художньому тексті і все це можна відмітити у єдине поняття – відчуття свободи як хіттетворчості.

Пластично символізує таке відчуття спіралеподібна побудова композиції обладнин. Рух дугоподібних та діагональних ліній розгортається немові навколо вертикального стержня, невидимої стійкої опори. Спіралеподібна композиція буде ублогоєно для конструктивістів у різних видах мистецтва – можна згадати „Пам'ятник ІІІ Інтернаціоналу” В. Татіліна чи скульптурні конструкції Н. Габо, О. Родченка, Н. Пунін у статті 1920 року наголошував: „Подобно тому, как равновесие частей – треугольник – лучшее выражение Ренессанса, лучшее выражение нашего духа – спираль (...). Спираль есть идеальное выражение освобождения”<sup>9</sup>. В роботі Кривчевського лініарний малюнок вільно розташованій у білому просторі паперу, зображення не має обмежуючої рами, літери назви природно входять до образного втілення.

У 1928 році вийшла теоретична стаття В. Кривчевського „Архітектура добі”, де автор підкреслює: „Головні принципи, на яких базується нова архітектура – це надання відповідної конструктивної форми кожній архітектурній функції й гармонійне поєднання геометрично-чітких елементів будови, максимально спрощених, звільнених від усного зайвої”<sup>10</sup>. Цікаво, що у графіці конструктивну основу, архітектурний кістяк Кривчевській прагне відщукати у людському обличчі. Тяжіння до універсаламу, що, мабуть, витало у повітря того часу, спонукає його скоситися на святія святих індивідуалізму. Слідом за „Майстром корабля” в 1929 році видаватися з обкладинками художника роман О. Слісаренка „Чорний ангел” та „Золоті лісентя” Юліана Шпола.



В. Кривчевський.  
Обкладинка до книги Ю. Яновського  
„Майстер корабля”. 1928 р.

На перший подане зображення умово геометризований, чорно-блій схеми голови ангела та розкритого його крила, які формують довгі й короткі діагоналі, що стикаються гострими кутами. Вкрай геометризований малюнок позбавлений вухості, він має посильне експресивне звучання. Також поєднання конструктивізму й експресівності аналогічне тому враженню, якого досягає міністер плакату Ж.-М. Кассандра (наприклад, у рекламному плакаті газети „Л'Ентрансікан”). У шрифтових написах кожна літера має свій характер індії акцентовано активного округлення чи підніняті з'єднані підніжні.

В обкладинці до книги Ю. Шпола „Золоті лісентя” ширіфт також входить як складова частина у зображення. Обличчя кожної літери більш індивідуалізоване, ніж обличчя людини. Жива плоть перетворюється на маску-знак. Наче мондранівська пластична сітка покладена на рис обличчя – індивідується вертикаль носа, горизонтальні накреслені на ніс лінії губ, очей, бров. Малюнок Кривчевського викликає асоціацію з аналогічним зображенням обличчя в роботах О. Яленського „Конструктивна голова” (полотно, олія, 1928 р.), „Симфонія чорний/чорвоний” (полотно, олія, 1929 р.). Графіці Кривчевського притаманна тендітність, інтригінність. Лінійний малюнок доповнений у обкладинці пласкими, чітко окресленими плямами. Логіка пропорцій, чергування ліній і площин, рівновага, що виникає зі складної симетрії, із заміни одного елементу другим, – все це породжує живу ініцію, що має ясний ритм.

Обкладинка В. Кривчевського до збірки поезій М. Бажана „Будівлі” (1929 р.) являє собою чистий квірель конструктивізму у графіці. Вона побудована на контрасті різних матеріалів – чорних, білих, прямокутних площин, а також дещо деталізованих форм, що нагадують нові будови з розкресленими квадратами лікон, вертикальними опорами. Конструктивізм збагачив нову архітектуру тим, що подібнів на окремі елементи компактну до того масу будівлі. Цілісність нової споруди виростала через взаємодію пластичних елементів-блоків, горизонтально чи вертикально орієнтованих площин. Активне використання у створенні архітектурного образу плоскої стіни, аналогічного тому, як підкреслювали площинність основи картинах композиції живописці, а графіки прагнули зберегти двомірність аркуша, охоче інколи до простих геометричних плям і ясних ліній. Василій Кривчевському було притаманне нове світосприяння до якого тяжіння до пізнання найуттівеших основ буття, з'ясування взаємодії вертикалі і горизонталі як діалогу людини і космосу. Але йому, мабуть, не відповіді однонійні рішення. Між простотою і складною гармонією він обирає складну. В статті „Архітектура добі” він пише: „Обдумана асиметризація з контрастами, з поступовим розгортанням і архітектурною



В. Кривчевський.  
Обкладинка до збірки поезій М. Бажана  
„Будівлі”. 1929 р.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> Зубами чорними зуїлі  
Рубають ромби бріл,  
Бетон громадить в кучутири,  
І пахне, як озон, ідій металу пил,  
І котячія вакхи акорди сил,  
Широких спин і мускулистих тіл  
з залишком клавітури.  
Див.: в кн. Бажан М. Будівлі. –  
Х.: Книгоспілка, 1929. – С. 46.

витриманістю дає такий самий ефект, як розгортання наростання дії в творі драматичному чи музичному"<sup>11</sup>. В композиції обкладинки майстер підімася напору важкої форми і поступово досягає рівноваги, скучуючи в нижній частині білі прямокутники різного розміру, а в середній дає дрібні деталі великої кількості, що послює якісне сприйняття форми. В цілому композиція не має обмежуючої рами. Ця відкритість у бліому просторі породжує відчуття легкоті, свободи. Шрифт в обкладинці має якість металеву давність.

Вишуканість смаку майстра очевидна в тому, як розташовані літери у двох рядках, як стикаються чи чергуються окремі елементи, цілісні форми. Здається, що конструктивна композиція Кривчевського зовсім не має агресивної впевненості, не нав'язує якісі універсалні безперечні форми. Навпаки, вона викликає відчуття тендітності. Художник дозволяє важким чорним площинам граційно триматися на тонких опорах. Вони зависають у повітрі, знаходять підтримку у ритмовому повторі суміжних деталей. Розуміння естетики нового будівництва у В.Кривчевського рефліковане ніж у авторі забрі; вони спирається не на футистичне захоплення руйнівної і творчої силою, як у М.Бажана.<sup>12</sup> а скоріш на сецесійне прагнення до оновлення середовища.

У наступних конструктивістських роботах початку 1930-х років В.Кривчевський зовсім уникає зображенчих мотивів. Композиція обкладинки до двотомника „Українська поезія“ („Книгоспілка“, 1931р.) побудована винятково на шрифтах. Рух від декоративної орнаментації книги через синтетичний зображенчий образ логічно привів художника до аналітичної роботи з самою першоосновою книги – з графемою літературі. Можемо визначити що як проникнення до кістка речі, на якому все тримається. Сягаючи основи, Кривчевський міняє наше буденне сприйняття письма. У його творах кожна літера має неповторність. Це слово „неповторність“ може наймензинче тут, де ми маємо справу з універсальним матеріалом, який постійно в необмежений кількості тиражується в рукописних, машинографічних, друкованих варіантах. Але, розглядаючи шрифтову композицію Кривчевського, ніби вперше помічаєш, з яких елементів складається літера. Він працює з ними як архітектор, як графік. Майстер розробляє свій варіант шрифту, яким найчастіше користується. У ньому він долає поріг звичності вже тем, що підімася занадто високо горизонталь у написанні „н“, „е“, в літері „а“, напливки опускає її дуже низько, високо пересидаються діагоналі „х“, занадто загострені трикутні сполучення і т.д. Слово „українська“ розбите на парні літери, які спускаються згори вниз в умовному видовженому прямокутнику. Кожна пара збиває „ч“ підтримує крок попередньої, що в ітогу викликає живу вібрацію.

Слово „поезія“ прочітуться згори вниз, а побудова його звичайно зворотньому напрямом. Вертикально поставлені три останні літери виступають як стовпи-



В. Кривчевський.  
Обкладинка до книги  
„Українська поезія“. – Т. 2, 1931.



В. Кривчевський.  
Обкладинка до книги  
„Українське малирство. Іван Труш“. 1931 р.

опори (характерні, як вже відмічено, для архітектури конструктивізму, наприклад, Ле Корбюзье). Над ними височать монументальні, непорушні, подібні знову-таки до нових будівель з плаками дахом як у Гроніуса, Міс Ван дер Рес) літери „н“ та „е“. А між ними виміщені бездоганно кругла „о“, яка свою нектайкістю порушує спокій сусідів ліквідус застільствистість прямокутної композиції. Порівняно широкі штамби виступають на обговорти як чорні плашки, діють як ритмовий кільч у просторі аркушу. Художник, оперуючи аксетичним матеріалом, вміло грає на контрасті товщин, на зіставленні. Два слова, таким чином, складають єдину прямокутну за абрисом композицію, в середній яжі око глядача знаходить естетичну наслоду від взаємодії загальніх і дрібних елементів.

В експлікі оформлення монографії про творчість А.Петрицького з серії „Українське малирство“, яку ініціювала харківська вид. „Рух“, художник илюструє традиційні для своїх робіт шрифти, які покладені на лініїки різного розміру горизонтальної і вертикальній орієнтації. Їх розташування стає основою конструктивістської композиції, в яку вписано форму, що нагадує герб чи стилізований маску обличчя. У лаконічній побудові Кривчевському вдається створити метафору творчості А.Петрицького, асоціативно ілліти його захопність у добу бароко, відданість театральному лицедійству, захоплення конструктивізмом наприкінці 1920-х років. Можливо, і нетипове для Кривчевського у книжковій графіці звернення до благої кольорової гами було щадгомоном театральних ескізів Петрицького. Василь Кривчевський використовує в оформленні обкладинки олімпійський, сірий, оранжевий, сірістяний і чорний колір. У більшості своїх робіт художник, як правило, тримався традиційного триціття – білий, чорний, чорвоний чи тільки чорний кольори на бліому тлі.

На традиційному для давньоукраїнської книги трицітті, доповненному сріблом, майстер буде композицію обкладинки до іншої книги з серії „Українське малирство“ – монографії про творчість Івана Труша (Х., 1931 р.). З літерами майстер поводиться, як з пластичним матеріалом, яким можна шильно оперувати, зберігаючи візначеність графеми. Загальнє наше сприйняття композиції поєднєє відчуття живописної безпосередності мазку і точної гравічної побудови. Ритмичності надає повтор досить широких штамбів. Чорвоні елементи літер – різнонаправлені діагоналі – нагадують енергійний хід

пензля. Як півмісяць зависає червона літера „С“, її вигин знаходить відлуння у тягнитому, як тягти луку, заокруглені „Р“. Срібляста вільна хвиля пробігає між двома рядками назив, срібляста точна лінійка входить до написання літер. Багатомірність можемо назвати основою, послідовно проведеною пластичною темою композиції обкладинки: балансування між графічністю і живописністю, вібрація чорного і червоного колору, ритмічна зміна величини літер, зіставлення округлих, хвилястих і прямокутних елементів. Вирішення обкладинки яскраве, багате на нюанси за безумовно функціонального підходу та лаконізму. Василь Кривчевський має часливу ідуальну розв’язувати будь-яке завдання. Можливо тому його здавалося б наскетичніші твори дарують глядачеві естетичну наслоду. Вони позбавлені сухості, безлікого прийому, мають елементи вільної гри на відмінних побудовах.

Численним роботам В.Кривчевського над книгою кінця 1920-х початку 1930-х років притаманна велика простота, енергія конструкції та матеріалу. Повтор елементів змінюється на мелодійний передзвін, гармонізація, на складну збалансованість. Асиметричні побудови пов’язані з посиленням ролі пауз, яким є вільне тло паперу.

Василь Кривчевський стверджує самоцінність візуальних вражень для внутрішнього світу особистості, приділяє увагу органіці повсякденного людського існування. Все це є неперебутій цінності мистецтва. А, крім того, повторюємо, в його творчості відчутні загальні закономірності розвитку мистецтва першої третини ХХ століття.

У творчості Василя Кривчевського, як у фокусі, зібрано багато художніх проблем. Він був чутливим до минулого, сучасного, прийдешнього. Активно зібраючи і ретельно вивчаючи пам’ятки давніх культур, він залишився відкритим до старого і нового досвіду. Художник зміг зробити вагомий внесок до різних мистецтв – архітектури, театру, кіно, живопису, графіки, декоративно-прикладної творчості. Коли ми уважно розглядаємо будь-яку гравюру його художньої спадщини, перед нами постає цілісний шлях розвитку мистецьких ідей, пластичних пошукув в іх країному вияві, формульовані. Це повна мірою підтверджує думку про те, що Василь Григорович Кривчевський є ключовою постаттю в українському мистецтві першої третини ХХ століття.

Марія ГЕЛИТОВИЧ



# ФЕДУСКО маляр із Самбора

Do проблеми атрибуції  
творів майстра

В історії українського станкового малярства до XVII ст. зафіксовані дати та імена авторів на творах – явище рідкісне. Серед таких, мабуть, найчастіше згадуваний у літературі Федуско, маляр із Самбора, творчість якого презентує храмова ікона „Благовіщення” 1579 р., виконана для волинської церкви в селі Іваничах (ікона, репродуктування якої неодноразово і належить до найбільш відомих пам’яток українського іконопису<sup>1</sup>). Крім напису на іконі, ім’я Федуска згадано у переліку жителів міста Самбора за 1563 р. Це усі поки що конкретні відомості про художника. За таких умов ці відомості можна бути поглиблити детальніше, і, по можливості, всебічним аналізом збереженої творчості, що нерідко у подібних випадках уможливлює ширшу узагальнення і висновки. Власне Федуска щодо цього віддається досить „перспективним” об’єктом пошуків, оскільки, як це вперше зауважила В.Свенницька<sup>2</sup>, манерою письма він тісно пов’язаний з майстрами, що працювали в одному, дуже близькому стилістичному напрямку. Звертає увагу велика кількість інших ікон, котрі походять з іконостасів церков Наконечного, Потелича, Дрогобича, Вовча та ін. Крім цього, навіть чисто візуальні зіставлення наводять на думку про можливість авторства Федуска щодо деяких з них<sup>3</sup>.

До певної міри актуальність такого дослідження зумовлюється розпочатою грунтовною працею багатьох науковців Львова, Рівного, Луцька та ін. над темою „Волинська школа іконопису. Проблеми дослідження, збереження і реставрації”. (Тема затверджена в 1993 р. Державним Комітетом з науки і технології). Результатом повинен стати збірник наукових праць про волинський іконопис та повний каталог ікон з Волині<sup>4</sup>. Тут, до речі, варто зазначити, що одним з важливих аспектів у дослідженні творчості Федуско є і сам факт



Благовіщення. 1579 р. Іваничів.  
Фрагмент. (Загальний вигляд на стор.72)  
Foto В. Васинчук

1 Свенницька В.І. Живопис XIV-XVI ст. і історія українського мистецтва. Т.2.–К., 1967. Ruzsa György. Ikonák kiállítása. A portréktől és a helyi iskoláktól a bizánci és a pozsonyi ikonfestészetben Budapest, 1981; Тарашенціко С. А. Два волинські пам’ятники станкової живописі XVI в. //Реставрація і исследовання пам’ятників культури. – М., 1982; Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст.–К., 1983; Овсячук В.А. Українське мистецтво XIV–першої половини XVII століття.–К., 1985 та ін.

2 Свенницька В.І. Вказ. праця.

3 Другознакомий Г., Скот Л. Федуско маляр із Самбора //Бойкі.– 1993.–№8-9.

4 Автор і керівник загального проекту Мирослав Откович, керівник проекту каталогу Віктор Луць.

5 Александрович В. Львівські малярські родини XVI століття // Жовтень.–Львів, 1987.

6 Висловлюючи відчінчість п. Зоряні Откович за консультації стосовно цієї ікони.

7 Колекція описи предметів, нахідки яких в дрівехлянищі православного Свято-Владимирського братства від Владислава-Володимира Волинського.–К., 1992.

• Національний науково-реставраційний центр • Харківський художній музей

його перебування в Іваничах, котрий засвідчує мистецькі зв’язки Волині з Галичиною в другій половині XVI ст., документальні відомості про які досить обмежені<sup>5</sup>.

Повертаючись до проблеми атрибуції Федускових ікон, слід відмітити, що великою мірою їх уможливлює праця групи науковців, котрі у зв’язку з роботою над вицензованою темою нещодавно досліджували пам’ятки іконопису з Волині у Харківському художньому музеї, де зараз експонується „Благовіщення” з Іваничів. Детальній науковий опис ікон, історію її місцеперебування та реставрації, а також деякі профілактичні роботи було проведено художником-реставратором Львівського відділення ННРЦ<sup>6</sup> Зоряною Откович<sup>6</sup>.

Перша згадка в літературі і репродукції гравюрі ікони „Благовіщення” міститься в описі предметів, що були у скрині Свято-Володимирського братства у Володимири-Волинському у 1892 р., де спішур бісерігала ця ікона<sup>7</sup>. Згідно інвентарних записів ХХМ<sup>8</sup>, деякий час ікона бісерігала в епархіальному скрині в Житомирі. До Харкова передана у 1934 р.

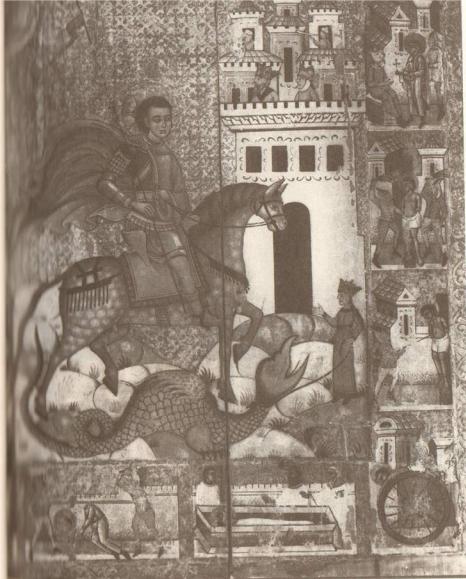
За свідченням напису на іконі, вона була виконана на замовлення фундаторки церкви – волинської дідички Мотрі Семенівні Іванишкої. З написів на рукописах і стародруках, похрестилих Лавріном і Мотрею Іванишкою Благовіщенської церкви, відомо, що вона була не лише збудована, а й споряджена іншими заходами. На багатьох вкладинях Іванишкою бісерія пам’яток, у тому числі й ікона „Благовіщення”, є родинний герб фундаторки. Цілком вірогідно, що Федуско був автором і інших ікон благовіщенського іконостасу, з якого збереглася лише ця ікона.

Іконографічною особливістю „Благовіщення” є не властива для

Марія Гелітович  
працює старшим науковим  
співробітником відділу  
давнього мистецтва  
Національного музею у Львові



Благовіщення. 1579 р. Іванічів.  
Фрагмент.  
Foto В. Васинчука



Юрій-Змієборець у житті. Фрагмент.  
Загальний вигляд ліворуч.  
Foto В. Васинчука

цього сюжету в українському мальстрі XVI ст. стояча постать Богородиці (переважно Марія сидить)<sup>8</sup>. До образно-стилістичних особливостей ікон належить щедре використання орнаментики, що буквально суцільно вкриває поверхню – від візерунку на тлі (мотив пластично-тиснених рельєфних хрестиків) і архітектурному стафажі, до декоративно трактованих одяг персонажів (мафорій Богородиці і гіматій Гаврила декорований квадратиками двох відтінків, укладених у шаховому порядку; темніший відтінок утворений тисненим штрихуванням). Обширний напис вгорі на тлі, що пояснює сюжет зображення і, особливо, напис на поземі теж сприймається епіграфічним орнаментом. Це досить рідкісний приклад подібного типу напису (як ізображення на гербу фундаторів) на іконах того часу. Однакож ранішим подібним відомим прикладом може бути напис на іконі „Богородиця Олігітря з пророками” та „Успіння” 1547 р. з церкви Арх. Михаїла у Смільному майстра Олексія (НМЛ). Особливі увага до орнаменту поєднанні з площинним трактуванням форм – автор цілком не використовує висвітлювань, акцентування графічного елементу, надає іконі особливо декоративності. У композиційному вирішенні „Благовіщення” звертає увагу симетричністю побудови сцени, врівноваженістю доволі лаконічно відібраних і вдало поєднаних елементів, що в сумі створює винятково цілісний образ.

На перші місяці серед ікон, які можна гіпотетично приписати Федускові, виділяється правильним поставити храмовий образ „Юрій-Змієборець в житті” з церкви Різдва Христового в Жовкві (ікона зберігається в НМЛ, куди надійшла в результаті експедиції 1966 р., реставрована у Львівському відділенні НІРЦ, художник-реставратор Сойка Л.)<sup>9</sup>.

8 Як можна гадати на основі паззинкової ікони „Благовіщення” з церкви Св. Трійці в Петелічі (НМЛ), такий іконографічний тип був властивий іконам майстрів цього осередку.

9 Реставрація музейних колекцій. Каталог виставки. Автор вступної статті та каталогу Г.Климчук.–Львів, 1989.

Основним аргументом на доказ Федускового авторства щодо цієї ікони є майже ідентичні лики Юрія і Гаврила в однаковому тричвертному поворті. Обидва лики кругловиді, модельовані у тригони (аналогічно модельовано лик Марії): темно-коричнева санкір, поверх накладені охристі лесирочки і ледь помітна рожева підтрум’янка. Очі великі з чорними зіницями, кутки підведені білілом. Вузькі світлі повіки та широкі коричневі брови окреслені зверху тонкою чорною лінією. Маленькі коричневі (санкір) уста і прямий ніс відтінено темною лінією<sup>10</sup>. На чолі і під очима Юрія, а також на руках – більшій движки. Сліди таких движків простежуються на лицю Гаврила. В обох персонажів дуже подібна лінія профільного обрису лінів і та легка асиметрія в побудові обличия: ледь опущений лівий куточек уст.

Щоправда між лініями Юрія і Гаврила існують незначні відмінності, які створюють відмінності „психологічних” характеристик цих образів: спокійний, абстрагований від дійства, що відбувається, лик Юрія; лик Гаврила одухотвореніший, погляд спрямований на конкретну особу.

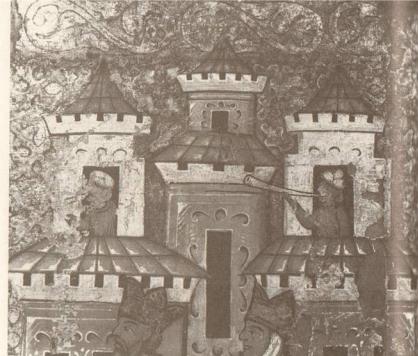
Подібний у постахнях Юрія і Гаврила фрагмент лівої руки з перекинутим плащем. У руці у першому випадку вуздецька, у другому – посох. Об’єм руки передається легкотою світлотінню. Подібно передано об’єм обігу фігури – з допомогою перехресних штрихувань та різної товщини чорних ліній. Тричі повторена в іконі з Жовкви і сама поставка Гаврила (права нога випрямлена, поставлена наче навішпинки, ліва зігнута в коліні), правда, в зображеннях негативних персонажів – у клеймах.

Однаковий у цих іконах загальний характер і окремі форми

10 Використано опис з паспорту реставрації ікони, зроблений З.Откович.



Юрій-Змієборець у житті. Фрагменти.  
Фото В. Васинчук



Юрій-Змієборець у житті. Фрагмент. Фото В. Васинчук

архітектурного стафажу з властивим Федускові мілуванням декоративними елементами. Аналогі спостерігаються в багатьох інших, „другорядних”, деталях, які мають особливе значення для виявлення почерку майстра (геометризований більшіні висвітловання на дашках будівель, кущики трави на посемі та ін.). Звертає увагу в обох випадках поясновальний текст, писаний білолім зверху на пластичному тлі (в іконі з Жовкви – частково втрачений). Особливісті написання літер дають підстави припустити „почерк” одного автора. Врешті впадає у вічій близький до квадрату формат двох ікон („Благовіщення” – 115x113,5 см, „Юрій-Змієборець” – 122x98,5 см. В останній невелика поздовжня смуга дошки зліва з частиною клейм втрачена, по поверхні клеймім наклеєна тонка павлока).

У цілому треба відзначити майстерніше виконання ікон з Жовкви, що виявляється у вправнішому, впевненнішому рисунку, „правильніших” пропорціях фігур (у „Благовіщенні” пропорції виразно вкорочені), досконалішому опрацюванні деталей, особливо одягу Юрія, на яких подекуди застосовано більшіні висвітловання. Проте появленім розповідності, увага до конкретних реалій позбавляє ікону монументального звучання цілості, що так чітко спостерігається у „Благовіщенні”.

Тепла колорова гама прозорого кладених охристих, рожевих, цеглисто-чорвоних барв дещо відрізняється від витриманого в холодний, сріблисто-сіруватій гамі „Благовіщення”. Ці відмінності, безумовно, можуть пояснюватися часовим різницю у створенні ікон ідають підстави вважати раніше виконаним твором ікону „Благовіщення”.

Отже, стосовно ікони „Юрій-Змієборець” більшість з вищеска-

заного вказує на авторство Федуска. Доведення його авторства щодо цієї ікони могло б послужити вихідним пунктом для атрибуції ряду інших творів, оскільки вона містить додаткову інформацію про манеру майстра у зображеннях неканонізованих осіб, які традиційно відрізняються від трактування образу святих. До речі, тут маємо досить рідкісний як у візантійському, так і в українському мистецтві приклад „життійної” ікони Юрія на іконі. У клеймах зображення схематизовані, домінує графічний елемент, лики дещо шаржовані, навіть у позитивних героях (царівни, царя, трубачів і т.д.), усі подані у профіль, за винятком царя (в клеймі „Юрій перед царем”). Іншого типу, ніж у середньому, і лик Юрія. Обличчя всіх негативних персонажів втрачені. (Як видно, вони своєчасно були спеціально вирізані). Це виявляє „помсти” віруючих за наругу над святым. Такий приклад в іконопису не поодинокий. Своєрідно потрікотовані пози у середньому – у формі охристих, рожевих, сірих пагорбів з кущами різномальних трав.

Наступною за вірогідністю авторства Федуска варто поставити ікону „Страсті Христові” з церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі (рідкісний випадок збереження ікони XVI ст. на її первісному місці призначення).

Власне тут для порівняльного аналізу слід використати зображення у клеймах і пейзаж на іконі з Жовкви. Ікона заслуговує на увагу з огляду оригінальності вирішення цього іконографічного типу: середні з зображенням „Роз’яття” невеликих розмірів. Він обрамлений двадцятьма трьома кляймами, сцені яких наповнені безліччю напрочуд тонко спостережених життєвих реалій. Ікона містить пікавий етнографічний матеріал, особливо че стосується костюмів неканонізованих осіб. Поясновальний текст писаний на



Страсті Христові  
з Воздвиженської церкви  
в Дрогобичі. Фрагменти.  
Фото Л. Скок



Борис і Гліб, намісна ікона з ц. Св. Духу в Потеличі.  
Фото П. Петрушак

11 Ермоліна Л. Ікона „Страсті Христові” середини XVI ст. з Воздвиженської церкви Дрогобича // Історія релігій в Україні. Тези повідомлень IV круглого столу.– Київ–Львів, 1994.

12 Свеницький І. Оновлення Галицької України XV–XVI століть.– Львів, 1928.

13 Свеницька В. І. Об авторстві фронтиспіса львівського Апостола 1574 г. // Федоровські читання, 1970–М., 1985; Свеницька В.І. Кто же автор апокаліпсиса? // Творчество, 1971.– №12.

14 Свеницька В. І. Живопис XIV–XVI ст. // Історія українського мистецтва.– К., 1967.– Т. 2.

15 Деякі особливості ікон цього кола розглянуті у статті М. Гелітович, „Іконы XVI ст. з Потелича”// Родовід, 1994.–Ч.8.

основі апокрифів, що супроводить кожну сцену, є цінною пам'яткою тогчасної палеографії і заслуговує окремого дослідження<sup>11</sup>.

Авторство Федуска вірогідне й щодо ікон „Параскева П'ятниця у житті” з Дрогобича (Дрогобицький краєзнавчий музей), „Іоаким і Анна” (місце походження невідоме, НМЛ), а також ряду ікон з іконостасів церкви Св. Духу в Потеличі та Успіння Богородиці з Наконечного. Останній – один з найповніше зображеніх іконостасів XVI ст., реконструкцію якого свого часу зробив І. Свеницький<sup>12</sup>. Авторство цього іконостасу приписувалось львівському малярю Лаврентію Пухалові, йому ж притисується авторство рисунку евангеліста Луки у виданні „Апостола” 1574 р. і Федорова<sup>13</sup>. Власне під впливом майстра іконостасу з Наконечного, на думку В.Свеницької, перебував Федуско із Самбора та майстри, які працювали у близькій з ним манері<sup>14</sup>. Однак при уважнішому зіставленні Федускової ікони з іконами з Наконечного, особливо з іконами десусного циклу, можна помітити ряд аналогій як у трактуванні окремих деталей, так і в типажі, способі моделювання ліків та ін., що дає підстави припустити участь Федуска у створенні цього ансамблю. Схожі паралелі продаються між зображеннями архангелів центральної ікони десусу з Наконечного та Бориса і Гліба на храмовому образі Святодухівської церкви в Потеличі.

Як вже відзначалось, цілком рядом стилістичних, а також іконо-графічних і колористичних приміт<sup>15</sup> приписувані Федускові ікони вписуються в коло ікон, які походять з теренів Дрогобиччини, Самбірщини, Яворівщини. Можна простежити, що регіон розповсюдження цих ікон творить територіальну смугу з півдня на північ. Вона розділяє мистецькі осередки Перемишля і Львова (її північні

границі близькі до воїнських земель, зокрема району Володимира-Волинського, чим частково може поясннюватись появі Федуска в Іваничах). Велика кількість цих ікон зберігається, крім музеїв Львова, Києва, Дрогобича, в музеях Словаччини і Польщі, а нещодавно кілька ікон, виконаних у манері майстра Троїцької церкви в Потеличі, було виявлено у церкві села Сухий Кропивник поблизу Дрогобича.

Це свідчить про значну активність цих майстрів, яких навряд чи було дуже багато. Їхня творчість розвивалась наgruntі раніших традицій українського мальорства. Для прикладу, научній порівнянній ікон „Старозавітні Трійці” середини XVI ст. з церкви „Чесного Хреста” у Дрогобичі з іконою Св. Трійці в Потеличі, „Іван Хреститель у житті” середини XVI ст. з Святодухівської церкви в Рогатині з „Юрієм Змієборцем” з Жовкви.

Федуско з Самбора та іконоописці, що працювали в близькому з ним творчому руслі, були майстрами різного професійного рівня до народного примітиву включно. Про популярність їхніх творів, які своїми характерними стилістичними прикметами виділялися на загальному тлі тогчасного західноукраїнського мальорства, свідчить і факт замовлення храмового образу для Іваничів, що, очевидно, не було поодиноким випадком.

Підтвердження авторства Федуска щодо приписуваних йому ікон вимагає глибшого аналізу. Однак уже зараз можна ствердити, що Федуско – один з перших майстрів західноукраїнського мальорства XVI ст., чия творчість спадщина може бути реконструйована з більшою повнотою<sup>16</sup>.

16 Окрім зауваження про ікони, приписувані Федускові, див.: М.Гелітович. Храмова ікона „Благовіщення” 1579 р. з Іванич та її автор – самбірський маляр Федуско // Волинська ікона: питання історії винчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П.М.Жолтовського.– Луцьк, 1994.

# НАЙДАВНІША ЧУДОТВОРНА КИЇВСЬКА ІКОНА

Славетна київська ікона святого Миколая, відома під назвою „Миколи Мокрого”, протягом століть була головною святынею Софійського собору і першою чудотворною іконою на Русі.

Святий Миколай (Микола) Чудотворець, архієпископ Мірлікійський (IV ст.), котрий уславився ще за життя даром чудотворіння та щедрою допомогою знедоленим, користувався на Русі, а згодом в Україні, винятковою популярністю і пошаною, набуваючи статусу національного народного святого. Глибінні джерела цього всенародного шанування пов’язані з діяльністю князя Володимира – хрестителя Русі і Десятинною церквою<sup>1</sup>. Тому саме в Києві формувався, усвавлявся та звідси розповсюджувався культ святителя. В столиці Русі було встановлено супо Кіївське руське свято на честь перенесення його мощів у 1087р. з міста Міри в Малій Азії до Італійського міста Бари. На кийському терені народжувалися місцеві легенди про чудеса св. Миколая як апокрифічні, так і ті, що увійшли до каноничної життєвої літератури.

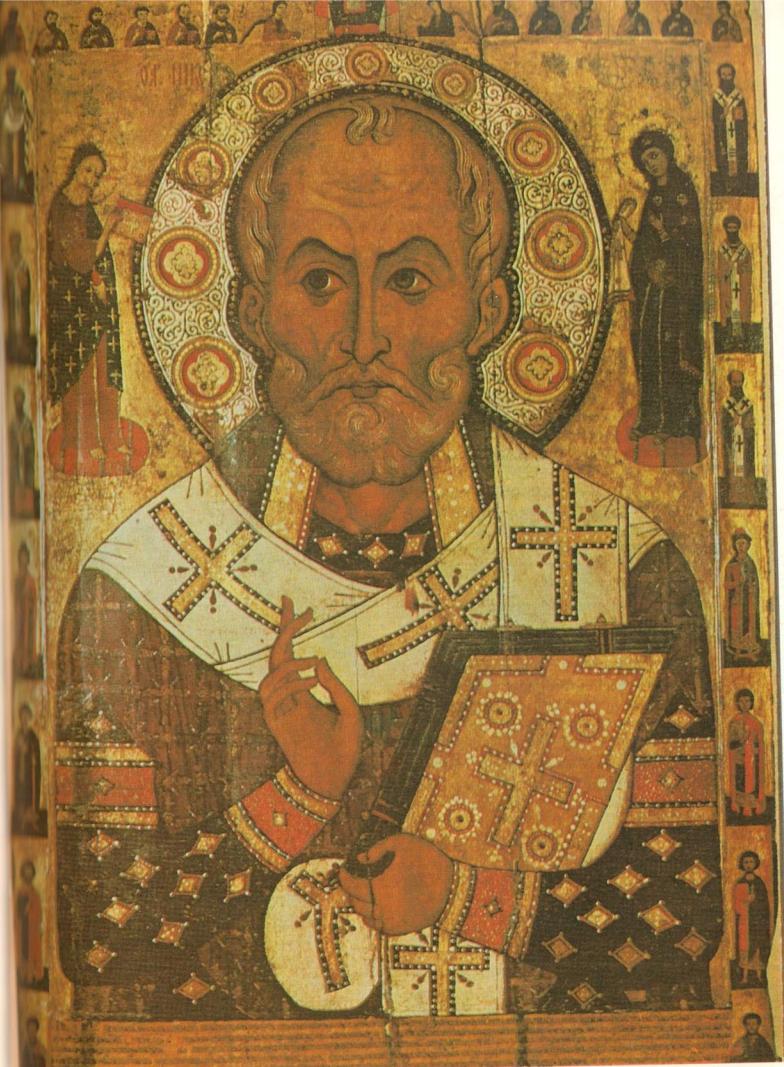
Особливов популлярністю користувалось „Чудо про немовля в Києві”, що датується дослідниками на пізніше 1091 року<sup>2</sup>. Легенда розповідає про подружжа, яке відрівилось на паломництво в Київгород до мощів Бориса і Гліба на день іх пам’яті. Повернувшись вони до Києва по Дніпру в човни. В дорозі жінка задримала і упнутила у воду немовля. У відчай батьки дитини звернулись до св. Миколая, „велику віру до нього маючи”, з проханням про допомогу. І справжі, наступного ранку дитина була знайдена неушкодженою

на зачинених зовні полатах Софії Кіївської під іконою св. Миколая: „...дитя лежаще мокре перед образом св. Николая”<sup>3</sup>.

Відтоді ця ікона одержала назву Миколи Мокрого. Містилась вона на хорах Софійського собору в іконостасі Миколаївського вівтаря, праворуч від царських врат, займаючи місце храмового образу. Професор А.Прахов, який досліджував ікону у 1882р. напередодні реставрації, датував її Х сторіччям. Тогочасні дослідники, як і А.Прахов, вважали, що ікона мала візантійське походження і була сучасною християнству Русі від Володимира<sup>4</sup>.

У 20-ті роки ікона Миколи Мокрого була ще раз реставрована фахівцями реставраційних майстерень Всеукраїнського музею<sup>5</sup>. Містечка знову розміщена в Софійському соборі. З цього приводу М.Макаренко писав: „...в дуже зле освітленому місці стоїть ікона Миколи Мокрого, чудовий мистецький твір, найвидатніший із зразків т.зв. станкового мальства, який маємо в соборі. Після монументальних мозаїк і розписів XI та XII віків ця ікона стає на перше місце як часом свого походження, так і художнім своїм виконанням. ... Належить вона не пізніше як XIV століттю, а можливо і ранішій добі”<sup>6</sup>.

Останнє повідомлення про ікону знаходимо у О.Повстенка. Він сповіщає, що до 1943 р. (до відходу німецьких окупантів з Києва) вона містилась у невеличкому дубовому різьбленому кіоті на стіні Миколаївської навії. Протягом останніх 50-ти років її місцезнаходження невідоме, і ця реліквія випала з



Алекса Петров. Микола Липний. 1294 р.

поля зору науки. В радянські часи публікацій самої ікони як і дослідженій, присвячених їй, практично не було. Та й у дореволюційній літературі, незважаючи на видатне історико-культурне значення пам'ятки, що мала статус національної святині, зустрічаємо досить скіні відомості про неї, і, хоч ікону згадують численні видання, лише в двох з них вдалося виявити її зображення, що дало змогу встановити, який вона мала вигляд.

За іконографічним типом це – поясне фронтальне зображення святителя з відкритою головою без митри і панагії. Правою рукою він благословляє предстоячого, в лівій руці – Євангеліє, яке св. Миколай підтримує кінцем омофора. Обабіч голови святого напис: „ο αγιος – отец Николас”, під яким зображені Спас і Богоматір, що вручають святителю Євангеліє і омофор. Це ілюструє церковний перехід про участі св. Миколая в першому Вселенському соборі в 325 р. Ведучи полеміку з Еретиком Арієм, Миколай дав йому ляпаса, за що був покараний: його позбавили єпископського сану і посадили до в'язниці. В темниці до нього з'явилася Христос та Богоматір і повернули відзнаки єпископського достоїнства: Євангеліє і омофор.

Судячи із фотознімка, зображення о. Миколая має численні спільні ознаки з візантійськими іконами, фресковими і мозаїчними зображеннями святителя в Софії Константинопольській і Київській, що ставить його в один ряд з цими витвірьами мистецтва і підтверджує візантійське походження цього образу<sup>7</sup>. Слов'янський напис обличка лика святителя вказує на пізніше поновлення пам'ятки. За свідченням дореволюційного дослідника Софії Київської протоієра П.Лебединцева, на іконі Миколи Мокрого святитель був зображенний у фелоні зеленого кольору із золотими тонкими кантиами. Дошка ікони масивного дерева мала досить великі розміри: 1 аршина 8,3,4 вершка х 1 арш. 3 верш. (110,06 см x 84,47 см)<sup>8</sup>. Інші руські міста теж прагнули мати свої чудотворні образи св. Миколая. Це підтверджує давня легенда про чудо, яке сталося в Новгороді за князювання Мстислава Володимировича (1108–1119), і яким пов'язані давні списки чудотворної софійської ікони – Микола Дворицький і Микола Липний. За легендою, коли Мстислав тяжко захворів, у сні йому явився св. Миколай і пообіцяла вілкувати князя по молитвах перед його образом на горах Софії Київської. Мстислав спорядив посольство до Києва, але ікона була чудесно знайдена плаваючою в озері Ільмень поблизу острова Ліппо. Цю ікону князь встановив у збудованій ним церкви на честь святителя на княжому дворі, чому ікона й отримала назву Миколи Дворицького<sup>9</sup>.



Кіївська чудотворна ікона св. Миколая Мокрого. XI ст.

А. Вознесенський, Ф. Гусев.  
Житіє і чудеса святого Миколая Чудотворця  
Архієпископа Мирлікійського і слава його в Росії.  
СПб, 1899 р.– С. 177.



Св. Микола.  
Фреска Софійського собору в Києві. XI ст.  
Центральний неф.

На самому острові, недалеко від Новгорода, був заснований Миколаївський монастир, звідки походить відома новгородська ікона Миколи Липного (мастер О.Петров, 1294 р., зберігається в Третяковській галереї). Московська дослідниця В.Антонова помилково вважала цей образ найдавнішим, копією кіївської чудотворної ікони, мабуть, через відсутність публікацій останньої за радянських часів<sup>10</sup>. Насправді ікона Миколи Липного є не копією, а чудовим авторським варіантом образу Миколи Мокрого. Відомий мистецтвознавець В. Лазарев, аналізуючи іконографію Миколи Липного, хідно прийняв зображення фігури Христа і Богоматері за самостійну ідею автора, котрий, „подчиняє Николе Христа і Марію, явно нарушает церковную иерархию”. У зв'язку з цим слід зауважити, що аналогічне зображення в традиційній і для інших іконографічних типів св. Миколая. В. Антонова слушно визначила присутність на іконах св. Миколая зображення Христа і Богоматері як давньо кіївську традицію<sup>12</sup>. Дійсно, пляіконографічна деталь відігроє плюсівдюжину в східохристиянському мистецтві ідеї небесної інвеститури, тобто божественного вручения світської або духовної влади зображенням осobi.

Популярна свого часу кіївська чудотворна ікона Миколи Доброго, перед якою колись стояло „Чудо з половиною Кієва”, теж була списком образу Миколи Мокрого. Професор М.Петров на початку нашого століття переконливо констатував, що образ Миколи Мокрого є найбільш звичайним, поширеним, типовим образом св. Миколая, який відрівся в незліченій кількості пізніших списків<sup>13</sup>.

За свідченням сучасників, найдавніша копія прославленої ікони до революції зберігалася поруч із Софійським собором в Теплій (Трапезій) церкви.

У працях Е.Голубинського та М.Петрова наведено перелік чудотворних ікон дономонгольського періоду, які користувалися особливим поширенням на Русі<sup>14</sup>. Серед них п'ять ікон є образами св. Миколая, а саме: ікона Миколи Мокрого та три списки з неї – Микола Дворицький, Микола Жидичинський, Микола Добрый – а також Ікона Миколи Зарайського<sup>15</sup>. Про останню слід зазначити, що вона є пізнішим списком образу, який, на думку дослідників, теж походить з Києва<sup>16</sup>. Іконографічний аналіз численних зображення чудотворних дореволюційних ікон св. Миколая дозволяє припустити, що всі вони є пізнішими списками, авторськими варіаціями кіївської ікони, які зберегли головні іконографічні риси образу. Таким чином, протягом століття софійська ікона Миколи Мокрого правила за, взрець іконописцям, її іконо-

графія концептуально визначала основні традиції в зображенні св. Миколая в руському іконописі. В іконографії св. Миколая можна визначити два головних типи зображення: Миколи Мокрого та Миколи Зарайського. Вони стали основними і для життєвих ікон святителя. Ікони цих ізводів мають характерні спільні іконографічні ознаки: святитель зображені без митри і панагії, в ризі (фелоні) і омофорі; правою рукою благословляє, в лівій тримає Євангеліє. Майже на всіх іконах зазначені типів присутні зображення Христа і Богоматері обабіч голови святителя. Велика кількість життєвих ікон св. Миколая, навіть датованих XVII ст., має сюжет з ківським чудом. Серед них, особливо шановано у Москві, чудотворна ікона „Микола з житієм” (остання чверть XIV ст., зберігається в Третьяковській галереї). Згідно з переказом, вона чудесно з'явилась московському князю Димитрю (Донському) під час походу на Мамая в 1380 р. (Куліковська битва).

Останньою відомою нам авторською роботою на тему Софійської чудотворної ікони є твір народного художника України І.С.Іжакевича, який у повоєнні роки брав участь у розпису Макаріївської церкви в Києві, для якої і виконав цю ікону.

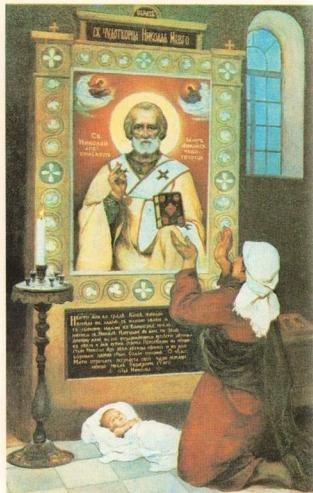
Софійським славетним образом особливо опікувались київські митрополити, які дали про його одзодження. Так, Гедеон Четвертинський (кінець XVII ст.) заповів на прикрасення ікони „...погруту від червоних, по шесть золотих в кождом”<sup>16</sup>. У 1761 році на замовлення Арсена Могилянського для образу були зроблені нові шати – вишукана срібна риза. В 1840 році „усердним московського купечества” на ікону Миколи Мокрого був оздоблений новий срібний визолочений оклад<sup>17</sup>. При цьому попередньо ризу перенесли від копії чудотворної ікони, що прикрашала Теплу Софію.

Саме ж київське чудо було чи не найпопулярнішим на Русі з чудес св. Миколая. Пощиріність його в народі відбилася у численних фольклорних переказах і віршах. Даний цій традиції віддав і Іван Франко, склавши вірша „Чудо з утопленим хлопцем”.

Цікаво, що в Софійському соборі на хорах поруч з іконостасом, де містилась ікона Миколи Мокрого, в минулому столітті було змальоване саме чудо врятування немовляти.

У монастирських вратах під Софійською дзвіницею також було стародавнє зображення київського чуда на полотні, писане олією, під ним – українські вірші, присвячені цій події.

Популярності чуда Миколи Мокрого на Русі сприяв і факт наявності на території Москви з XIV ст.



Народний художник УРСР  
І. С. Іжакевич (1864–1962)  
Ікона святителя Николая Мирлікійського  
з Макаріївської церкви м. Києва (1947 р.)

Надія Верещагіна –  
експкурсовод, релігієзнавець, краєзнавець.  
Досліджує святині стародавнього Києва.

поселення вихідців з Києва, відомого під назвою „Киевець”, де існувала церква св. Миколая з храмовою іконою, привезеною з Києва.

Невідомо, що в Москві з XV ст. існувала кам’яна церква Миколи Мокрого, збудована, мабуть, за традицією на місці більш давньої<sup>18</sup>.

Назву цього храму пояснюють тим, що він стояв на болоті<sup>19</sup>. Але, враховуючи все вищезгадане, маємо всі підстави вважати, що Московська церква одержала свою назву в зв’язку з Київською святинею.

Таким чином, київське чудо наклали свій відбиток і на храмобудівництво. В самому Києві, на Подолі, навпроти того місця Дніпра, де колись потонула дитина і де вона була чудом врятована св. Миколаєм, вже в давні часи з’явилась дерев’яна церква на честь святителя. Сьогодні на цій місці стоїть кам’яний храм XVIII ст., що має назву Миколи Набережного.

За давньою київською традицією кожного четверга перед чудотворною Софійською іконою після ранньої літургії відправляється молебень з акафистом св. Миколаю. Протягом століть чудотворний образ Миколи Мокрого посідав чільне місце серед київських святинь, які приваблювали до себе численних паломників, що йшли в „Єрусалим землі Руської” з усього православного світу.

## ЛІТЕРАТУРА

- 1 Н.Н.Нікітенко. Программа однофігурних фресок Софійского собора в Києві и ее идеальные источники // Византийский временник.– Т. 49.– М., 1988.– С. 174.
- 2 Леонид архимандрит. Житие и чудеса св. Николая Мирлікійского // Покхала ему. Исследование двух памятников древней русской письменности XI века.– СПб., 1881.– С. 90.
- 3 Там само.– С. 92.
- 4 П.Лебединцев. Описanie Кіево-Софійскаго кафедральнаго собора.– К., 1882.– С. 18.
- 5 Ф.Еріст. Кій. Провідник.– К., 1930.– С. 308-309.
- 6 О.Повстенко. Катедральна Софії у Києві. Видання Української вільної Академії наук у США.– 1954.– С. 212.
- 7 Пор. А.Вознесенський, Г.Гусев. Житие и чудеса св. Николая Чудотворца Архиепископа Мирлікійского и славы их в России.– СПб. 1899.– С. 189.
- 8 Див.: П.Лебединцев. Описanie.– С. 19.
- 9 Там само.– С. 20.
- 10 В.И.Антонова. Московская икона начала XIV в. из Киева и „Повесть о Николе Зарайском“ // ТОДРЛ.– Т. XIII.– М., 1957.– С. 381.
- 11 В.Н.Лазарев. Новгородская иконопись.– М., 1969.– С. 16.
- 12 Див. В.И.Антонова. Московская икона...– С. 381.
- 13 Н. Петров. Южно-русские иконы // Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при императорской Киевской духовной академии.– К., обр.– С. 26.
- 14 Там само.– С 18,19; Е.Голубинский. История русской церкви.– Т. I, Ч. II.– М., 1904.– С.412-416.
- 15 Н. И. Петров. Сказание о перенесении образа св. Николая Зарайского из Корсуня через Ригу в Зарайск в 1224-25 гг. // Труды X Археологического съезда в Риге 1896 г.– Т. I.– М., 1899.– С. 223; Див.: В.И.Антонова. Московская икона...– С. 377-379.
- 16 Протоієрей П.Орловський. Свята Софія Київської Софійської кафедральній собор.– К., 1898.– С. 38.
- 17 Там само.– С. 38; П.Лебединцев. Описanie...– С. 19.
- 18 Святыни древней Москвы.– М., 1993.– С. 46.
- \* Св. Миколай, що благословляє або вчить, зображеній на почині згід з Євангелієм в руці, в іконографії має назву Миколи Зарайського.
- \*\* Зраз на цьому місці готель „Росія“.

# ІСТОРІЯ

„Волоська церква Успення Пресвятої Богородиці у Львові ніколи вітражів не мала. В головний абсиді, як це дехто, либоно, пригадує, виднів на вікні важкий темно-синій із гарячим жовтим хрестом”<sup>1</sup>, – згадує М. Островерх. Маючи намір оновити церкву, парох Дем’ян Лопатинський звернувся до Петра Холодного – знаного талановитого живописця, графіка, вітражиста – з проханням виготовити проекти вітражів. Митець з охотою і запалом узявся до роботи. 1928 року з нагоди реставрації церкви у головній абсиді було встановлено три вітражі: Архангел Михаїл, Богородиця-Запорізька Покрова, Архангел Гавриїл. А згодом, у 1937 році, уже після смерті П.Холодного, піділенню стіні нефу церкви одзобили ще три вітражі, виготовлені за проектами художника – „Святі ченці Антоній та Теодосій Печерські і літописець Нестор”, „Святий Володимир та Ольга, Борис і Гліб”, „Петро Коняшевич-Сагайдачний, інші гетьмани, міщани, Корникт, жиночтво та козаки”. Така послідовність розташування вітражів розкриває очевидний задум автора в художній формі оживити історію, правдиво і емоційно подати важливі конкретно-історичні віхи життя Русі-України.

Найбільший інтерес у системі вітражного одзоблення церкви викликає портретна галерея, де поряд з лаврськими ченцями та ігуменами вміщено зображення київських князів, українських гетьманів, визначних культурних діячів того часу та простих мирян.

Постать славного Нестора-літописця ніби уособлює собою етап розвитку української історіографії. В руках у нього „Лівість минулых літ”, яка стала основою більшості східнослов’янських літописних ізводів. На передньому плані вітражного полотна зображені чернець Антоній та ігумен Теодосій Печерські – засновники Києво-Печерського монастиря, який в XI ст. став центром поширення й утвердження християнства в Київській Русі, відіграв значну роль у розвитку

## РУСІ-УКРАЇНИ У ВІТРАЖАХ УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ

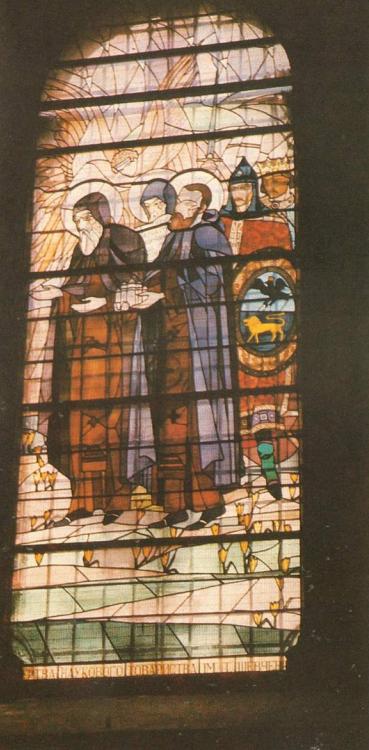
науки, освіти, мав великий вплив на церковне, громадське і культурне життя держави. З Києво-Печерським монастирем пов’язують походження відомої Свенської Богоматері<sup>2</sup>, на якій, за твердженням дослідників, подано майже портретні зображення засновників лаври. Порівнюючи постаті на іконі та на вітражі, переконуємося, що П.Холодний зробив вдалу спробу добйтися портretної подібності Антонія і Теодосія.

В образах двох молодих князів, поданих художником на задньому плані вітражу, втілена могутність Галицько-Волинської держави, яка під силнукою князівською владою суміла зберегти територіальну єдність і стати головним політичним центром для всієї України. В руках князя щит, на якому два герби: чорна галка з короною – герб Галицької землі<sup>3</sup> та жовтий крокуючий лев – герб міста Львова.

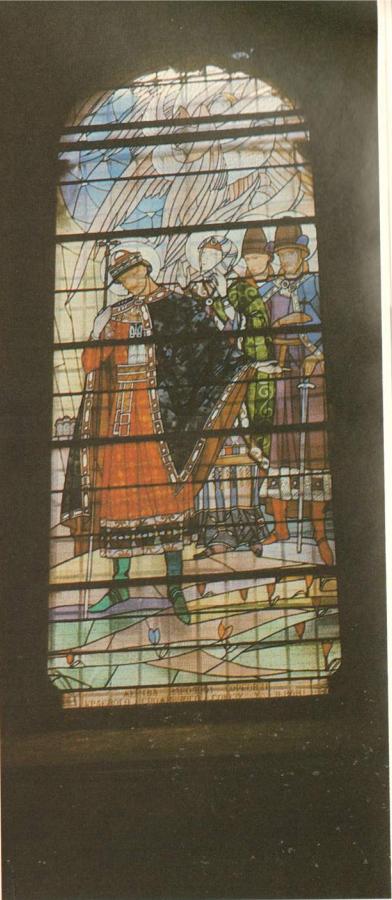
Композиція наступного вітражного полотна складають постаті святих Володимира та Ольги та їхніх синів Бориса і Гліба. Велика княгиня та хреститель Русі зображені у розкішних, богато орнаментованих шатах візантійських імператорів. У величному образі святого Володимира втілена уялення про нього як заступника і патрона всього українського народу. На грудях князя – тризуб – князівський герб, який є гербом держави України.

Княгиню Ольгу, яка „була передвісницею християнських земель, яко враніння зоря перед сонцем і яко зірниця перед світом”<sup>4</sup>, П.Холодний зображує ніжною, тендітною молодою жінкою. Поворот голови, фігура, жест рук Ольги нагадують подібне зображення княгині Ірини на мініатюрі „Христос у славі, що винеє на царство Ярославка Ізаславовича та Грина”<sup>5</sup> Трієрського паліттрия (1078-1087). Проте на вітражі образ св. Ольги набуває нових іконографічних рис і прийомів живописного рішення. Він втрачає свій суворий абстрактний вираз, набираючи рис узагальненого образу земної жіночої краси.

На цьому самому вітражному полотні – двоє синів князя Володимира – Борис і Гліб, які були



Ченці св. Антоній і Теодосій Печерські  
і літописець Нестор



Св. Володимир та Ольга, Борис і Гліб

канонізовані невдовзі після своєї трагічної загибелі і тому мали титул «іконографію», складену ще в Київській Русі. Інші зображення бачимо на іконі „Борис і Гліб“ кінця XIII—початку XIV ст.<sup>5</sup>, де вони представлені у строгих ієратичних позах, і на пізніших образах, як, наприклад, „Князь Володимир, Борис та Гліб“ м.Ратного на Волині (кін. XVII ст.<sup>6</sup>), де зображення „заступників Руської землі“ набувають характерних притаманок української шляхти. Отже, відбувається модернізація традиційного трактування образів „страстотерпців Христових“, яка пропустив усі вітражі Холодного. Образи Бориса та Гліба набирають рис, характерних для естетичних уявлень сучасної епохи. Це віддажі, сповнені сили і рішучості юнаки. Не стільки святість, скільки внутрішня гідність, мужність духу характерізують для них „Бо єще ви заступники Руської землі і світільники, що завжди сяють і моляться до владики за своїх людей“<sup>7</sup>.

Особливий інтерес викликає останнє вітражне полотно, на якому художник розгортає перед глядачем цілу галерею портретних зображень видатних історичних осіб держави. На передньому плані — постать Костянтина Корнякта. Заможний міщанин, родом з Греції, вславився як меценат Ставропігії, поставив своєм коштом вежу Успенської церкви і каплицю Трьох Святителів у Львові. Для виришення портретного образу Костянтина П.Холодний скористався давньою композиційною формою донаторських, або вотивних портретів із зображеннями людей у молитвенных позах. Твори такого характеру були відомі ще в давній Русі і синували аж до кінця XVIII ст.<sup>8</sup> Костянтин Корнякт зображені навколо іконах, в руках він тримає Святе Письмо. Іконографічним джерелом був, очевидно, домовинний портрет К.Корнякта (поч. XVII ст.) з братської Успенської церкви, який нині зберігається у Львівському історичному музеї.

Ліворуч — постать гетьмана запорізького козака Петра Конашевича-Сагайдачного, який чи не єдиний був одночасно усталений у народних піснях і в творах красного писменства. Сагайдачний мав безперечний хист великого адміністратора, тонкого політика, був мудрою, глібоко освіченулюю людиною. Він активно формував єдність міщанства, духовенства й козацтва. З метою посилення ролі Київського братства Сагайдачний вписався в його членів з усім Запорозьким військом і таким чином узяв цей культурний центр під свій протекторат. Підтримував гетьман тісні зв'язки і з Успенським ставропігійським братством у Львові, яке, починаючи з XVII ст., заснувало свою друкарню, бібліотеку, музей і братську школу. Сагайдачний

призначав частину свого майна на постійний фонд школи для утримання вчителя грецької мови<sup>9</sup>, про що дізнаємося із книги староукраїнських віршів Касіяна Саковича (1622 р.), який на той час був ректором Богоявленського братства. На гравюрі, вміщений у книзі віршів, подано портрет Петра Сагайдачного, де він зображенням як старий козак, а булава і герб відзначають його високе становище. У зображеннях Київського державного історичного музею є ще одні пояснені портрет гетьмана, виконаний невідомим художником уже у XVIII ст., в якому ієратичність, композиція поєднана з прекрасним розумінням декоративності і емоційної сили кольору. І хоча пластика фігури подається тут умовно і безакцентно, а величину силует постаті майже нічого не говорить про конкретну людську індивідуальність, проте, очевидно, що образи Сагайдачного послужили першоджерелом для створення портретного зображення гетьмана на вітражному полотні Петра Холодного. Одяг Сагайдачного, як я вицезгадувала відповідних портретах — проста козацька шапка та доколінній жупан — багато орнаментовані, що виділяє постать Петра Конашевича-Сагайдачного серед решти інших персонажів вітражу.

Праву частину полотна займає гурт людей — жіночтво і козаки, попереду них Богдан Хмельницький, за ним Юрій Хмельницький. Художник зображує гетьмана у багатому козацькому вбранні — блакитний жупан, підперезаний широким вишитим на кінцях поясом, зелена кирия, підбита шовком з пішицьм квітковим орнаментом та рожевіна шапка з графом і пір'ям. Образ Богдана Хмельницького виконаний за зразком гравюри — портрета гетьмана роботи гданського гравера В.Гондуса<sup>10</sup>. Цей портрет, зроблений ще в роки народно-визвольної боротьби, став основою майже всіх відомих зображень гетьмана Б.Хмельницького в XVII та XVIII ст.

Вінчає всю композицію постать архангела Михаїла, яка височіє над людськими гуртами. П.Холодний зображення архангела як юного воїна: у кольчугу, з мечем у правій і щитом у лівій руці. На щиті — герб Війська Запорозького. Архангел Михаїл виступає тут як символ нескорості, непереможності волелобного українського народу.

Всі постаті на вітражах нефу церкви повернуті до Богородиці. Це створює враження руху, спрямованого до центру абсиди, а саме до Запорозької Покрови. До неї, Царин Небесний, звернути всі погляди та молитви ченців і князів, книгін і жінок, гетьманів, козаків і простих мирян.

Вітражі об'єднані одним задумом, що чітко виявляється у співнечесності композиційного виришенні.

Композиції багатофігурні, постаті розміщені на однаковому рівні і займають більшу половину вітражного полотна, заповнюючи собою всю ліву частину вітражу до краю, залишаючи праворуч незначний простир для тла. Фігури подані на смузі квітучого „позему“, що відтворює земну твердь. Смуги так званого позему починають впроваджуватися в іконописні зображення з XV ст.<sup>11</sup>, а з другої половини XVII ст. таке трактування земної тверді стає одним з елементів реального краєвиду в іконі<sup>12</sup>. На вітражах П.Холодного позем виконаний невідомим художником уже у XVIII ст., в якому ієратичність, композиція поєднана з прекрасним розумінням декоративності і емоційної сили кольору, які заповнюють простир над головами постатей, переходить на фальдисти складки одягу, визначає рисунок орнаменту та оздоб князівського та гетьманського вбрання, пружно в'ється по квітчастому позему, об'єднуючи всі деталі вітражного полотна в єдиному мажорному акорді.

Вітражі Волоської церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Львові глибоко проняті духом свого часу, вони є художнім дзеркалом епохи. В них вражают широта образів, іхня життєвість, філософсько-етичний зміст, в них струмиться жива історія краю. Вітражі церкви — класична пам'ятка львівської школи модерну.

## ЛІТЕРАТУРА

- 1 Островерх М. Нові вітражі Петра Холодного — батька //Наустріч. — 1937. — Ч.1. — С. 1.
- 2 Нариси з історії українського мистецтва. — К.: Мистецтво, 1966. — С. 38.
- 3 Паротскі В. Нерв Русланівського поля. — Kraków, 1858. — S. 914.
- 4 Літопис Русланік. — К: Дніпро, 1989. — С. 39.
- 5 Київський музей російського мистецтва.
- 6 Жолтовський П. М. Український живопис XVII-XVIIIст. — К: Наукова думка, 1978. — С. 102.
- 7 Літопис Русланік. — К: Дніпро, 1989. — С. 80.
- 8 Жолтовський П. М. Український живопис XVII-XVIII ст. — К: Наукова думка, 1978. — С. 124.
- 9 Кріп'жевич І. Історичні проходи по Львову — Львів: Каменяр, 1991. — С. 51.
- 10 Нариси з історії українського мистецтва. — К.: Мистецтво, 1966. — С.64.
- 11 Ікона „Дієсного“ ярусу іконостасу в церкві Святого Духу в Рогатині.



# ВИШИВКА КОЗАЦЬКОЇ СТАРШИНИ

**K**оли ми говоримо про українську вишивку, то маєж завжди маємо на увазі вже досить добре вивчену вишивку XIX ст. Тим часом музейні збірки України мають велику кількість вишивки та гаптування XVII–XVIII століття, які слабо вивчені, на мою думку, тільки тому, що ними послуговувалася українська козацька старшина та церква. Особливо це стосується вишивок шовками та заплаточкою. Гаптування досліджували такі відомі ечені, як К. І. Берладіна, М. О. Новицька, Г. Н. Логгин, В. Г. Пущко, Т. В. Каравасильєва, що ж до вишивки маємо тільки статті М. О. Новицької, Г. М. Савицького та Є. Ю. Спаської (рукопис). Проте ці наукові праці не стали надбанням широкого кола зацікавлених читачів.



У цьому невеликому за обсягом матеріалі робиться спроба шляхом аналізу групи експонатів Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського показати, як використовувалася вишивка у побуті козацької старшини у XVIII ст.

Досліджуваний період відзначався буйним розвитком шитва, пов’язаним із зростанням попиту з боку козацької старшини на художні речі. Шитво мало три напрімки: гаптування золотою та срібною сухозліткою, поліхромна вишивка шовком, часто у поєданні з гаптуванням металевими нитками, монохромна вишивка червоною або білою заплаточкою.

Насамперед звернемося до шиття металевими нитками – гаптування. Описи майки козацької старшини свідчать, що гаптуванням прикрашалися чоловічі сорочки та жупани, жіночі сорочки, запаски, хустки, корсетки (шинурівки), денци кибалок. Навряд чи можна зараз знайти цілу гаптувану сорочку. Відсутні вони й у збирці чернігівського історичного музею. Але винчаючи колекції гаптів, я натрапила на дві пари церковних поручів зовсім не з церковним орнаментом. Можна припустити, що вони виготовлені з шитих рукавів (поликів) жіночої сорочки. Це припущення ґрунтуються на композиційному вирішенні орнаменту. Відомо, що давні народні орнаменти мали геометричні форми, а на сорочках орнаменти часто мали вигляд стіків з ромбів або квадратів. Саме така композиція і на цих зразках гаптування, тільки мотиви – рослинні. Одна пара поручів (інв. № І-1475, І-1473) має композицію з хрещатих мотивів, від яких відходять по чотири продовгуваті листки. З’єднуючись між собою, листки утворюють ромби, у середині яких вміщено круглі плоскі квітки. Поруч під інв. № І-1453 має таємний же принцип композиції, лише продовгуваті листки утворюють не ромби, а квадрати. В обох зразках поручів біле тло зашите вищневим та блакитним шовком.

До церковного ужитку потрапила і біла полотняна хустка, перероблена у воздуху. На ній у розкідку в шаховому порядку розміщено маленьки, шиті срібловою сухозліткою, рослинні мотиви.

У багатьох описах згадуються шиті золотом та сріблом, денци кибалок – жіночих головних уборів. У збирці ЧІМ налічується 26 таких денець. Дозволимо собі висловити деякі власні міркування щодо форми і побутування кибалок. Мабуть, першим дослідником кибалок стала М. О. Новицька, яка репродукувала деякі кибалки, „Історії українського мистецтва” (К., 1969.–Т.3.–С.375), але не висловила свої думки щодо форми цього головного убору. Тим часом К. І. Матейко у книзі „Український народний одяг” (К., 1977.–С. 128) характеризує кибалку як обруч, виготовлений з лицини, соломи і паперу, обмотаний зверху плотном.

Тож є необхідність звернутися до деяких історичних джерел, аби з’ясувати, що собою являла кибалка. Передусім, пошлемося на такого авторитетного дослідника Чернігівщини, як О. Шафонський. Ось що він пише про кибалку: „Раніше носили прості і знатні жінки велики кохання, схожі на ярославські, серпаноком оббиті, котого довгі ззаду кінці висять і котрі кибалки звуться; але нині вже їх рідко, а благородні і зовсім вже не використовують!”.

Слідом за О. Шафонським характеризує кибалки О. Ригельман: .... також кибалки обвіті серпанками ж (подібна ця до кохання російського, коли під фатою, тільки вище і крутише вгору спереду)”<sup>2</sup>.

У каталогі церковного відділу виставки чернігівського археологічного зіuzu є невелика примітка щодо воздухів і покровів: „Більша частина описаних воздухів і покровів складається зіставок, розшитих золотом і сріблом по оксамиту, або парчі і являє собою не що інше, як жіночі

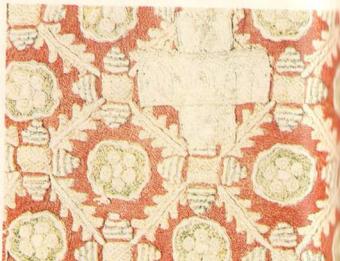
очіпки, які приносилися в жертву церквам, коли стали виходити з ужитку<sup>3</sup>. Як бачимо, тут давня назва убору вже втрачена. Малонок на якому зображене знатну українку, очевидно, у кибалці, обвінчану серпанком, порорянію з російськими кокошниками додають, упевненості, що кибалка мала форму зірзаного, розширеного вгорі циліндра з круглим або овальним дном.

Гаптований орнамент на денці – завжди рослинний, зірдка до нього вводяться мотиви пташок, двоголового орла, змії. Композиція найчастіше концентрична, у вигляді орнаментального хреста з окремими дрібними мотивами угольок кутах. Зразком такої композиції може бути денце кибалки кінця XVII ст. (інв. № І-1992). Центральний серцеподібний мотив за допомогою чотирьох типів орнаментальних рамок перетворюється у круглий. На чотири боки від нього відходить по багатопелюстковій гвоздиці, а в кутах – дуже стилізовані пташки.

Але трапляються і симетричні композиції у вигляді квітучого дерева або розміщених один над одним чащеподібних мотивів, забагачених завитками та пташками (І-1783, І-1691).

Переважна кількість гаптувань виконані технікою накладання металової нитки (срібної або золотої сухозліткої) на нитяне підstellenня, покладене на тканину, з наступним закріпленням її на тканині за допомогою шовкової нитки (в прікарпі). Нитки підstellenня надавали орнаменту рельєфності. Крім того, поперечні нитки підstellenня допомагали виконувати роботу „за лічбою” і разом з нитками закріплення допомагали створювати на металевих поверхнях різноманітні геометричні орнаменти. Близько середини XVIII ст. разом з барочними розмайтими здібреними орнаментами поширився новий прийом гаптування – „по карті”. Нитки підstellenня замінювалися вирізаною з картону формою, металеві нитки закріплювалися по краях форми, зірдка картон проколовався шилом і затягнуті у дірочки металеві нитки утворювали на бліскучій поверхні скромні узори.

На жаль, невідомо, кому належали ці гарні і коштовні речі. Тільки на одному денці збереглася маленька етикетка з написом „с. Полуботкі” (№ І-1995). Твір має овалну форму. Для гаптування взято тонке біле полотно, орнамент створений золотою сухозліткою. Він являє собою концентричну композицію з шістипелюсткової квітки в центрі та тюльпанів з трьох її боків. Угорі композиції замість тюльпана, який логічно повинен був завершити хрещату композицію, вигаптувано хрест. Полі навколо головної композиції вкрите



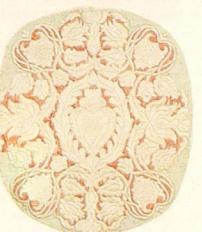
Денце кибалки, ака належала родині полковника П. Полуботка (?).



На стор. 90  
Фрагмент вишивання на простирадлах.  
Середина XVIII ст.



Поруч, виготовлені з рукавів сорочок (?).  
Кін. XVII-поч. XVIII ст.



На стор. 92 (зверху вниз)  
Поруч, виготовлені з рукавів сорочок (?).  
Кін. XVII-поч. XVIII ст.

Денце кибалок. Кін. XVII ст.  
Найнижче - денце кибалки. II чв. XVIII ст.

дрібними квітами, біле тло зашите золотою сухозліткою. Гаптування виконане по високому нитяному підstellenню „в прікарпі” з утворенням нитками закріплення дрібного, переважно ромбічного орнаменту на золотому тлі. Стилістичні ознаки, техніка виконання дозволяють датувати твір I-ою четвертю XVIII ст. Це період, коли село Полуботки поблизу Чернігова було вотчиною значичної старшинської родини Полуботків. Після загибелі Павла Полуботка в описі його маєння за 1724 рік значиться шістнадцять денець кибалок<sup>4</sup>. Чи не потрапили деякі з них, у т.ч. і описані тут, до сільської церкви, звідки – до Чернігівського епархіального давньосховища, а пізніше – до музею. Можливо, такими самими узорами, як і кибалки, прикрашалися жіночі зимові шапки. У списку посагу дочки іваніцького сотника Павла Миницького Меланії (село Іваніївка нині Чигиринського району Чернігівської області) знаходимо запис: „...шапок три, одна соболевая з золотим вершком, другая злотоглавая, белая третя щита золотом”<sup>5</sup>. Близько до середини XVIII ст. голівки українських шляхтичів прикрасили шапочки „корабликі”, У такому головному уборі невідомий художник XVIII ст. зобразив Наталію Дем'янівну Розумовську. А невідомий поет заманюючою А.М. видрукував вірш до цього портрета. Можливо, читачам буде цікаво прочитати його.

#### К портрету Разумихи.

Под синимъ и прозрачнымъ небомъ Украины родной  
Жила казачка Разумихаuboю водой;  
Съ трудомъ вскормila и взростила двухъ рослыхъ сыновей.  
Сама корыму одна держала, они же среди степей,  
Что вище и вдал зеленымъ моремъ  
От края в край легли,  
Стада казацій, головы, крича юбо, юбо пасли.  
Учился грамоте Алеша у сельского дьяка  
Да видно, родила въ часъ добрый Наталія казака:  
Раза передѣ, „счастливъ” на дорогѣ ножъ золотой нашла  
И за звенище червонца находку продаля.  
А тунъ ей євдія сонъ приснился: как будто бы луна  
Сошла къ почини въ ея хату прекрасна и ясна;  
И вскорѣ синъ за голосъ звучный пѣвцомъ къ царевне въ хорѣ  
Быль взятъ, и счастье уѣхнулось  
Красавицу съ этихъ поръ.  
Недаромъ, как зара, играла въ лицѣ румянцемъ кровъ,  
Над смелько взоромъ подымалась дугой соболья бровъ,  
Недаромъ онъ, какъ соловей, срѣдъ хора заливалась,  
Звукъ мношнъ голоса его високо отозвался.  
Сумблъ казакъ своей царицы любовъ приворожить  
И стать онъ граffомъ и въ почетѣ, но продолжал хранить  
Средь блеска царськаго чертоза, въ виду и на взводѣ  
Казацкую сермяжну свиту на шелковой стѣвѣ.

*И низко дворъ передъ счастливцемъ  
Склонился кордой головой,  
А братьего меньшой Кирилла Гетманской правиль булавой.  
Но мать Наталия, поздравив  
Всю роскошь царского двора,  
Тоской взрастула по Лемешам,  
С себя всѣ фижмы, ѿвера,  
Алмазы, муки и узоръ скорей послорала  
И вновь корабликъ, да с пиджану  
Родной Украина облекла.*

*Село Козелецкого уезда, где жилъ казакъ  
Разумъ с женой и где родиласъ его дѣти,  
графы Разумовскіе.*

«„кораблик” і у збірці ЧІМ (№І-613). Шапочка має зашиті срібними нитками тло, по якому кольоровим шовком вишило квіти. Але кому вона належала, ми не знаємо. Як не знаємо й історії побутування спідниці з блакитного шовку, прикрашеної дуже гарною вишивкою (інв. №І-448). Орнамент широкий (40 см) і складається з букетів, зв’язаних бантами. П’ять великих квітів у поєданні з листям та плодами утворюють дивовижної краси й вишуканості букет. Всі букети однакові за малюнком, але різноманітні за кольором використаних шовків. Плавні переходи світлих тонів одного кольору від центру квітів до дуже темного по краю, зі смаком використане гаптування у середині мотивів та по краю пелюсток і листя, стримані кольори шовків надають вишивціві багатства і витонченості, милують око, радують душу.

Поза сумнівом, вишивка виконана десь у середині XVIII ст., але яку річ вона прикрашала? Описи майна козацької старшини не дають упевненості, що так вишивалися спідниці. Безліч перелічених там спідниць обшиті золотим та срібним мереживом. Крім того, на спідниці є сліди перекроїв, які свідчать про можливе використання цієї речі у трьох формах. Первою формою було простирадло, пізніше використане для пошиття підрясника. А вже з підрясника була пошита спіднича. Коли це трапилося, можна тільки припинити. До музеїної збірки спідниця потрапила у 1917 році, про що свідчить напис на інвентарній бірці (інвентарні книги музею не збереглися).

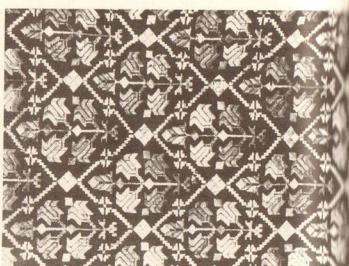
У XVIII ст. жінки козацької старшини вже майже не носили плахту, а якщо й носили, то ткани шовками. Наша збірка має вишивану плахту (інв. №І-64). Вона з темно-синьої вовняної тканини, все поле зашите ромбами, у середині яких вищено деревоподібні мотиви. Орнамент зразу викликає асоціацію з шитими рукаявами народної сорочки. Та ж сама техніка – лічильна гладь та зернивний вивід,



Спідниця. Вишивка сер. XVIII ст.,  
пошиття XIX ст. (?)

Вгорі.  
Кораблик – жіночий головний убір.  
Бл. сер. XVIII ст.

Вишивана плахта (фрагмент). ІІ пол. XVIII ст.



Простирадло родини полковника Г. Галагана.  
Сер. XVIII ст.

Скатерка родини гетьмана І. Скоропадського.  
1715-1722 рр.



тот же орнамент, тільки замість білої запоочі взято зелений, коричнево-чорвоний, жовтий, блакитний, білий шовки. Відомо, що народних вишиваних речей XVIII ст. у наших музеях дуже мало, одиниці, тим більше значення для вивчення народної вишивки має ця пам’ятка, яку можна датувати кінцем XVIII століття.

До переліку вібраних відноситься бодлати гаптувані золотом, канітілло, близкітками черевики без задників (№І-622). Датувати їх можна І-ю половину XVIII століття. В час якої жіночі черевики, мабуть,шли переважно з дорогих тканин. У збірці музею є атласні черевики дочки гетьмана Д. Апостола Паразевки. Вже згадувана сотниківна Меланія Миницька у своєму посагу мала чотири пари „гафтованіх” черевиків, дві з яких – з сукна та штофу.

Крім одягу, вишивкою прикрашалися побутові речі козацької старшини: рушники, скатерки, простирадла. Найбільше зразків, що збереглися у збірці нашого музею, мають багатоколірні орнаменти, виконані шовками, а часто і металевими нитками. Поєдання зелених, вишневих, блакитних, коричневих кольорів з теплим блиском золота, холодним мерехтінням срібла у вигляді лінз, рослинними орнаментах надають вишивці багатого, гарного вигляду. Зразком такої вишивки є простирадло (№І-2028) середини XVIII ст., яке належало дружині прилуцького полковника Григорія Галагана Уляні Михайлівні (у дівоцтві – Дуніній-Борківській), що померла 1747 року. Його подарувала до колекції В. Тарновського дружина гравнука полковника Петра Григоровича Галагана, Софія Олександровна<sup>7</sup>. Виготовлене з широкого тонкого (вішавського?) полотна, простирадло з трьох країв має вишину широку окрайку. Орнамент густий і складний, виконаний шовками стриманих кольорів і золотою сухоліткою, вражає не тільки красою, а й вміщеною у тій красі працею майстрини. Бо не віриться, щоб це сама пані полковника надривалася над такою роботою.

За цію річно можна визначити багато речей з музеїної колекції. Більш ранні зразки, які відносяться до кінця XVII – поч. XVIII століття, мають лаконічні орнаменти, що складаються з крупних мотивів подовженого листка, ананаса, граната, гвоздики. Інтки для виконання бралися одною кольору, начайстіше, вишневого, зеленого, чорного у поєданні з металевими.

Дуже поширеною була і монохромна вишивка чорвоним або білою запоочі, „запоочним квітом”. Несо прикрашалися переважно скатерки та рушники, яких у козацько-старшинських родинах було дуже багато. Наприклад, в описание

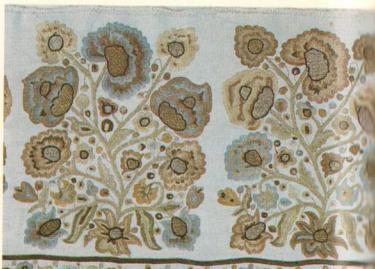
будинку кошового П.Калнишевського за 1768 р. вказується 35 рушників серед речей кошового, а ще у кладових „рушников добрых разного манеру сколько и было не можно знать”. Найцікавішим зразком такої вишивки у музейній збірці є дві скатерки гетьмана І.І.Скоропадського, описані Є.Ю.Спаською у рукописі 1926 року і датовані нею 1715-1722 роками<sup>8</sup>.

Зверталася вона до іншої теми також у післявоєнний час, як пише, не знайшла у фондах ЧІМ однієї з скатерок. Та дослідниця помилилася, скатерка не втрачена.

Отже, одна зі скатерок (інв. № І-343) вперше згадується в „Каталогі виставки ХІV археологічного съезду в Чернігове” як: „Скатерка тонкого полотна, розшита двоголовими орлами з ініціалами гетьмана Скоропадського з м. Коропа Кролевецького повіту ЕД<sup>9</sup>. З такого виходить, що на виставку її подав музей чернігівського епархіального давньосховища, куди скатерка надійшла з якоїсь із Коропських церков. А Короп дікий час (1718-1727 рр.) належав гетьману І.І.Скоропадському<sup>10</sup>.

Скатерка виготовлена з широкого тонкого полотна. В центрі поля вищито один над одним триою орлів, оточених стилізованими буквами, а по краях (один з них обрізаний) – широку окраїну з орлінками та деревоподібних мотивів. На грудах орлів – літери І Ч С Є В € Ц П В З (Іван Чарниш суддя енеральний війська его царської пресвітлої величності Запорозького), а навколо орлів – літери ІСГИП ВВЗ (Іван Скоропадський гетьман його царської пресвітлої величності війська Запорозького).

Дуже схожа на неї і друга скатерка (інв. № І-341), яка надійшла на виставку XIV археологічного з'їзду з музею ученої архівної комісії, а туди – засла Андріївки Чернігівського повіту<sup>11</sup>. Село Андріївка – вотчина Лизогубів, де жила дружина Семена Юхимовича Лизогуба Ірина Іванівна, дочка гетьмана І. І. Скоропадського. Тут жили і їхні нащадки, в тому числі онука, Марфа Василівна, зі своїм чоловіком, відомим дослідником історії України Олександром Івановичем Ригельманом. Він побудував у селі церкву, в якій і був похований<sup>12</sup>. Відомий такий факт з його життя, що імператриця Катерина II піднесла йому цінні подарунки, серед яких – штофне плаття для дружини. Олександр Іванович передав це плаття як реліквію на збереження до церкви. Чи не таким же чином збереглася і скатерка – реліквія родини його дружини? Ця друга скатерка також має обрізаний край. На полі – два орли з тими самими літерами, що й на попередній. Орнамент окрайки складається з широких густих букетів, восьмикутніх зірок, оточених двома

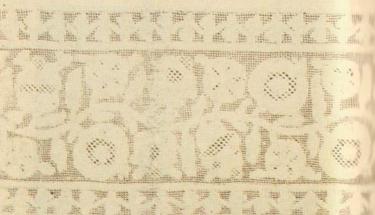


Фрагмент вишивання на простирадлі.  
Сер. XVIII ст.



Скатерка. II пол. XVIII ст.

Фрагменти вишивання мережками.  
Бл. сер. XVIII ст.



Окрайка з простирадла, використана при виготовленні підрясника.



квітками, та двоголових орлів з геральдичними мотивами герба Скоропадських – трьома перехрещеними стрілами. Як і наперші скатерти, на грудях великих орлів вишило ініціали І.Чарниша, а навколо них – ініціали І.Скоропадського. Крім того, навколо орліків у окрайці – також ініціали І.Скоропадського з доданими буквами ОСД (обою сторін Дніпра).

Обидві скатерки вишилі малиновою запоючкою рушниковими швами і настільки схожі, що не виникає ніяких сумнівів щодо виготовлення їх однією майстринею, або в одній майстерні, вірогідно – монастирській. Але ці два твори викликають і сумніви, особливо щодо їх принадлежності. Не зрозуміло, чому на скатерках гетьмана національному місці (на грудях орлів) вишило ініціали генерального судді І.Чарниша, хай навіть і з язя<sup>13</sup>. Скоріше, не дуже родовитий зять має причини всіх піддесловувати свою принадлежність до родини гетьмана. Може, це саме він, Іван Чарниш, садовлячи гостей за накритий скатеркою стіл, кожного разу нагадував їм, з ким вони мають справу. Адже, одружившись з дочкою гетьманін Насті Марківні Єздокієго, він отримав необмежену владу.

Після смерті І.Чарниша його дружина могла передати одну зі скатерок з геральдичними знаками Скоропадських Ірині Іванівні, і так і потрапила в с.Андріївку Коропа, у своему селі Подголове Кролевецької сотні доживала віку дружина Чарниша Євдокія Константинівна (померла у 1743 р.)<sup>14</sup>. Поділіти скатерки могли і після її смерті. Все це, звичайно, вільні міркування, які ніколи не отримують абсолютного підтвердження. Але хотілося відносно цих експонатів викласти всі факти, які можна було віднайти.

Обидва твори за два з половиною століття пройшли складливі шляхи як побутові предмети, родинні реліквії, музеїні експонати. Після XIV археологічного з'їзду вони згадуються тільки у 1914 році П. М. Савицьким, причому одна з них помилково називається скатеркою І. Самойловича<sup>15</sup>. У 1915 році було видано каталог Чернігівського об'єднаного музею, в якому згадується андріївська скатерка<sup>16</sup>. Є.Ю.Спаською згадує, що у 1926 році обидві скатерки вже були в Чернігівському історичному музеї, де зберігаються і понині.

У музейній колекції є і зразки вишивки білою запоючкою. Вони надзвичайно цікаві технікою виконання. Лічильною гладдю, кладучі білі нитки у різних напрямках, густо зашиваючи великих поверхні дрібними геометричними фігурами, майстрині утворили монохромні орнаменти, кожен мотив яких обводився вільним стібком. По сути ці орнаменти –

імітація білою заполоччю гаптованих, часто така вишивка виконувалася по сітці, утворений за допомогою витягування ниток з полотна. І тоді орнамент набував ще більшої опукlosti і монолітності.

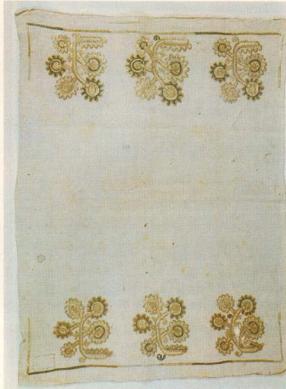
Виконувалася по білому полотну і складна мережка, декілька зразків якої зберігаються в колекції ЧМ. Особливої уваги заслуговує вишивка простирадла, з якого виготовлено підрясник (інв. № И-1305). Все поле тканини зашите ромбічним орнаментом з мотивами стилізованого коня, а окрайка – з чотирьох смуг ромбічного орнаменту. Техніка – лічильна гладь. Це дуже рідкісний зразок вишивки простирадла білло, що зберігся до наших днів.

Усі описані вишивки – і поліхромні, і чорвоні, і білі, – мають однакову композицію. Вона складається з гірлянд, або розміщені поряд окремих букетів, деревоподібних мотивів, які утворюють широку орнаментальну смугу. Вздовж неї – прямі смужки з одного або з двох боків, за якими винішто окремі малененькі мотиви або вузеніки гірлянд.

Гаптування золотом і сріблом, вишивка шовком і заполоччю (базованими нитками), використання киштових швишок у побуті було привилегією багатої козацької старшини. Ці речі не знищувалися, не знашувалися дощенту, як селянські, а жили довго. Їх школа була просто викунти. І коли козацька старшина зреклася мови своїх кріпосних, олагує свою народу, наповнила свої палаці розкішними європейськими речами, дорогі вишивки були передані до церков. Завдяки цьому вони й збереглися, хоча на жаль, переважно у вигляді фрагментів, а не ціліх речей. Однак це не зменшує їх значення для вивчення культури та мистецтва нашого народу.

#### ПРИМІТКИ

- Шафонський А. Чернігівського намісничества топографическое описание с краткими географическими и историческими описаниями малой России в Чернігове. – К., 1854. С. 73.
- Ригельман А. Летописное повествование о малой России и ея народе и козаках вообще... – М., 1847. – С. 86.
- Труды XIV-го археологического съезда в Чернігове в 1908 г. – II-М., 1911. – С. 165.
- Підко В. Марія Новицька. Українська художествена вишивка XVII–XVIII століть. – Белград. – 1984. – 1985. – С. 1.
- Лазаревский А. Українські історическі мелочі. – К., 1901.– С. 37.
- Чернігівські губернські ведомості. – 1890. – № 76.
- Каталог українських древностей Колекція В.В.Тарновского. – К., 1898. – С. 70. – № 612.
- Спаска С. Скатерти та тканина Івана Скоропадського. 1926. Чернігівський історичний музей ім. В.В.Тарновского. – інв. № Ал. – 1924.
- Каталог виставки XIV археологического съезда в Чернігове. – Ч. 1908. – С. 3.
- Чернігівщина. Енциклопедичний довідник. – К., 1990. – С. 344.
- Каталог виставки XIV археологического съезда в Чернігове. – Ч. 1908. – С. 37.
- Молодецкий В. Малороссийский родословник. – III-К., 1912.–С. 103–106.
- Київська старина. – 1904.– Май, апрель, іюнь. – С. 315.
- Там саме.
- Савицкий П. Об українській вишивці XVIII ст. // Чернігівська земська неділя. – 1914. – № 24. – С. 2.
- Чернігівський соединенный исторический музей городской и ученої архивной комиссии. Каталог музея. –Ч., 1915.– С.85. – №3291.



Хустка. II пол. XVIII ст.

*Віра Зайченко 25 років працювала в Чернігівському історичному музеї, починаючи з 1978 року завідувачкою відділом народного декоративного мистецтва. Науковий дослідник центру усної історії та культури (Київ), позаштатний кореспондент журналу „Родовід“.*

Ольга ТРАВКІНА

## ЦАРСЬКІ ВРАТА БОРИСОГЛІБСЬКОГО СОБОРУ ЧЕРНІГОВА

Видатна пам'ятка ювелірного мистецтва кін. XVII – поч. XVIII ст. – царські срібні врата Борисоглібського собору у Чернігові ось уже два століття є предметом уваги дослідників-краєзнавців.

Високий художній рівень та технічна досконалість цього неперевершеної твору декоративно-прикладного мистецтва породили цілу низку легенд, домислів, гіпотез щодо історії їх створення, імені донатора, місця виробництва.

Перший дослідник, який згадує про царські врати відомий описував крає другої половини XVII ст. О.Ф.Шафонський. У своїй пам'ятній праці „Чернігівського намісничства топографическое описание“<sup>1</sup> він наводить такий переказ про історію створення врат, який і досі хвилює дослідників: „парські врати...1701 года с помощью писара генерального Карла Ивановича Мокриевича, сделанные когда 1701 года под монастырскую колокольню руфт fundamentum, то найден в земле серебряный идол, который на сія царські врати употреблен<sup>2</sup>. Цю легенду підхоплюють краєзнавці XIX ст., вона перекочовує в сучасну літературу<sup>3</sup>. У І.М.Маркевича, Домбровського, у „Картинах церковной жизни Чернігівської епархии...“, а також у В. Л. Модзалевского, а услід за ними у Б.О. Рибакова замість одного знайденого ідола з'являються вже два, з яких, як стверджують дослідники, і були виготовлені царські врати для іконостасу Борисоглібського собору (мабуть, здається, що одного ідола для виготовлення врат замало). Водночас уже в XIV ст. береться під сумінштеда про знайдення язичницького ідола. Так, зокрема професор історико-філологічного факультету Ніжинського педінституту М.Бережков разом з розмірком: „Почему их не сберегли, если были убеждены, что эти идолы такая древность, такая редкость?“ Він вважав, що, можливо, це була „статуя новішого ізdalelia, занесенная в Чер-

навіть стверджував: „царських врат серебряны выиты частично из серебряного идола найденного в земле прикопани фундамент для колоколинъ, всего же более на пожертвованія черниговскаго полководцу Карла Мокрієвича. Герб его на ближкѣ врат с буквами К.М., на другомъ ближкѣ той надпись „року 1702“. Это год устроения вратъ”<sup>10</sup>.

Як бачимо, Ф. Гумілевський йде далі О. Ф. Шафонського, уточнюючи, що врати „всего же более“ були виконані на кошти К. Мокрієвича, що на вратах був навіть його герб з ініалами.

Проте в 90-ті роки XIX ст. В.Милорадович пробував встановлення істину, прямо заявляючи, що царських врат „в 1702 р. сделаны гетьманом Иваном Мазепою. Вниз царских дверей помещен и герб гетьмана Мазепы”<sup>11</sup>. Мабуть, щоб вийти якось з цього несручного становища, в „Картинках церковной жизни...“ автори намагалися поєднати дві менії. Карла Мокрієвича і Іоанна Мазепи: „появленiem гетьмана Іоанна Мазепи полковой судия Черниговского полка Карл Мокрієвич изготовлен для Борисоглебского собора царские враты тонкой чеканной работы”<sup>12</sup>. Свідченням це одного вільного поводження з фактами є повідомлення, зафіксоване в „Грудах черниговской губернскай комиссии“: „Петр Великий повелел сделать из оного (того идола – О.Т.) царские враты, которые и поныне находятся в соборе онаго монастыря”<sup>13</sup>.

Про існування на царських вратах герба Мазепи пише і В. Л. Модзальєвський, і нічого не говорить про наявність на них герба К. Мокрієвича<sup>14</sup>.

І справда, на царських вратах внизу центральній платжки розміщені герб гетьмана І. С. Мазепи з монограммою І.С.М.Г.З. – Іван Степанович Мазепа Гетьман Запорізький. Герб К. Мокрієвича відсутній. Чому ж О.Ф. Шафонський не побачив цього герба, а пов’язує створення царських врат з іменем К. Мокрієвича. Чи випадково це? Відомо, що О. Ф. Шафонський писав свой твір як офіційне замовлення генерал-губернатора П. О. Рум’янцева-Задунайського, який у свою чергу керувався наказом Сенату та царіці Катерини II, яка наказала всім намісникам і губернаторам „доставити ей обстоятельное топографическое описание... наместничеств и губерний”<sup>15</sup>.

М. Бережков пише: „О. Шафонський представляєвъ постоянно себѣ, что егъ будут читать императора и генерал-губернатора”<sup>16</sup>.

1787 року О. Ф. Шафонський власночурно підписав свій рукопис Катерині ІІ під час перебування у Чернігові.

Основним джерелом політичних поглядів О. Ф. Шафонського є його праця, з якої видно, що він, здаймо відповідальні посади в місцевих органах влади, вів реформи Катерини II, спрямовані на остаточну ліквідацію автономії України, гетьманства та Запорозької Січі, про яку О. Ф. Шафонський відчувається як про „вредное скопище всякого сброва“<sup>17</sup>. Відсід можна зробити і висновок про його негативне

ствалення до гетьмана І. С. Мазепи як зрадника інтересів Росії і причини замовування його імені як донатора царських врат. Правда тут треба взяти до уваги, що О. Ф. Шафонський, який прийшов до Чернігова всього за два роки до написання своєї праці, не міг, звичайно, досконало вивчити місцеві пам’ятки і описував їх з докumentальними джерелами, що стосуються Ф. Гумілевського, то тут ми бачимо, що він, явно не помічачохи герба І. С. Мазепи, вказує на наявність на царських вратах герба К. I. Мокрієвича з його ініалами К. М. Ф. Гумілевський непогано знати царських врат: докладно ця описана уперше вказав на дату, що була вигравіювана на вратах „року 1702“ – кириличними буквами<sup>18</sup>. Він керував реставраційними роботами в Борисоглебському соборі, під час яких у 1861 році були відреставровані позолочені царські врати з додатком „серебрянного бордюра внизу“<sup>19</sup>. Його ставлення до гетьмана І. С. Мазепи було негативне: „План гетьмана любил называться благородителем храмов, дав обещания пышными, но делал мало”<sup>20</sup>. Якщо ж звернутися до письмових джерел, тов. „Малороссийскому родословию“ В. Л. Модзальєвського стосовно Карла Івановича Мокрієвича наводяться доказливі відомості про єфіційні посади, які він обіймав у різni часi, а також про маєтки, які були пожалувані К. Мокрієвичу різними гетьманами. В кінці В. Л. Модзальєвського зазначає, що в 1701 році (зверніть увагу, – в тому ж самому році, коли „була знайдений ідол“) почалася робота по виготовленню врат, Карл Іванович „вместе с женой дал евангелие в Троицко-Ильинский Черниговский монастырь, а в 1704 г. потребен с женой в храме Троицко-Ильинского Черниговского монастыря“<sup>21</sup>. Відомості про внесок Мокрієвича в Борисоглебський собор немає.

О. Ф. Шафонський не зовсім точно вказує і дату початку будівництва монастирської дзвінниці при ритті котловану, для фундаменту якої і був, як стверджує він, в 1701 р. знайдений срібний ідол. У 1953 році під час ремонтно-реставраційних робіт Колегіуму була знайдена закладна дошка. На ній зображеній герб Мазепи з його монограмою та написом, з якого видно, що дзвінниця була побудована на кошти І. С. Мазепи і почалася споружуватись в 1700 році, а не в 1701 р., а закінчилася її будівництво в 1702 р.: є відомості про те, що церковна дзвінниця була названа іменем Іоанна Предтечі, патрона І. С. Мазепи<sup>22</sup>, а не Іоанна Богослова, як стверджував Ф. Гумілевський<sup>23</sup>.

Таким чином, можна зробити висновок про спробу замовити ім’я І. С. Мазепи як донатора царських врат для іконостасу Борисоглебського собору, що було здійснено краєзнавцями з політичних мотивів. Виходячи з цього, на наш погляд, не можна беззастережно стверджувати про сенсаційну знахідку язичницького ідола, з якого ніби були виготовлені врати. Ця легенда, мабуть, була створена з метою приховати правду. Адже на відлівіння врат (розміри їх 2,66 x 1,21m) пішло понад 3

пуди срібла (іх вага 56 кг). На той час це була значна вартість і знаdobилася легенда, яка б пояснила, звідки взялось це срібло, з якого полковий судія К.І.Мокрієвич відлив вратъ”. Звичайно, виготовлення царських врат-іконостасу-домінантно-художнього зодіалення Борисоглебського кафедрального собору – було почеєм інвеком, а не рядовим типовим внеском багатої козацької старшини, яка обдаровувала церкви, як правило, евангеліями, потирями, панікалдами, сів'чниками.

Цікаво, що в той самий час, коли виготовлялися врата для Борисоглебського собору в Чернігові, в 1700 році були зроблені також срібні царські врати для нового іконостасу Успенського собору Києво-Печерської Лаври на кошти генерала Б.П.Шереметєва<sup>24</sup>, пізніше фельдмаршала, командуючого 120-тисячним російським військом, яке в 1695 році взяло 4 турецькі фортеці у пониззі Дніпра. Під час першого Азовського походу діял увішено з Мазепою проти татар у Переяславському перешкіді. А в Чернігові кошти на спорудження царських врат дав гетьман І.С.Мазепа, про що свідчить його герб на царських вратах. В.Л.Модзальєвський зазначає, що герб Мазепи „как знак его дарения“<sup>25</sup> був на іконостасі Введенської церкви Троїцького монастиря на кітії чудотворної ікони Троїцько-Іллінського монастиря, а також на закладні дошці Колегіуму. І.С.Мазепа щедро обдаровував православну церкву, давав кошти на будівництво церковних споруд, на інше зодіалення. Вихований на засадах польської, західної культури І.С.Мазепа знаходив польську, середньоукраїнську духовенство, насамперед в особі таких визначних його діячів, як Л.Баранович та І.Максимович, що зробили значний внесок у розвиток української освіти, літератури, мистецтва в другій пол. XVII – поч. XVIII ст.

Орієнтація на західноєвропейську культуру сприяла появі в Чернігові такого видатного твору декоративно-прикладного мистецтва як царські врати Борисоглебського собору.

Чернігівський архієпископ Л.Баранович перетворив Чернігів у значущий культурний центр. Будучи сам непреслідовано письменником, він згуртував навколо себе таких знаменитих письменників та духовних провідників того часу, як Данило Гунята, І.Галіцький, С.Яворський, У друкарні, яку він заснував, працювали кращі гравери – Л.Тарасевич, І.Ширський, Л.Кроцівич, Н.Зубрицький та ін. Іоанн Максимович – продовжував справи Л. Барановича, чернігівський архієпископ письменник, фундатор Чернігівського колегіуму, користувався покровительством гетьмана І.С.Мазепи, який клопотав перед царем та патріархом про його висвячення в архієпископи, давав кошти на розбудову резиденції чернігівських архієпископів – Борисоглебський монастир: монастирської дзвінниці, будівлі для Колегіуму, папірні для друкарні. В свою

чверт, в Чернігівській друкарні було надруковано п’ять книг, присвячених І. С. Мазепі, два панегірики, одна книга присвячена його племіннику Обідовському.

Датавстановлення царських врат, мабуть, для нового іконостасу – 1702 р. – збігається з закінченням будівництва величної споруди – монастирської дзвінниці, що свідчить про закінчення певного стапу в розбудові монастиря і передбачала влаштування святкового богослужіння в присутності щедрого донатора – І.С.Мазепи. Місце виготовлення врат також вказує на неордінарність замовлення.

Перші припущення про місце виготовлення висловив на поч. ХХ ст. В.П.Модзальєвський, який вважав, що вони були відлиті десь у південно-східних католицьких країнах Європи, в південній Польщі, в Богемії чи Угорщині<sup>26</sup>. В сучасній літературі домінувала думка Г.Н.Логвинова, який стверджував, що царські врати були виготовлені в Гданську (Данцигу) за малоном чернігівського гравера<sup>27</sup>.

Намисце виготовлення врат таїм’я майстра вказують тавро міського пробірного майстра та майстра, що стоять поряд на основних рельєфах та восьми частинах, з яких складаються врати. Місце тавро, якє становить пробірний майстер, мало вигляд стилізованого плоду анаансу, внизу корона – та герб міста Аугсбурга другої пол. XVII ст. (паддина Німеччини)<sup>28</sup>. Тавро майстра складається з трьох букв РІД, зведені в овал. Це початкові букви Філіпп (Philipp) Якоб (Jacob) Дрентвett (Drentwett) (1646-1712 роки життя)<sup>29</sup>.

Аугсбург, поряд з Нюрнбергом, був одним з важливих центрів виробництва предметів з коштовних металів у Європі. Наприкінці XVII ст. тут було 190 майстр-ювелірів, а в 1740 році уже 275<sup>30</sup>. Багато виробів з Аугсбурга вивозилися в Україну в Росію. Тут жили і працювали цілі династії майстр-ювелірів. Найвидомішою була сім’я Дрентвett, яка працювала з першої половини XVII ст. до поч. XVIII ст. Один із представників цієї сім’ї Філіпп Якоб Дрентвett був ювеліром, у майстерні якого виготовили срібні врати Борисоглебського собору. Відомо 15 виробів цього майстра. В основному це кубки, сів’чники, роз’яття (висота – 114 см). Найзначнішим витвором відомої сім’ї стала царські врати (266x121), виготовлені на замовлення гетьмана І.С.Мазепи.

Незважаючи на те, що вони були виконані майстром західної Європи, іхня композиція традиційна для українського мистецтва кін. XVII – поч. XVIII ст.: між чотирма характерними для врат фігурами евангелістів розміщені письменники та духовні провідники. Відомо 15 виробів цього майстра. В основному це кубки, сів’чники, роз’яття (висота – 114 см). Найзначнішим витвором відомої сім’ї стала царські врати (266x121), виготовлені на замовлення гетьмана І.С.Мазепи, та її син Ісус Христос походили з його роду. Цей сюжет

отримав широке розповсюдження на царських вратах в Україні XVII ст.

Традиційність сюжетів та композиційної структури врат свідчить про те, що їх проект-малюк був виконаний місцевим художником або гравером.

У той же час стиль та манера, в якій вони виконані, вказують на західноєвропейські зразки. Фігури євангелістів, св.Бориса і Гліба, Марії виконані на основі західної ідеї натурності, об'ємного пластичного моделювання облич, знань анатомічних особливостей тіла. В образах євангелістів підкresлено індивідуальність кожного з них. Вони наділені характерними національними рисами. Образ Марії трактований у дусі західноєвропейських мадонин дівчин, одягненої в світську сукню з візитом, підверзеної паском. Опушенні оч, задумливо-мрійлива поза свідчать про те, що вона „пережила момент благовіщення”.

Архангел Гавриїл зображеній з довгим хвилястим волоссям, у лівій руці тримає лілію – символ чистоти, права піднита догори в граціозному жесті. Складки одягу вільно розвиваються.

Майстер уміє роздобувати композицію: у нижній частині він розміщує масивні, нерухомі, напівлежачі фігури царів Давіда і пророка Ісаї, з симетричного нахилу фігур яких з двох бою виростає листя, що гарячо облягає фігури євангелістів Бориса та Гліба, утворюючи накколо них своєрідну рамку. Верхня частина врат легша і фігури Марії та Гавриїла – значно менші розмірами, аніж євангелісти. Стрімкий біг акантової берзікі віту, отриманої із, знаходить своє логічне завершення – в пафосній фігури Ісуса Христоса в благословлюючому жесті. Великі просвіти між листям аканту, іх закрученість придає вратам легкоті, ажуровості, граціозності, створює свійський декоративний ефект, сповнений динамічних переходів.

Деятий біблійних царів на центральній платівці представленим як античні герої в панцирах зі скіпетрами в руках.

Нафканонічніше вирішенні образів національних святих Бориса та Гліба. Невзаючи на те, що Борис і Гліб наділені індивідуальними рисами, Борис як старший зображеній з бородою та вусами, з видовженим обличчям, у Гліба – округле обличча молодика, без бороди та вусів. Іхні фігури зберігають ієратичність, репрезентативну застільгість, – характерну рису для середньовічного українського мистецтва.

Як бачимо, царські врати Борисоглібського собору виготовлені в знаменитій майстерні в Аугсбурзі, в стилі бароко за проектом зрілого художника, який був не тільки добре знайомий з західноєвропейським мистецтвом, а й сам досить видатних успіхів у реалістичному змалюванні, в створенні неповторних індивідуально-психологічних портретів, з другого боку, був близький і до національної культури, творив на ній українського мистецтва. Серед інших видів мистецтва найперед-

вішим на той час в Україні було мистецтво графіки, яке зазнало найбільшого впливу з боку західноєвропейської культури. „Гравюра никонівська функції информатора про стан розвитку світового мистецтва не тільки для фахівців і графіків, а й для живописців та архітекторів”<sup>31</sup>.

Видатним гравером цього часу був Олександр Тарасевич (рік народження невідомий, дата смерті 1727р.)<sup>32</sup>.

Є відомості про те, що О.Тарасевич навчався саме у Аугсбурзі у друкарні Кілланін<sup>33</sup>, де на межі двох століть будуть виготовлені царські врати для Борисоглібського собору. Бартоломеус та Філіп Кіллані були відомими майстрами гравюри не тільки у себе в Баварії, а й в Австрії. Потім Олександр Тарасевич працював у Глуську (нині республіка Білорусь), а далі в Вільню в друкарні при Віленській академії. Згодом сюди переїхав Леонтій Тарасевич, чернігівець Іван Ширський, Лаврентій Кричнович, М.Вощенко. Утворився гурток талановитих граверів, прорізив якому належав Олександру Тарасевичу. Сам на цей період припадає розквіт віленської гравюри. Майстри використовують поширену на ході техніку – гравіювання на металевих пластиках.

Близько 1688р. О.Тарасевич переїжджає до Києва, де найінтенсивніший період в його творчості припадає на останній десятиліття XVII ст., де він керує лаврською друкарнею. Про перебування Олександра Тарасевича на чернігівській землі окремих відомостей немає. Але тісні від з'язку з Черніговом відчувається в його творах, простежується у творчих стосунках. Так, послидовники О.Тарасевича згодом з Вільно переїжджають працювати в Чернігів. Леонтій Тарасевич (е гіпотеза, що він був братом О.Тарасевича), Іван Ширський, Лаврентій Кричнович. В 1693р. Олександр Тарасевич виконав посмертний портрет чернігівського архієпископа Лазаря Барановича.

Олександр Тарасевич – видатний майстер новаторського індивідуального психологічного портрету. Він зробив величезний внесок в утвердження реалізму в зображеннях як святих, так і історичних осіб. Персоніфікація, передача індивідуальних рис ісповідної особистості характерна для трактування образів євангелістів, зображенням О.Тарасевичем з „Житіїх святих” 1693р. Іконографія євангелістів буде детально розроблена, їх зображені, як правило, людиноноюного віку з бородами, духовними муредцями, заглибленими в написання євангелії, часто з символами – янголом, левом, биком та орлом.

Ось як зображене в „Ермінін или наставленії в живописном искусствѣ” образи євангелістів: „Іоанн Богослов/діржит євангельє, старець з длинною бородою. Матфей-євангеліст, старець з длинною бородою, держить Евангельє. Лука євангеліст, не старий, кудрявий, з длинною малою бородою, изображает икону Богородиці. Марк євангеліст з проєсдю, в круглой бороде, держит євангельє”<sup>34</sup>. І

лице один знебагатьох, Олександр Тарасевич, зобразив євангеліста Іоанна – автора найбільш містично-духовного євангелія – молодим юнаком з хвилястим волоссям, зачесаним назад. Обличчя його натхнене, зосереджене на написанні „божественного откровення”.

На царських вратах Борисоглібського собору бачимо також, що Іоанн зображеній молодим, з хвилястим волоссям, зачесаним назад. Обличчя його натхнене, зосереджене на написанні „божественного откровення”. Таким чином, виходячи з місця наявності Олександра Тарасевича в Аугсбурзі (в його бібліотеці збереглося також аутсбурзький видавництв), а також з стилю та манери видатного гравера дуже близького до стилю, в якому виконані царські врати (найвітром у трактуванні окремих образів, наприміл, євангеліста Іоанна), можна припустити, що автором проекту малюнка царських врат міг бути видатний гравер Олександр Тарасевич.

4 Бережков М. Матеріали і заметки. „Михаїла Єгоровича Маркова. Разом з сочиненням пояснення історії Чернігова...“ – С. 301-302.

5 Волошенко В.П., Орлов Р.С. Металі язичкового типу северин з території Чернігівського Борисоглібського монастиря. Тезиси Чернігівської обласної науково-методичної конференції, посвяченій 20-річчю Чернігівського археологічного заповідника. Чернігів. – С. 162.

6 Орлов Р.С. „Тымтороканський болван“: „Слово о полку Ігореві“: Старожитності Південнії Русі. Матеріали історико-археологічного семінару „Чернігів і його округа в XI-XIII ст.“ – Чернігів, 1991. – С. 182.

7 Там само. – С. 182.

8 Там само. – С. 182.

9 Шафарік А.Ф. Черніговського намісничества топографіческе описание. – С. 264.

10 Гумилевский Ф. Историко-статистическое описание Черниговской епархии... – С. 167.

11 Милорадович В. Описание Черніговских соборов... – С. 17.

12 Картина церковной жизни... – С. 5.

13 Труды Черніговской губернської комісії... – С. 51.

14 Модзалевский В.П. Савицкий П.Н. Очерки искусства старой Украины... – С. 125.

15 Бережков М.А. Ф.Шафарік із отруду Черніговського наївництва топографіческе описание. Заметки к истории Черніговської губернії и Малоросії вообще.– Нежин, 1910. – С. 8.

16 Там само. – С. 49.

17 Там само. – С. 41.

18 Гуційский Ф. Историко-статистическое описание Черніговской епархии... – Т. 4. – С. 168.

19 Прибаланчике к Черніговским спіральним известням. – С. 704.

20 Гумилевский Ф. Историко-статистическое описание Черніговской епархии... – Т. 4. – С. 9.

21 Модзалевский В.Л. Малороссийский родословник.– Київ, 1908. – Т. III. – С. 571.

22 Андрушук М., Маланюк Е. Гетьман Іван Mazepa як культурний діяч. – К., 1991. – С. 25.

23 Гумилевский Ф. Историко-статистическое описание Черніговской епархии.. – С. 169.

24 Петренко М.З. Українське золотарство ХV-XVIII ст.– Київ, 1970. – С. 125.

25 Модзалевский В.П., Савицкий П.Н. Очерки искусства старой Украины.– С. 111.

26 Модзалевский В.П., Савицкий П.Н. Очерки искусства старой Украины.– С. 125.

27 Догян Г.Н. Чернігов. Новгород-Северський. – Глухів. – С. 44-45.

28 Російською М. Дер Юльдесгемеide Меркзенгейт Б. І. – Франкфурт ам Майн, 1922. – С. 29-31.

29 Там само. – С. 156.

30 Боліцька ілюстрована енциклопедія древностей.– Прага, 1986. – С. 259.

31 Степанов Д.В. Олександр Тарасевич. Становлення української школи граверів на металі.– К., 1975. – С. 87.

32 Там само. – С. 13.

33 Nagler I.K. Die Monogrammisten. – München; Leipzig, 1858. Bd. 1.– С. 570.

34 Ермінін или наставленії в живописном искусствѣ, составленное первомонахом и живописцем Дионисием Фурнографистом 1701-1733 гг.

35 Степанов Д.В. Олександр Тарасевич.– С. 12.

## ПРИМІТКИ

1 Шафарік А.Ф.Черніговского намісничества топографіческе описание (1786)– К., 1851.

2 Там само. – С. 264.

3 Марков М.Е. О достопамятностях Чернігівта.– М., 1847.– С. 3.

4 Маркевич Н. Историческое и статистическое описание Черніговъ – Чернігів, 1852.– С.14.– Домонготскій М. Матеріали для географії і статистики Россії.– СПб, 1865.– С. 684; Гумилевский Ф. Историко-статистическое описание Черніговской епархии.. – Чернігів, – 1873. Кн.4.– С.167-168; Милорадович В. Описание Черніговских соборов Спасо-Преображенского и Борисоглебского.– 2-е изд.– Чернігів, 1890. – С. 17; Прибаланчике к Черніговским спіральним известням, часть неофіційна... – Чернігів, 1892.– № 17 – С. 704-705; Труды Черніговской губернської археологічної комісії. – 1897-1898. Чернігів. – Вип.-1 – отр. I. – С. 51; Бережков М. Матеріали і заметки. Михаїла Єгоровича Маркова. Розные сочинения по поясненію истории Чернігівта (Труды XIV археологічного съездъ в Черніговѣ). – 1990.– М., 1911.– Т.3.– С. 301-302; Картина церковной жизни Черніговской епархии дев'ятнадцатої вікисторії.– Чернігів, 1911.– С. 5; Рыбаков Б.А. Древности Черніговіа. Матеріали исследований по археологии СССР.– М.-Л., 1949.– Т.1.– С. 7; Модзалевский В.П., Савицкий П.Н. Очерки искусства старой Украины.– Чернігівська старовина.– Чернігів, 1992.– С. 125; Логгин Г. Чернігов. Новгород-Северський. Глухів.– М., 1965.– С. 44-45.

Ольга Траквіна – головний хранитель Чернігівського державного архітектурно-історичного заповідника.  
Основна тема: художній метал

**Д**оволі, поволі імена українських мистецтв-емігрантів повертаються в Україну. Не відбувається це так, як би воно вlastиво повинно бути – індивідуальними виставками у великих культурних центрах та появою монографій про їхню творчість, поки що, значно скромніше – пригадінними статтями з кількома невиразними ілюстраціями в нашій періодиці.



Марія ДОЛЬНИЦЬКА. 1919 р.

Володимир ПОПОВИЧ

## Марія ДОЛЬНИЦЬКА – мистець емалі

До століття від дня народження\*

На „повернення на батьківщину” чске ї талановита мальрка, єдиний наш майстер емалі ХХ віку – Марія Дольницька.

А працювала вона не так аж далеко, у Відні, час від часу приїздила до Галичини та мала постійний контакт із львівськими мистецтвами, але марно було з шукати сьогодні в наших музеях її творів і знати, чи збереглося бодай кілька її праць у приватних збірках Львова.

Емаль дуже стара, надзвичайно тривка і цілякстна мистецька техніка. В княжій добі Кіїв був славний з ювелірних емальових виробів, а їх рідкісні примірники прикрашують тепер деякі американські музеї. Ця мистецька техніка відродилася у нас знову в XVII–XVIII ст., головно, в церковному мистецтві. На жаль, оригінальні пам'яток з цих часів майже нема в Україні, окрім кількох чащ, панагій та мітрі.

Після тривалого періоду занепаду в нашому мистецтві техніку емалі відновила Марія Дольницька в 20-х роках нашого століття (щоправда, перед нею зробила кільканадцять творів в емалі Олена Кульчицька під час навчання в Відні).

Сьогодні техніка емалі знаходить в Україні зацікавлення серед молодших мистців і треба сподіватися, що вони піднесуть це мистецтво на такий рівень, яким він був колись у Києві.

Марія Дольницька працювала в емалі близько 40 років, опанувавши всі таємниці цієї нелегкої техніки, до яких вона додала ще й свої винаходи (емаль з металевій сітці, „шнуркова“ техніка).

Під технічним, тематичним і стилістичним оглядами її творчість доволі різноманітна й багата.

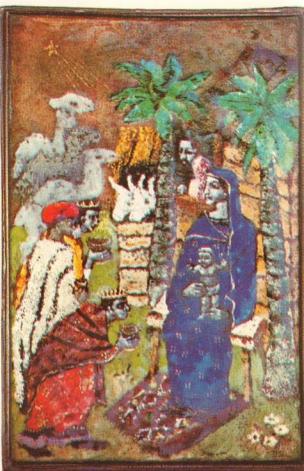
Дольницька працювала в перегородчастій і мальованій емалі, застосовуючи інколи її обидва способи в одному творі. У першому періоді творчості вона надавала перевагу перегородчастій техніці, яка більше відповідала композиціям і неовізантійському стилю, natomіст твори в модерністичних стилях виготовляли переважно мальованою технікою.

Теми брала з біблійних та свангельських історій (Рай, Страшний Суд, Мойсей, Христос, Богородиця, В'їзд до Єрусалиму, Христос на Олівій Горі, Благословлення, Стрітення, Ангели, св. Миколай та інше), з давньої грецько-римської міфології (Атена, Аполлон, Орфей, Музи, Евридіка), з класичної літератури (Данте), з візантійсько-українського середньовічного іконопису (Мадонни, Покрови, Різдва), з українського фольклору, народного побуту та із сучасного життя.

\*Зберігаємо орфографію автора.



**Знайдення Мойсея.**  
12x14 см, мальована емаль, 1928  
д-р Берта Розенталь, Тель-Авів, Ізраїль



**Різдво.**  
11.5x7.5 см, мальована емаль, 1928-1930  
д-р Володимир Попович, Гент, Бельгія



**Св. Юрій – емаль, 13x19 см. 1960 рр.**  
(З колекції д-ра М. Кузьмовича)



Найбільше праць створила Дольницька в ділянці релігійного мистецтва, але велика кількість творів була присвячена її українській тематиці. Це переважно композиції з гуашами та до текстів народних пісень. Коли йдеється про гуашевські мотиви, то вони були дуже в моді в мистецтві і в літературі західноукраїнських землях на початку ХХ ст. (О. Новаківський, І. Груш, О. Кульчицька, А. Манастирський, М. Бутович), подібно, як козацько-запорожці були тоді улюбленою темою мистецтв східної України (С. Васильківський, М. Пимоненко, М. Самокинь, А. Ждаха, І. Шулига).

І хоч Дольницька Гуашевській не бувала, вона надто багато працювала, щоб вивчити якнайдовладніше побут і нащу гуашів; і тому її твори виглядають так достовірно, немовби були зроблені в Жаб'ю, а не у Відні (ідеється тут не так про етнографічну описовисть, якого в стиску значенні і не було, а про саму атмосферу життя верховинців). Гуашевська серія Дольницької з 1930 років виготовлена в дусі експресіонізму, її персонажі – здорові, сильні, повні енергії легіні й дівчата.

По українських темам мальарка повернулася знову в старшому віці, чи це був вплив ностальгії, чи, може, з уваги на українських покупців з Америки, що бажали мати „щось рідного”, – важко сказати. Тепер вона черпалася на художній переважно з українських пісень та з історії і виготовляла декоративні композиції в кольоровій гамі, витворений в нашому народному мистецтві (Веснянка, Верховина, Червона калина, Кину кужиль, Молода українка, Зажурена Україна, княгиня Ольга, Запорожжя).

Залежно від сюжету Дольницька вибирала відповідний до нового стилю. Одні праці були в дусі візантійсько-українських ікон, інші – під впливом античного мистецтва, інші – в сучасних стилях – символізму, експресіонізму та декоративних праць. При цьому вона завжди давала нові, власні композиції, свій сміливий і спрощений рисунок та щедрий колорит, не наслідуючи, ні зближуючи ні здалека, відомих майстрів чи творів.

З великої кількості творів на релігійні теми – одні можна назвати „нео-візантійські”, інші є більш реалістичні, скожі на стиль італійського ренесансу. Проте її традиції, що їх називаємо нео-візантійськими, лише з першого погляду нагадують візантійський стиль і та передовомісі зважлики традиційним композиціям, добре відомим з іконопису, бо рисунок у них скірше подібний до готичного – постаті сильно видовжені, стрункі, в русі, з широкими жестами, обличчя з виразною мімікою, отже, досить далекі від гіератичної статики візантійських іконічних святих.

Попри її велику стилістичну різноманітність, у творчості Дольницької спостерігається своєрідна атмосфера, специфічний настрій, спільні для всіх її праць – сміливі творча уява, сильна казково-поетичність, ліричність, одвітра ширя радість, легка наявність та багато лідьского тепла, нема нічого штучного, розрахованого на швидкий ефект чи на прикрашення дійсності.

Вибір стилістичного підходу залежав не лише від самого сюжету твору, а й також від часу, в якому він був створений, бо самі теми Дольницька трактували інакше на початку своєї творчості, а цілком інакше вирішувала пізніше. Наприклад, її численні Мадонни з 1920-1940 рр. стилістично наблизені до українських ікон, настімі пізніші твори виглядають цілком модерно з дуже простим спільним рисунком у доввимірних композиціях, як це буває в площинному, декоративному мистецтві. Подібне було із зображенням Христа – в Страшному Суді чи на Олівін Горі (1930 рр.) постаті Ісуса представлена під впливом візантійського іконопису, а вже в композиціях Добрій пастир (1955), Христос (1955) фігури мають надто спрощений рисунок і майже Пікасівський профіль, а серія малюнків Терпіячий Христос (1964) зображеня в експресіоністському стилі.



Гуцулка з коровами,  
8x8 см, мальована емаль, 1935  
пані Олена Веселовська, Монреаль, Кв., Канада



Вгорі  
Гуцули.  
Захурена Україна.  
13x15 см, перегородчаста емаль, 1957  
д-р Аристид Вирста, Париж, Франція

Праворуч  
Захурена Україна.  
18x9 см, перегородчаста емаль, 1960  
д-р Глірі і пан Рома Колган,  
Бруклін, Н. Й., США

Якщо йдеться про сам вибір історичної та літературної тематики, то на цього мало вплив віденське мистецтво середовище, в якому академізм та взагалі класичний стиль були довго в пошані. Віденське замислювання літературними сюжетами збігалось тісно з особистими зацікавленнями нашого мистця, відповідаючи її романтичній вдачі, бо Дольницька дуже любила літературу та театр. Уже з малку вона мріяла стати акторкою (прекрасно декламувала поезії), але через малий зріст її не хотіли прийняти до театру. Живучи у Відні, вона мала можливість цікавитися театральним життям, а відвідання опера і театрів були чи не єдиними її премієностями в житті.

Однак Дольницька не заплющувала очей на нові мистецькі напрямки і виконала чимало праць у новіших стилях – символізму, експресіонізму та декоративізму, в яких вона почувала якісні вільно і завдяки її творчість належить до сучасного мистецтва на рівні інших європейських мистців.

Критики високо поцінювали колорит Дольницької, визнаючи її тонке відчуття барв та їх гармонійного поєднання в добре відчутті тональностях.

Тут слід нагадати, що в емалевій техніці доволі тяжко видобувати бажані кольори, бо їх інтенсивність та якість залежать великою мірою від самого процесу випалювання в печі – від часу і температури. Шоб не мати прикрих несподіванок, Дольницька дуже старанно готуве весь процес випалювання. Велику силу нашого кольориста ще краще пізнаєш в її пастелях, акварелях та енкавстії.

На загал, колорит Дольницької інтенсивний, насичений, з часто уживаними червонюю і синюю барвами на темному тлі. В емалі на релігійні теми в неовізантійському стилі тло бував золотом, а кольори є вроочисто радісні. В експресіоністських творах (пастелях) колорит темний, багато чорної барви з білими проблісками.

Дуже сильні кольори в її енкавстичних малюнках, їх сила дорівнює емалевим кольорам, але без світла і близькісі смалі.

Крім творчості в смалі, Дольницька виявila себе також у мальстрі, передовсім у молодому віці, працюючи пастелями, акварелями і значно менше олійними фарбами. Вона тоді малювала головно портрети на замовлення, рідше композиції на міфологічні та релігійні теми та ілюстрації до австрійських легенд.

Дольницька любила також рисувати, і в роках 1915-1921 зробила сотні рисунків жіночих та чоловічих актів (олівець, вугіль, туш). Її рисунки актів цікаві тим, що склоняють загальні лінії людського тіла без ображення рельєфу чи деталей, бо її цікавила не так анатомія, як самий рух та пропорції тіла.

Мальстріво Дольницької перебувало під впливом символізму та експресіонізму. До найбільш експресіоністських праць можна віднести серію акварелей Терпіячий Христос та композиції на тему апокаліпсис (пастелі).

Під час совєтської окупації Відня (1945-1955) Дольницька знову повернулася до мальстріства, бо, переховуючись від радянських репресивних органів, які полювали за нею, як і за іншими українськими емігрантами в Австрії, не могла зійті до своєї робітні з емалевою піччю і тому обмежилася залізничним працією в хаті.

До цього періоду належать її пастелеві портрети і автопортрети. Намалювала вона тоді ж небагато творів у призабутій давній техніці енкавстіки, яку досліджувала довгі роки і навіть зробила декілька відкриття, що були опубліковані у фаховій літературі. Її енкавстичні малюнки на дереві – це людські фігури, зелебільше самі обличчя та портрети. До речі, мальстріво Дольницької в техніці енкавстіки є, мабуть, досі єдине в українському мистецтві.



Дафне і Аполлон.  
Промір 13 см, перегородчаста емаль, 1965  
д-р Гілларі і пані Рома Чолган, Бруклін, Н.Й., США



Праворуч  
Ангели. Деталь з триптиха Мадонна.  
14.5x5.5 см, перегородчаста емаль, 1955  
д-р Аристид Вірста, Париж, Франція

Різдво.  
8.5x13 см, шнуркова емаль, 1965  
д-р Гілларі і пані Рома Чолган, Бруклін, Н.Й., США



Марія Софія Дольницька народилася 1 січня 1895 року в родині судді Антона Дольницького і Йосифи з дому Охримович у Львові, там провела вона молодість і закінчила середню освіту. Мистецтво студіювала в Мистецько-промисловій школі у Відні 1911-1918 роках (емаль, рисунок, мальлярство), серед її професорів був відомий мальляр Оскар Кокощка, він учив її рисувати.

Після закінчення студій вона залишилася у Відні, де проживала аж до смерті (27 жовтня 1974), за винятком чотирьох років, проведених в Америці (Міннесаполіс, Філадельфія – 1921-1925). Вона обрала Віденські місця осіданку з двох причин: перше, її рідна (батьки і старша сестра) жила у Відні, де батько був суддєм найвищого трибуналу, друге, після I Світової війни економічно-політична ситуація в Галичині була дуже несприятлива для українських мистиків і, мабуть, не змогла б вона у Львові вижити зі своєї професійної праці.

У перші роки творчості Дольницька працювала<sup>\*</sup> в емалі і в мальлярстві (настелі, гуаш, акварель, зірдка олійними фарбами), але від 1931 року перейшла виключно на творчість в емалі. Влаштувала свою власну робітню, в якій недовго працювала разом зі шкільною товарищчишою – мальяркою емалісткою Ольгою Окунєвською. Після виїзду Окунєвської до Берліну її товарищем по праці став Отто Недбаль, золотар і майстер металевих мистецьких виробів, який одружився з Дольницькою в 1936 році. Дітей вони не мали і в 1961 році розлучилися.

У роках 1930-тих Дольницька прізвищало Львова, була членом Асоціації незалежних українських мистиків (АНУМ) і листувалася з львівськими мистиками – Я.Музикою, П.Ковжуною та М.Осінчуком. Вона відшукала у Відні нащадків українського мальяра і скенографа Теодора Яхимовича (1800-1889) і його мистецьку спадщину та приготувала монографію про нього, але вибух II Світової війни перешкодив її друку і матеріали залишилися в архіві АНУМ у Львові. В 1937 році Дольницька дала курс емалі у Львові для 60 курсантів (між ними були Я.Музика, М.Бутович і М.Осінчук).

Дольницька мала кільканадцять індивідуальних виставок у Відні, одну велику в Празі і одну в Нью-Йорку (1961 р. спільно з Г.Круком і С.Борачком), та брала участь у колективних виставках австрійських мистиків у Відні та сусідніх державах.

Її твори перебувають у німецьких музеях: Франкфурт-на-Майні, Хемніц, Ессен та Гагенбунд в збірці Міністерства освіти Відні, в музеї Українського Католицького Університету в Римі; з приватних зборів, одна з найбагатших (близько 30 творів) є в Тель-Авіві (д-р Берта Розенталь).

Про життя й творчість Марії Дольницької з'явилася монографія українською та англійською мовами в 1978 р. в Рочестері (США), автор Володимир Попович, видавець Юліан Залізняк.

Повний біографічний нарис був опублікований у місячнику „Сучасність”, (Моніхен, 1965.– Ч. 5).

# ЗКОГОРТИ ЗКАМЕНЯРІВ

Мирослава МАКАРЕВИЧ

Нема найменшого сумніву, що колись величезне тіло Російської імперії розпадеться й Україна стане вільною і незалежною державою. Час цей наближається поволі, але неутильно. Українці є нація з власною мовою, культурою та історичною традицією. Хвилюв Україна роздрігає поміж сусідами. Але матеріал для будови Української держави лежить готовий: коли нині, то завтра з'явиться будівничий, що збудує з цих матеріалів велику і незалежну Українську державу.

Йоганн Георг Колль  
(В. Січинський, "Чужинці про Україну")

Про того великого Будівничого, що уособив сотні тисяч патріотів-свободолюбів, майже однаковим з Йоганном Георгом Коллем, відомим вченім і мандрівником, основоположником антропогеографії, писав Іван Франко в знаменитому вірші-гімні „Каменярі”:

У кожного в руках тяжкий заплінжий молот,  
І голос сильний нам згори, як гром, гриਮить:  
„Лупайте сю скалу! Нехай ні жар, ні холод  
Не спинить вас! Зносить і труд, і спрагу, і голод,  
Бо вам призначено скалу сесю розбійт.”

Володимир Юхимович Січинський, до недавнього часу майже не знаний в Україні, був одним з той славетній когорти Будівничих – Каменярів нашої незалежної держави. Володимир Січинський – надзвичайно багатогранна особистість, а не тільки історик, як вважає більшість на його Батьківщині. Володимир Січинський – визначний архітектор, історик, мистецтвознавець, графік, педагог, краєзнавець, фотограф, публіцист – показав світові величі української духовності, що втілилася у культурі народу, в його власній творчій спадщині.

Біографія митця відображає всі колії життя української інтелігенції у першій половині ХХ ст. Січинський прожив у вимушенні еміграції. Життя на відстані від рідної землі дас сильні імпульси дотворчості, дає можливість об'єктивно дивитися на реальні. На чужині Січинський не переставав працювати для рідного народу: писав наукові праці про Україну, публіцистичні твори, мистецтвознавчі дослідження тощо. Все життя доводив усому світові, що українці є окремим самостійним народом. А українцям,

свою чергу, доводив, що вони повинні збудити національну свідомість, винищити шкідливе почуття меншої вартості і згартувати національну гідність.

Ім'я Володимира Січинського почало голосно зуточнити після міжнародної науково-практичної конференції „Духовні витоки Поділля: творці історії краю”, яка була організована Національною комісією з питань повернення в Україну культурних цінностей при Кабінеті Міністрів України і яка відбулася 9-11 вересня 1994 р. у Кам'янці-Подільському. На конференцію були запрошенні із США діті Володимира Юхимовича – архітектор Ярослав Січинський та Оксана Січинська-Шандор.

Першими з безоднії забуття на Батьківщині ім'я Володимира Січинського вирвалося редакція журналу „Вітчизна”, якапротягом 1990-1992 рр. друкувало його унікальний твір „Чужинці про Україну”. Зробимо кроки на шляху повернення великого імені і ми.

Тож познайомимося ближче з цією непересічною людиною.

У кожнот живої істоти на Землі є своє джерело. Для людини таким джерелом є родина з безкінечними розгалуженнями у минулому, сьогоднішньому та майбутньому. Кажуть, що в дитині як в особистості закладаються основні риси характеру на 7 років. І, зрозуміло, багато залежить від батьків – що саме вони укладуть в дитині душу і серце. Володимир Січинський народився 24 червня 1894 р. в Кам'янці-Подільському. Батько Володимира – Юхим Січинський (1859-1937р.) був визначним істориком, організатором просвітнього руху на Поділлі, археологом, етнографом, музеєзнавцем і православним священиком, у роді Січинських. Отже, не дивно, що Володимир мав змалку всі умови для розвитку своїх талантів і світогляду.

Коли Володимиру виповнилося 10 років, він вступив у Кам'янець-Подільську середню технічну школу, яку закінчив у 1912 р. з золотою медаллю. Протягом навчання в технічній школі Володимир брав участь в археологічних розкопках і дослідів пам'яток старовини, якими керував Юхим Січинський.

Від освіти Володимир Січинський отримав в інституті цивільних інженерів у Петербурзі (1912-1917), який закінчив знов-таки із золотою медаллю, і університету Празі (1923-1926). Крім того, Січинський студіював на вечірніх курсах мистецької школи в Кам'янці.

У Володимира Юхимовича основний фах – архітектура. Він відчув своє призначення вже у 18 років. Січинський за своє життя виконав безліч проектів всіляких будівель, іконостасів, престолів та інших церковних речей, близько 10 надгробних пам'ятників в українському стилі.

Одним з найвидатніших його творів є монастирська церква Св. Духу оо. Редемптористів у місті Михайлівцях на Пряшівщині. Ця церква (1933-1934) належить до найвеличніших зразків української архітектури новітніх часів. Символічно, що церква Св. Духу була побудована майже в той час, коли у Києві знищили Золотоверхий Михайлівський монастир. Володимир Січинський зумів у церкви Св. Духу досконало поєднати традиції архітектури Київської держави XI-XIII ст. і нашої доби.

За проектами В.Січинського побудовано церкви в Бразилії, Канаді, Словаччині, США.

У новітній українській архітектурі Січинський посадив одне з чільних місць. Але реалізується в цій ділянці мистецтва передшоджає серйозна проблема – не існувало власної національної держави.

Під час навчання у Петербурзькому інституту у 1916 р. В.Січинського було обрано головою легальної організації студентів-українців „Українська громада”. Тут вперше випробував себе як громадсько-політичний діяч. Вже

Монастирська церква  
ОО. Редемптористів у  
Михайлівцях на Пряшівщині.  
Побудована у 1933-34 рр.



Проект п'ятибаштної церкви,  
нагороджений на  
архітектурному конкурсі  
1949 р. у Вінниці



Українська церква  
в Порті Уніяно, Бразилія.  
Побудована у 1951 р.



потім він став членом численних громадських, мистецьких, наукових товариств, асоціацій.

24-літній архітектор брав активну участь у заснуванні Архітектурного інституту в Києві 1918-1919 рр. В ті ж самі роки, коли Кам'янський став фактично столицею України, займав відповідальні посади у рідному Поділлі.

Після занепаду української державності, Січинський емігрує до Галичини, потім до Львова.

У 30-х роках в Українському вільному університеті (УВУ) в Празі здобув докторат філософії, а в 1942 р. був обраний надзвичайним професором кафедри історії мистецтва пражського УВУ.

Далі була Німеччина, де теж став професором монхенського УВУ. Але, як для більшості українських емігрантів, для В.Січинського Німеччина була тимчасовим притулком. У 1949 р. він перебігнув з родиною за океан до США. Там зновинами силами розгортає активну наукову громадську діяльність. Хочомови життя були надто складними: водні кіннаті-каїбетіз з дружиною, двома дітьми і без жодних помічників, часто в зліднях.

Накреслило лише кілька штрафів з його життя за оксаном: кілька років працює в Українському технічному інституті в Нью-Йорку, організовує наукові з'їзди, конференції, художні виставки, співпрацює з періодичними виданнями, наприклад, „Свобода”, „The Ukrainian Quarterly” (Нью-Йорк), „Українське слово” (Паріж), „Визвольний шлях” (Лондон) та багато інших. Значну частину його публістичного доробку становили огляди мистецьких вистав та рецензії (на західні та радянські видання). Його праці виходили англійською, німецькою, французькою, італійською, різними слов'янськими мовами.

Володимир Січинський був не тільки архітектором, педагогом, публіцистом... Він, талановитий графік, став справжнім реформатором книжкового оформлення. Січинський виконав велику кількість обкладинок, друкарських та фірмових знаків, марок, плакатів, каталогів, гербів українських земель, оформлення українських журналів в Америці: „Вісник”, „Крила”, „Волинь” і т. ін. Книжкова графіка В.Січинського має суттєвий індивідуальний характер, бо вона ґрунтуються на українських стародруках – ренесансні й бароко.

Однак найтовініше і найглибше розкривається у Володимира Січинського таланту історика-мистецтвознавця.

В доробку В.Січинського є групові розвідки про понад 40 українських митців. Цінними є його багато ілюстровані підручники змистецтвознавства: „Стили” (1926 р.), „Українське краснавство” (1945 р.) і т. ін., мистецькі альбоми, упорядковані В.Січинським, які пропагували українське мистецтво далеко за межами України. З інших його книжок-альбомів заслуговують на увагу: „Монумента Architecturae Ukraineae” (Прага, 1940-І видання, Франкфурт, 1947-ІІ видання, Нью-Йорк, 1956-ІІІ), „Українська культура” (35 таблиць, 360 малюнків, виконаних В.Січинським) та ін.

„Історія українського мистецтва” в двох томах Володимира Січинського послужила поштовхом для видання „Історії українського мистецтва” АН УРСР під редакцією М.Бажана у 1966-1968 рр. Але замість подяки від своїх радищих колег Володимир Юхимович отримав негативну оцінку голос звинувачення у „буружуаному націоналізмі” та „формалізмі”. Істинно, немає прокору в своїй Вітчизні.

Володимир Січинський співпрацював з кількома енциклопедіями: „Українська загальна енциклопедія” І.Раковського (1934 р.), „Енциклопедія українознавства” В.Кубійовича (Монреаль-Нью-Йорк, 1949). Вже в першому тематичному випуску „Енциклопедії українознавства” під редакцією

Кубійовича, яку прийнято вважати найвизначнішим твором української еміграції, Січинському належить цілий ряд гасел.

Наукова спадщина Володимира Січинського складається з 530 різного роду досліджень та матеріалів, серед яких – 55 самостійних публікацій, як свідчить бібліографія, складена Іваном Кейваном („Володимир Січинський”. – Торонто, 1957 р. С. 37-64).

„Словник українських митців” близько 4 000 гасел, як і багато інших творів професора Володимира Січинського, і досі чекає на видавців.

„Українська культура як віявлі творчого духа, уміlosti й ментальності українського народу займає особне місце в культурі Європи та своєю оригінальністю народного стилю вносить особливі цінності у всесвітську культурну скарбницю”, – ці слова, що написав видатний майстер у передмові до свого унікального альбому „Українська культура”, набувають сьогодні особливогозвучання.

Як історик Володимир Січинський набув популярності монументальною працею „Чужинці про Україну”, вперше виданою у Львові в 1938 р. Володимир Юхимович з великим хистом зібраав і впорядкував враження чужинців про Україну та їхні погляди на український народ, культуру впродовж десяти століть. Серед чужинців були такі визначні наукові, політичні діячі, письменники, філософи, як, наприклад, Вольтер, П.Мерім, О.Бальзак, видатний вчений Г.Коль. Досі книга „Чужинці про Україну” перевидавалася понад 10 разів, вишила значно доповнена в англійському варіанті.

Мистецтвознавець Іван Кейван мав цілковиту рапіду, коли в монографії про Володимира Січинського написав: „Січинський заслугував би на признання як визначний науковець-дослідник та пропагатор українського імені, хоч би написав один твір – „Україна в чуженицьких коментарях і описах”.

Завершимо оцінку книги „Чужинці про Україну” цитатою – оптимістичним прокоруванням відомого німецького письменника, філософа, етнографа Йоганна Готфріда Гердера (1744-1803 рр.):

„Україна стане колись новою Грецією: прекрасне підсоння цього краю, всеслава вдача народу, його музичний хист, родюча земля колись прокинеться: тільки з маліх племен, якими були колись греки, постане велика, культурна нація і її межі простягнуться до Чорного моря, а відтім ген у далекий світ”.

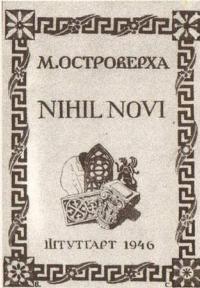
Знайомиті з великою людиною, якої більше немає поруч з нами, надто складні завдання. Во можна лише накидати легкій начерк, а не відтворити портрет...

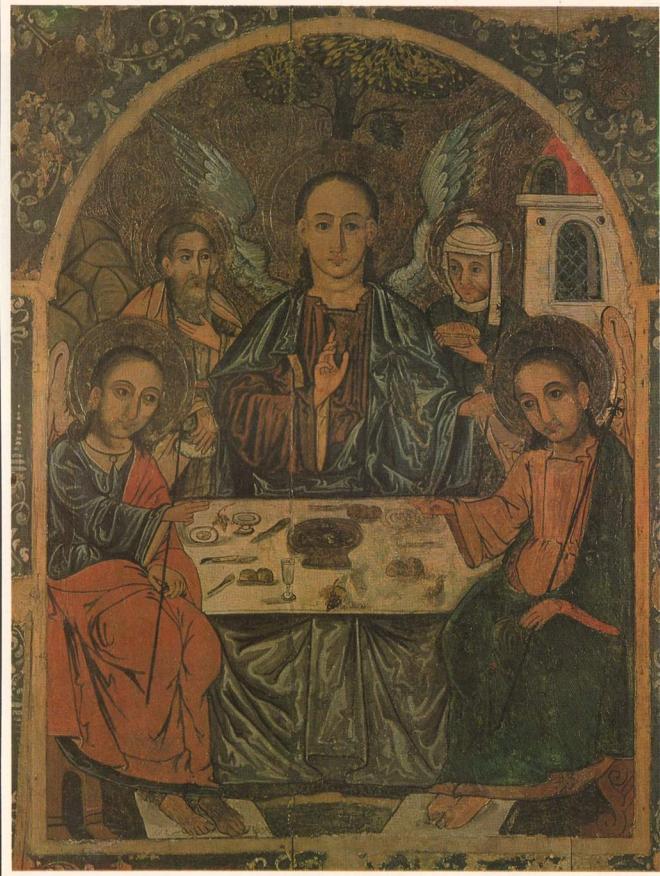
Правдиво зазначив Микола Мушинка, доктор філологічних наук зі Словаччини: щоб не туповіхом на одному місці, сучасні творці української науки і культури мають знати велетенський доробок української політичної еміграції... повинні б знати, щоб не „відкривати” те, що давно перед ними відкрито.

А скільки тих, з покоління Каменярів, які й досі залишаються невідомими, невідзначеними...

І кожний з нас те знає, що слави нам не буде,  
Ні нам яті в людей за сей кривавий труд,  
Шо аж тоді підуть по сій дорозі люди,  
Як ми проб'єм та вирівнем всіоди,  
Як наші kostі тут під нею зогнинуть.

Іван Франко





# ВОЛИНСЬКА ІКОНА

ПРЕЗЕНТАЦІЯ ПРОЕКТУ

Мирослав ОТКОВИЧ

**М**алярська спадщина Волині складає одну із найяскравіших сторінок давнього українського мистецтва.

В силу свого географічного розташування землі Волині завжди були на перехрестях різних історичних подій. Інтенсивний торгівельний та політичний обмін між Східним і Західним світом, безперечно, впливали на поширення та взаємопроникнення нових мистецьких тенденцій. Опинившись на деякий час у ролі буфера, ці землі витримали взаємний натиск двох християнських релігійних течій аж до кінця XIV ст.

Лише в цей час, після остаточного закріплення християнства в Литві, з'явилися два світи, лицے в лиці, по всій континентальній лінії – від Адріатики до Північних земель. Очевидно, що це великою мірою позначилося і на розвитку церковного мистецтва. Висунуті далеко на Схід кордони Західного Християнського світу були значно віддалені від своїх історично-культурних центрів і тому, безперечно, програвали у конкурсній змаганнях з мистецькими тенденціями, які природно склалися на землях Волині і живилися місцевими традиціями. Варто погодитися з думкою, що інтенсивно настаючи, Західний світ ніс у свою основу більш агресивні тенденції, які якнайменше потребували на перших порах обслуговування своїх духовних потреб мистецтвом високої промисловості.

Натомість традиційна прив'язаність боярських родів до високо-духовного церковного мистецтва, безумовно, відігравала позитивну роль. У наступній столітті світський патронат над майстерством здійснюють сформовані на основі давнього боярства княжі роди, які зберегали роль основних опікунів майстерства аж до вигасання цього періоду української історії. Була вірність засадам, виробленним з прийняттям християнства й закладаним нової, побудованої на ґрунті візантійської традиції християнської культури, що накрепко засвоїло характер та напрямки розвитку давнього волинського майстерства, яке розвивалось у руслі продовження власної традиції.

Як один з найяскравіших проявів мистецької історії українських земель майурска культура Волині належить до найменш відомих її сторінок. Багато років дослідження волинського майстерства базувалося на окремих, давно відомих пам'ятках. В останні десятиріччя відкрито десятки нових пам'яток майстерства XIII–XVII ст. Це ціла низка заново відкритих шедеврів церковного майстерства, які поповнили експозиції музеїв Луцька, Рівного, Львова і які дають можливість по-новому подивитись на проблему вивчення волинського майстерства.

Разом з тим виникає проблема вивчення, реставрації та збереження іконопису. Особливо важливим поряд з вивченням художніх особливостей школи є вивчення техніко-технологічних особливостей.

Реставрація та техніко-технологічні дослідження цієї групи ікон розпочалися в останні десятиріччя в Національному науково-реставраційному центрі.

Матеріально-технічна база Національного центру дозволяє вирішити проблему комплексно, підтвердивши техніко-технологічні особливості експериментальними дослідженнями.

Основним питанням у цій проблематиці є стан збереження та прогноз на майбутнє. Ареал пам'яток поширений на великій території, по різних музеях, з різними умовами експонування та фондового збереження. Потрібно виробити оптимальні рекомендації для всіх фондомовласників з питань збереження та реставрації, боротьби з біоактидиками та впливами негативних середовищ. Знайти оптимальні реставраційні матеріали, найбільш сумісні з пам'ятками даної школи, які давали б позитивний результат, як найменш впливаючи на структуру пам'яток.

Таким чином, вивчення та експериментальне дослідження техніко-технологічних та художніх особливостей Волинської школи іконопису, окрім локалізації в історії українського мистецтва, має і велике прикладне значення. Шодо цього проведене великий обсяг робіт. Ведеться планомірне вивчення музейних колекцій, де зберігаються волинські ікони за розробленою методикою для всебічного вивчення технології виготовлення ікон, умов зберігання, перспектив на реставраційне втручання. Ведеться фото- та відеофіксація перебігу робіт.

Зокрема мікологи ведуть обробку матеріалу, зібраниого у відділженнях в музеї регіону. Виготовляються як класифікаційні таблиці грибів та відпрацьовуються методи боротьби з ними в умовах фондохоспиту та експозицій. Це має велике практичне значення, адже майже весь фондовий матеріал вражений спорами грибів, що веде до швидкої деструкції матеріальної структури пам'ятки. Надійних методів боротьби з грибами давно чекають музейні установи України.

Над вивченням технології виготовлення ікон працюють хіміки та інші фахівці Львівського філіалу НІРЦ разом зі співробітниками із Львівського університету. Підібрано методики мікрохімічного аналізу вивчення можливості атомно-абсорбційного методу. Вивчено можливості методу рентгенівського фазового та структурного аналізу, який є особливо перспективним у вивченні технологічних особливостей для можливості часової ідентифікації пам'яток, а також більш точної характеристики школи чи іконописної майстерні. По будові кристалічних граток можна ідентифікувати родовище матеріалів, якими користувалися при виготовленні ікон.

Таким чином, вивчення та експериментальне дослідження техніко-технологічних та художніх особливостей Волинської школи іконопису, окрім локалізації в історії українського мистецтва, має і велике прикладне значення.

Результати такого фундаментального дослідження матимуть велике значення у питанні врятування безцінних пам'яток мистецтва українського народу.

**Мирослав Откович-**  
директор Львівського філіалу НІРЦ.  
Займається питаннями реставрації темперного живопису.  
Працює над проблемами теорії реставрації.

## SUMMARY AND CONTENTS

### From the editor:

The theme of this issue of Rodovid is the plastic arts. The topic of each article is only a small sample of the wealth of material available. Each of the articles is on a subject that could easily be, and hopefully will be in the future, expanded into a monograph or an album. The long repression of research into the history of Ukrainian culture has left numerous lacunae, some of which are - or ought to be - fundamental to an understanding of Ukrainian cultural history and to Ukrainian culture in the widest sense.

### RESEARCH

#### 5 NEW PAINTINGS IN THE 1960s FROM THE PERSPECTIVES OF THE PERIOD AND FROM HISTORY

*Halyna Skliarenko*

The end of the 1950s and beginning of the 1960s was a pivotal moment in the development of Soviet fine art. New parameters were set and an underground or unofficial movement in fine arts brought to the fore some of the most independent minded artists of the time, an especially important development in light of the previous years of Stalinist stagnation. This period retains an interest today among researchers, and the aesthetic values of some artists and their works are still disputed.

#### 20 ANTIMISSIONUM ILLUSTRATIONS OF ILLIA

*Oksana Lurchysyn*

Most of the illustrative heritage of Ukrainian book making from the seventeenth century is nearly anonymous. In contrast to this there are nearly five hundred signed and dated illustrations from the master Illia, whose work is among the finest from the Lviv Stavropilic Brotherhood. His work was among the first to become well known and helped served to open to wider research the subject of book illustration.

#### 29 MODERNISM IN THE INTERIOR OF KYIV APARTMENT BUILDINGS

*Olena Serdiuk, Inna Shuleshko, Iryna Rutian*

The first structures in modern style in Kyiv were constructed at the beginning of the twentieth century, part of a general European trend. The most obvious examples of this trend were in housing structures, first smaller private units, then larger multi-family blocks. The builders were in their way romantics, helping to change the architectural face of Kyiv. Many of them as well as when and exactly where they worked have not been carefully researched until now.

#### 43 MYKHAILO BOICHUK AND DIEGO RIVERA

*Larysa Sokoliuk*

This is a comparison of the work of the Ukrainian Boichuk and Mexican Rivera. Similarities are presented in terms of their styles.

#### 48 ARTIST AND PATRON

*Svitlana Havrylova*

The collection in the Chernihiv Fine Art Museum from the nineteenth century has not been fully researched. One current project is to examine the impact on fine art of the time by the wealthy Ukrainian patron Hryhorii Galagan.

#### 55 A PAGE FROM THE LIFE OF ART IN KHARKIV OF THE 1910s.

*Larysa Savits'ka*

Kharkiv artists of the time were varied in their pursuits and styles, including something akin to impressionism as well as the beginnings of abstract art. Artists from Kharkiv in this period are little known.

#### 62 FROM MODERNITY TO CONSTRUCTIVISM

*Oliha Lahutenko*

Vasyl' Krychevskyi is an important figure in Ukrainian art in the first third of the twentieth century. Numerous examples of his work are preserved in architectural, theatrical and movie designs as well as in paintings, graphic design and other plastic arts. The author deals with one aspect of his output, graphic design in books, which by the 1910s can be regarded as modern style in a Ukrainian variant. Krychevskyi provided the first word in the modern style of the time, developing a new direction for graphic design while retaining influences from the past, including from Ukrainian book illustrations of the eleventh to the thirteenth centuries. In later years he turned to a different style, more baroque, that can be seen as part of constructivism in Ukrainian book and magazine design.

## 72 FEDUSKO - A PAINTER FROM SAMBIR

*Maria Helytovych*

The majority of icons from before the seventeenth century lack attribution of date and artist. The work of Fedusko from Sambir is therefore important because it is a known entity. The author concentrates here on his icon "The Feast of the Annunciation" from 1579, originally made for a church in Volyn'. This icon has been the object of published comment for several centuries, briefly described here. Other icons of Fedusko, housed in various institutions in Ukraine, are discussed in a comparative analysis/design.

## 80 THE OLDEST MIRACULOUS KYIV ICON

*Nadia Vereshchahina*

For centuries one of the main holy attractions housed in the Sofia Cathedral in Kyiv, and the first miracle-working icon of Kyiv-Rus', was the icon of St. Mykola ("Mykola Mokryi"). Professor Prakhov dated this icon to the tenth century and assigned it a Byzantine origin. The last data about the icon come from 1943, when it was known to have been placed within a sculptured oaken arch in St. Sophia Cathedral. After this, the icon disappeared. It was virtually unstudied and seldom mentioned by Soviet scholars. The author provides a comprehensive survey of publications on this icon as well as the legends attached to it.

## 86 THE HISTORY OF RUS'-UKRAINE IN THE STAINED GLASS WINDOWS OF THE CATHEDRAL OF THE ASSUMPTION

*Rostyslava Hrymaluk*

This is a description of the stained glass windows designed by Petro Kholodnyi. The three first windows were put into place in 1928 by the artist, and the rest after his death.

## 90 EMBROIDERY OF COSSACK OFFICERS

*Vira Zaichenko*

Based on the collections housed in the Chernihiv Historical Museum, the authors describes the normal embroidered clothing and finery of Cossack officers of the seventeenth century. Embroidery at that time was a highly developed craft practiced by both peasants and specialists.

## 99 THE HOLY PORTAL FROM THE CATHEDRAL OF BORYS AND HLIB IN CHERNIHIV

*Olena Travkina*

This is a description of the origins and subsequent history of the richly appointed silver holy portal designed at the end of the eighteenth, beginning of the nineteenth century.

## 104 MARIA DOL'NYTS'KA - ENAMEL ARTIST

*Volodymyr Popovych*

Slowly the name of this artist is becoming known again in Ukraine after independence. Although she long lived abroad, the post-Soviet period has seen a number of publications about her and her work, briefly described here.

## 112 FROM THE COHORT OF STONEWORKERS

*Myroslava Makarevych*

The life and work of Volodymyr Sichynskyi are representative of a complex time. He is known as an architect, historian, art critic, graphic artist, and photographer. His work is known outside of Ukraine and can be said to be representative of many aspects of Ukrainian culture. Among other pursuits, the author describes his building of Ukrainian churches abroad.

## 116 THE VOLYN' ICON (A PRESENTATION OF A PROJECT)

*Myroslav Otkovich*

In 1993 the State Committee for Research and Technology approved at project titled "The Volyn' Iconography School. Problems of Research, Conservation and Restoration." The author is the director of the project. He outlines some of the goals, methods and problems in funding the project. This regional "school" of icon production was of great importance in the development of iconography in Ukraine, but was poorly researched, even repressed, in the Soviet period.



Видання зареєстроване  
Держкомвидавом України  
Серія КП № 1018  
від 24.03.1993

Формат 60x84/8  
Папір крейдований  
Замовлення № 5 - 116 7

АТ "Кольоровий друк"  
Київ-67, вул. Віборзька, 84

