

Національна академія наук України  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського

ОБРАЗОТВОРЕННЯ  
В УКРАЇНСЬКОМУ  
МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ:  
ВІД СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ  
ДО СУЧАСНОСТІ

Колективна монографія

Київ  
Видавництво ІМФЕ  
2021

УДК 7.033/.038(477)  
О23

**Головний редактор**  
*Ганна Скрипник*  
**Відповідальний редактор**  
*Галина Склярєнко*

**Рецензенти**  
*Олександр Найдєн, д-р мистецтвознавства*  
*Марина Юр, д-р мистецтвознавства*

**Образотворення в українському мистецькому просторі:  
від середньовіччя до сучасності.** Колективна монографія /  
ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2021. 506 с.  
ISBN 978-966-02-9783-8

Колективна монографія присвячена темі еволюції українського образотворення в широкому історичному та ідейно-формальному вимірі. Різномасштабна за мистецтвознавчими методиками, вона висвітлює цілу низку проблем, вводячи в науковий обіг як нові художні пам'ятки і творчий доробок окремих мистців, так і архівні матеріали, що збагачують джерельну базу дослідницьких пошуків, а відтак – об'єктивнішого сприйняття вітчизняного художнього процесу різних історичних епох.

*Затверджено до друку вченою радою  
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського НАН України  
(протокол № 13 від 30.11.2021 р.)*

ISBN 978-966-02-9783-8

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського  
НАН України, 2021

## ПЕРЕДМОВА

Тема образотворення, як відомо, належить до однієї із засадничих у мистецтві. Особливої актуальності набуває вона на сучасному етапі розвитку культури, що переживає складний процес переоцінки минулого досвіду, аналізу багатовікової художньої спадщини, природи самої творчості та визначення тих якостей і категорій, які зберігають своє значення до сьогодні. Тим паче, що впродовж своєї історії мистецтво не раз змінювало естетичні, ідеологічні, суспільні спрямування, розширювало, а то й повністю переосмислювало жанрово-видові межі та визначення. У контекст художнього образу входили нові складові, які відбивали зміни в культурі, художній свідомості, суспільстві загалом. Адже зображення як таке ще не є твором мистецтва. Ним воно стає лише тоді, коли збагачується думкою та почуттям самого майстра-творця і (як стає очевидним сьогодні) глядача, котрий здатен його сприйняти, відчутти, зрозуміти. Образотворення (як головна складова мистецтва) залучає людину до ціннісного розуміння світу, що формується на засадах тих чи інших традицій, виступає засобом світоглядних орієнтирів, особистої та соціальної самоідентифікації. Нових вимірів набуває ця тема в умовах сучасної глобалізованої інформаційної доби, коли на культурній сцені одночасно присутні та залучені до сприйняття твори різних історичних епох, стилів, напрямів, мистецтво відзначається різноманіттям творчих інтенцій і вільною інтерпретацією художньої спадщини людства. Художній образ у цьому сенсі відображає ті чи інші ідеали, стереотипи, орієнтири та контрверсії свого

часу, культури, традиції, особливості індивідуального творчого бачення.

Таким чином, художній образ у візуальному мистецтві постає як єдність загального та одиничного, думки та почуття, раціонального та інтуїтивного, зображального та виразного. Він розкриває мистецьку концепцію світу й характеризується багатшаровістю та складністю своєї змістово-естетичної структури, а саме в той чи інший спосіб несе в собі метафоричність та алегоричність, символічність та асоціативність, багатозначність та емоційність, типовість та укоріненість в традиції або оригінальність та неповторність. Образ у творі мистецтва постає певним зрізом як самої реальності, так і суб'єктивного світу свого творця. Він виражає дійсність зовнішню та внутрішню – той особистий світ художника, який теж є реальністю. Сущє та належне єднаються в мистецтві, породжуючи діалектичний конфлікт реальності й культурних, світоглядних та естетичних цінностей певної доби, який і є найчастіше стрижнем по-справжньому значущого художнього образу. У розгортанні цього конфлікту проявляється пізнавальна, оцінювальна та практично-дієва сторони художньої діяльності. Отже, художній твір і художній образ виступають одночасно як продукти свого часу і як засоби його створення, формування картини світу, окреслення вимірів її бачення.

Для українського мистецтвознавства (чи не головним завданням якого залишаються узагальнюючі дослідження національної спадщини, окремих історичних періодів та явищ, національної своєрідності інтерпретації світових художніх напрямків і стилів, окреслення особливостей мистецького поступу, введення в науковий обіг дотепер неописаних і маловивчених пам'яток) проблематика образотворення постає в широкій взаємодії різних мистецтвознавчих методів та підходів. Тим паче, що мистецтво як одна з найполіфункціональніших складових культури, з одного боку, репрезентує світ у

його багатоманітності, з іншого – пропонує свої моделі його сприйняття, бачення та інтерпретації.

Представлена читачеві колективна праця співробітників відділу образотворчого та декоративного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України розглядає та аналізує окреслену тему в багатоаспектності мистецтвознавчих спрямувань, які віддзеркалюють діапазон творчих і наукових напрямів дослідження його співробітників. Пунктирно прокреслюючи розвиток українського мистецтва від середньовіччя до сучасності, науковці відділу в своїх розвідках зосереджують увагу на введенні в науковий обіг нових творів, пам'яток, архівних матеріалів, на аналізі конкретних авторських художніх доробків у широкому культурно-мистецькому контексті, на історії вітчизняного мистецтвознавства, що залишається сьогодні чи не найменш вивченою цариною науки, на становленні української художньої освіти та музейництва. Подібне розгалуження наукових спрямувань передбачає й різноманіття методичних засад, що поєднують компаративістські, емпіричні, історико-контекстуальні інтерпретації. Структура дослідження базується на діахронічному принципі, який дає змогу організувати матеріал навколо заявленого проблемно-тематичного стрижня. Монографія вперше вводить у науковий обіг нові архівні матеріали, художні пам'ятки і творчий доробок окремих митців, порушує питання про стильову та змістову своєрідність етапних для українського мистецтва творів. У праці продемонстровано різні способи мистецтвознавчих студій: атрибуція та дослідження конкретних пам'яток; аналітичний огляд окремої історичної епохи у взаємозв'язку питомих художніх і суспільно-культурних тенденцій, що вплинули на своєрідність образного діапазону мистецтва; особливості авторського образотворення в історико-культурному контексті; зміст та спрямування мистецтвознавчих досліджень певних тематичних шарів

культурної спадщини на суспільно-ідеологічному тлі епохи; становлення художнього музейництва як відображення естетичних і художніх орієнтирів часу. Розвідки, уміщені в монографії, торкаються різних видів мистецтва: скульптури, живопису, графіки та їхніх історичних різновидів.

Праця складається з п'яти розділів, у кожному з яких означена проблематика вирішується на конкретних мистецьких прикладах.

**Розділ 1 «Еволюція образу в українському мистецтві середньовіччя та раннього Нового часу»** складається з трьох наукових розвідок. У дослідженні Лариси Ганзенко «Реймське Євангеліє: історичні та ідеологічні акценти в атрибуції пам'ятки» давній манускрипт інтерпретується як перехрестя слов'янської та латинської культур, де зійшлися вектори ідентичності ряду європейських народів. Традиція наукового осмислення пам'ятки була започаткована близько двохсот років тому. Однак, на думку авторки, існуючі сьогодні твердження щодо походження та побутування кодексу не прояснюють, а лише поглиблюють наявні протиріччя культурологічного, лінгвістичного й палеографічного планів. Питання датування, місця створення, походження виконавців текстів манускрипту, а також художнього оздоблення кириличної та глаголичної частин рукопису лишаються дискусійними. Дослідниця підкреслює, що пам'ятка, яка нерідко закладається в основу української образотворчості й писемної традиції, потребує прискіпливого перегляду історично достовірних джерел та аналізу життєздатності (правомірності й наукової обґрунтованості) існуючих концепцій її атрибуції.

У статті акцентовано на «богемському періоді» в історії пам'ятки та запропоновано культурологічно-контекстуальний підхід у висвітленні епізодів, пов'язаних з долями Карла IV та його сина Вацлава IV – правителів Богемського королівства другої половини XIV – початку XV ст., згаданих

у колофоні рукопису 1395 року. Вивчення культурних контекстів, які стоять за цим повідомленням, дали змогу авторці прояснити обставини, на тлі яких було виконано запис. Так, конволют із двох частин було виготовлено напередодні коронації дружини Вацлава IV – Софії Баварської. У підсумку проведених досліджень було встановлено, що Реймському Євангелію так і не судилося стати коронаційним кодексом у Богемському королівстві, тож, можливо, каліграф мав на увазі службу, яка синхронно до основної (що традиційно відбувалася в костелі Святих Віта, Вацлава та Войтеха в Празі за участю короля та архієпископа) відправлялася в інших костелах столиці, зокрема в Емауському монастирі.

Прояснений у представленому дослідженні Л. Ганзенко епізод з тисячолітньої історії пам'ятки додає впевненості, що рано чи пізно наші уявлення про цей унікальний манускрипт будуть позбавлені втаємниченого покрову романтичних концепцій та отримають належне наукове обґрунтування.

Стаття Лариси Ганзенко «Тератологічний орнамент. До проблеми розпізнання образів Потойбіччя в оздобленні українських рукописних книг XI–XIII століть: класифікація, типологія, іконографічна динаміка» присвячена дослідженню тератологічного візерунка в оздобленні українських рукописних книг XIII–XIV ст, а саме – зображенням інфернальних створінь (зміїв, драконів, грифонів, ситарглів, василісків) на їхніх берегах. Авторка зауважує, що їх наявність порушує складну й досі не з'ясовану у вітчизняній гуманітаристиці проблему розкриття смислів, вкладених каліграфами у свою роботу. Про що оповідають нескінченні сцени протиборства та самопожирання цих чудовиськ? Чому саме Святе Письмо стало вмістилищем зображень тєрата, які в християнській традиції усвідомлюються як утілення зла? Чи не є ідея введення створінь, що мали б викликати відразу до священного простору церковних книг, ворожою до теологічної доктрини християнства?

Для відповіді на поставлені питання Л. Ганзенко шукає іконографічні паралелі до цих зображень та аналізує їхні смисли в культурах різних географічних вимірів та історичних епох на обширах Євразії (слідуючи за плином індоєвропейської традиції) та Північної Африки (у рамках феномену Середземноморської цивілізації) у часовому вимірі від завершальної стадії Стародавнього світу (античності) до пізнього середньовіччя.

Порівняльний аналіз дозволив дійти висновку, що образ змія залишив свій слід у культурі чи не кожного народу, отримав неповторне символічне та мистецьке потрактування, яке залежало від природних умов і культурної історії кожного регіону, від становлення місцевої міфологічної, фольклорної традицій та від рівня секуляризаційних процесів. Проведене дослідження показало, що у «візуальному репертуарі Потойбіччя» змії є однією з ключових фігур, а його іконографія пройшла розвиток від первісної абстракції до передачі природних форм і далі – до зображення фантастичних гібридних істот (дракона) та навіть фантазійних антропоморфних утілень. Атрибутивні ознаки їхньої персоніфікації (на візуальному й вербальному рівнях) були окреслені та кодифіковані в культурах Передньоазійського регіону й сягають корінням шумеро-аккадської та вавилонської давнини. Наступні хвилі переселення народів сприяли поширенню уявлень про світ Потойбіччя на величезних територіях, сягаючи європейських просторів, зокрема теренів України.

Авторка акцентує увагу на тому, що в кінці I – на початку II ст. (на зламі Стародавнього світу (античність) та раннього середньовіччя) на теренах Передньої Азії поширилися релігійні вчення на основі східної міфології (зороастризм, юдаїзм, християнство), поступово була сформована традиція гностичних текстів, у яких розроблялася сюжетика втаємничених сакральних знань, постав архаїчний вербальний гіпертекст – «фольклорна Біблія», а разом з тим і візуальна



герменевтика «Окраїнних світів», де демонічні чудовиська виступають ключовими фігурами Створення світу. Отже, терата на сторінках церковних книг є певним віддзеркаленням давніх сакральних знань, які лише частково були кодифіковані в Старому Заповіті.

У дослідженні також проаналізовано трансформацію гностичних учень у площині профанного виміру, в рамках якого від часів античності та раннього середньовіччя апокрифічні тексти переосмислювалися на новий лад, закладаючи такі жанри світської літератури, як оповіді про дивовижі, описи магічних практик із заклинання демонів («гримуари»). Найдавніший відомий подібний текст – «Заповіт Соломона». У ньому йдеться про приборкання царем Соломоном демонів та примушування їх до будівництва храму в Єрусалимі. Інструментарієм Соломона стають батоги, зсуکانі з рослинних пагонів (конопель). У пізнішій традиції європейської культури (XII–XIII ст.) ці тексти повертаються до культурного обігу на тлі секуляризаційних процесів. Дослідниця припускає наявність зв'язку між представленням чудовиськ тератологічного візерунка на сторінках церковних книг і окремими змістовими акцентами в «Заповіті Соломона». Так, малюнки чудовиськ, сплутаних рослинними пагонами на берегах церковних книг, можуть означати приборканих демонів, які підкоряються волі божественного провидіння. Такий вплив світських жанрів літератури на традицію церковних текстів у статті розглядається в руслі проявів «двовір'я», так само, як і опосередкованого впливу ранніх проявів гуманістичного світогляду в часи пізнього середньовіччя.

Попри те, що впродовж останніх 30–40 років відбулися суттєві зрушення в дослідженні спадщини давнього, середньовічного та ранньомодерного періодів, донині лишається низка нез'ясованих питань як на рівні осмислення й характеристики загальних процесів історичного розвитку окремих жанрів і видів образотворення, так і на рівні атрибуції

окремих творів. Одному з таких творів, походження якого досі викликає різні тлумачення, присвячено розділ Ростислава Забашти «Лопушнянський “Святовид” – культова символіко-алегорична пам’ятка другої половини / кінця XVIII – початку / середини XIX ст.: історико-культурне та змістове визначення». У центрі уваги автора – відомий у середовищі науковців і краєзнавців архітектурно-скульптурний витвір: високий кам’яний придорожній хрест із с. Лопушня на Івано-Франківщині, до складових частин постаменту якого входять об’ємно відтворені дві пари людських ніг (до колін). Увазі читача представлено детальний опис пам’ятки, вичерпний (чи майже вичерпний) огляд історіографії питання, прискіпливий критичний аналіз існуючих версій походження скульптурної складової постаменту. На підставі результатів розбору конструктивних, іконографічних, стилістичних характеристик об’єкта дослідження, а також осмислення духовних запитів і пошуків населення Руси-України ранньомодерного часу автор схиляється до думки про належність означеної пам’ятки до християнського культового мистецтва Галичини другої половини / кінця XVIII – початку / середини XIX ст. Утім, попри відносно пізнє датування й вірогідну належність до християнського культового мистецтва, проаналізована архітектурно-скульптурна пам’ятка – за спостереженням Р. Забашти – є самобутнім проявом вітчизняної монументальної творчості, що має неабияку історичну й художню цінність. Оригінальність ідейно-формальної структури витвору полягає в поєднанні традиційного образу Розп’яття й частини людських тіл (нижніх кінцівок), які постають символічно-алегоричними носіями ідеї наслідування вірянами прикладу Христа, ідеї хресної дороги, що передбачала воднораз і прилучення до євхаристичного таїнства, та ідеї запобігання тими-таки вірянами Божої ласки у формі захисту, зцілення від хвороб та примноження їхніх сил. Це зумовило у свою чергу поєднання теми хресного ви-

пробування Сина Божого з темою несення життєвого хреста кожним віряниним і темою вотивної даровизни.

**Розділ 2 «Мистецтво у просторі культури».** Сучасна українська культура переживає складний період переосмислення минулого радянського досвіду, окреслення його своєрідності та особливості в мистецтві. Аналізу контроверсій художнього процесу пізньорадянських десятиліть присвячене дослідження Галини Складенко «Українське мистецтво другої половини ХХ ст.: тенденції та культурно-суспільний контекст». Усвідомлення мистецтва пізньорадянської доби як важливої сторінки історії українського мистецтва розпочалося з років «перебудови». Саме тоді у виставковому просторі почали з'являтися твори так званого неофіційного (а точніше – несоцреалістичного) мистецтва, що перед тим (через відмінність від радянської художньої доктрини) були відсунуті на маргінеси суспільного життя. Утім, саме в них виразно проявлялася авторська індивідуальність, самостійність творчого мислення, самобутнє прочитання традицій національної спадщини та світового мистецтва. Однак, починаючи з етапної для вітчизняного суспільства та культури «відлиги» середини 1950-х років, зміни відбувалися й у самому офіційному радянському мистецтві, чії ідеологічні та естетичні засади все далі відходили від жорсткого канону сталінських десятиліть. І хоча соцреалістичні вимоги до мистецтва декларувалися владою до самого розпаду СРСР та утвердження української незалежності, у художній практиці вони вступали в протиріччя з живим поступом мистецтва, яке руйнувало усталені кордони та визначення, наповнювалося новими живими струменями. У статті окреслюються головні етапи розвитку мистецтва й особливість новацій, що їх супроводжувала. Як зауважує авторка, українське мистецтво другої половини ХХ ст. постає як надзвичайно складна, сповнена протиріч епоха, де, з одного боку, можна побачити аналоги певним західним

художнім напрямам, з другого – позначена своєрідністю художніх явищ та авторських інтенцій, зумовлених історико-суспільним контекстом, коливаннями ідеологічно-культурного клімату в країні, регіональними особливостями художніх центрів України. Г. Скляренко наголошує на тому, що своєрідність художніх процесів в Україні в означений період не вкладається в поширену сьогодні жорстку схему протиставлення офіційного й неофіційного мистецтва, яка нівелює образний зміст творів і авторських позицій, визначаючи лише місце художника в радянській ієрархічній системі. Проте розвиток українського мистецтва другої половини ХХ ст. є більш складним та розгалуженим за своєю структурою, у якій опозиція соцреалізму простежується не лише в неофіційних, а й у цілком дозволених царинах творчості. Дослідниця також підкреслює, що мистецтво пізньорадянських десятиліть, системне вивчення якого розпочалося фактично лише з розпадом СРСР, потребує уважного аналізу творчості кожного значного художника й окремих мистецьких центрів України, що, попри загальний ідеологічний тиск, зберегли своєрідність естетичних та образно-змістових орієнтирів, які й сьогодні відгукуються в сучасному мистецтві.

### ***Розділ 3 «Шляхи індивідуального мистецького пошуку».***

Продовжуючи концепцію дослідження, цей розділ побудований на монографічному аналізі творчості українських художників другої половини ХХ ст. й сучасності, чия своєрідність авторської позиції та виразність образно-пластичної мови складає окремі сторінки вітчизняного мистецтва.

Серед них, зокрема, один із найбільш самобутніх майстрів українського мистецтва – львівський графік Олександр Аксінін, доробку якого присвячена ґрунтовна стаття Галини Скляренко «Творчість Олександра Аксініна: графіка як метамова». За коротке життя (1949–1985) він зробив кількості робіт – 340 офортів, понад 130 акварелей, близько 70 малюнк

ків тушшю та змішаною технікою, 4 живописні композиції, 1 монотипію та близько 200 детально пророблених ескізів і підготовчих замальовок. Кожна з них – завершений, цілісний, продуманий, образно насичений, «технічно місткий» та неоднозначний твір. В українській образотворчості 1970–1980-х років його мистецтво постає як явище багатозначне та особливе, що, з одного боку, увібрало в себе показові тенденції часу, з другого – інтерпретувало їх крізь візію своєї непересічної авторської індивідуальності, переосмислюючи усталені видові художні виміри, наповнюючи їх несподіваними естетичними змістами. Його роботи у складному, внутрішньо напруженому синтезі поєднали витончену технічну майстерність, глибоку вкоріненість в історію культури та виразне авторське прочитання її образів і текстів. Новими художніми обширами наповнив він і усталені графічні царини, у яких працював, – книжкову ілюстрацію та екслібрис, переосмисливши й розширивши їхні «прикладні» функції. А тому ілюстрації до відомих літературних творів, екслібриси і «вільна графіка» О. Аксініна сплітаються в єдиний, складно скомплікований світ – умовний, загадково таємничий, де зникають звичні виміри часу та простору, а реальні предмети й зображення змінюють свої традиційні значення. Особливе місце тут займає взаємодія візуального і вербального, тексту і зображення, що пронизують художню мову митця, підкреслюючи інтелектуальні засади його мислення. Мистецтво графіки постає в його творчості як особлива метамова, що поєднує суто художню креативність зі своєрідними авторськими дослідженнями особливостей взаємодії слова та зображення. Своєрідність мистецтва художника виявляє широкий спектр контекстів – від філософського до суто естетичного.

Своєрідність творчості відомого київського художника аналізує у статті «Володимир Іванов-Ахметов: творчість 1980–1990-х років» Оксана Ламонова. Основою дослідження стала колекція творів митця, що зберігається у фондах На-

ціонального художнього музею України. Авторка простежує творчу еволюцію художника, що характерна розширенням тематичного й образно-пластичного діапазону, варіюванням мотивів ранніх творів у більш пізній та зрілий періоди. Художник звертався до різних графічних технік, ускладнюючи свою художню мову, в якій опосередковано віддзеркалився культурно-історичний контекст доби.

У наступному дослідженні «Павло Маков: творчість 1980–1990-х років (інтало, лінорити, пастелі, авторські книги)» Оксана Ламонова аналізує ранній період мистецького становлення одного з провідних сучасних українських художників. Його творчий шлях розпочався в роки «перебудови» з традиційної графіки, але вже в 1990-х майстер звернувся до створення артбуків як своєрідного варіанта авторської книги – однієї з форм концептуального мистецтва. Як цілісні художні проекти задумувалися також персональні виставки П. Макова, підпорядковані тій чи іншій філософській концептуальній ідеї. Один із найбільш інтелектуальних сучасних українських митців П. Маков залучає до своєї творчості широке коло сучасних естетичних, мистецько-культурних і філософських джерел, де особливе місце належить впливу концепцій американського філософа Г. У. Гумбрехта, що глибоко вплинули на митця, виявилися співзвучними його образно-змістовому мисленню.

**Розділ 4 «Джерелознавчі студії».** Драматичним сторінкам українського мистецтвознавства, де особисті долі науковців найтісніше переплелися з жорстким наступом ідеологічної тоталітарної системи, що руйнувала національні пам'ятки культури, присвячений ґрунтовний розділ Ірини Ходак «Сакральне мистецтво України в експедиційних матеріалах Марії Новицької 1925–1926 років (Чернігівщина, Київщина, Крим, Катеринославщина)». Як зазначає авторка, знищення впродовж ХХ ст., головно через ідеологеми радянського періоду, значної частини матеріальної культур-

ної спадщини України, насамперед культових монументальних і станкових пам'яток, призвела до того, що вцілілі наразі об'єкти архітектури, як і зосереджені в музеях колекції станкових творів, жодним чином не є репрезентативними ані для усвідомлення активності вітчизняних мистців, ані для розуміння розмаїття конструктивних та іконографічних типів і форм, стильових векторів розвитку тих чи інших видів мистецтва. З огляду на це, особливого значення набувають напрацювання дослідників першої третини минулого століття, які напередодні великої культурної катастрофи 1930-х років під час експедицій у різні українські регіони виявляли та вербальним (описи) чи візуальним (замальовки, світлини, естампажі) способом фіксували пам'ятки архітектури, розписи, твори іконопису, скульптури, різьблення, ткання, золотарства тощо, а також набували деякі з них для музейних колекцій. Виявлені в державних і відомчих архівах матеріали експедицій М. Новицької 1925–1926 років в Чернігівщину, Київщину, Катеринославщину та до Криму, які систематизовано, проаналізовано та введено в науковий обіг у статті І. Ходак, суттєво розширюють і поглиблюють уявлення про втрачені монументальні пам'ятки різних культур, а також про репертуар, хронологічні й іконографічні особливості станкових творів, що зберігалися в храмах і музейних колекціях. Важливо наголосити, що, попри превалювання описів та візуальної фіксації церковних об'єктів, розглядуваний комплекс джерел засвідчив сталий інтерес українських мистецтвознавців до мусульманських та іудаїстських культових пам'яток як невід'ємної частини культурного ландшафту України й підґрунтя для міжетнічних студій. Крім суто наукового інтересу, оприлюднені матеріали мають практичне значення, адже, по-перше, вони можуть стати в нагоді під час реставрації чи проектування та оздоблення нових храмів, по-друге, зважаючи на втрату під час Другої світової війни значної частини музейних колекцій

та облікової документації, здатні допомогти заповнити лаку в уявленні про склад музейних колекцій, а відповідно стати вагомим чинником у процесі виявлення і реституції пам'яток.

**Розділ 5 «Історія становлення вітчизняного музейництва».** У розвідці Оксани Сторчай «З історії вітчизняного музеєзнавства: Музей старожитностей Київського університету Святого Володимира періоду завідування Олексія Ставровського (1838–1854)» розглядається становлення й розвиток музейництва першої половини ХІХ ст. в Україні. Створення тогочасних музеїв було тісно пов'язано із заснуванням та діяльністю університетів у Харкові (1907) та Києві (1934). При університетах відкривалися різнопрофільні музеї, серед яких – музеї старожитностей. У статті на основі архівних джерел реконструйовано колекції Музею старожитностей університету Святого Володимира періоду, коли ним завідував професор всесвітньої історії, археолог та викладач Олексій Іванович Ставровський (1811–1882). Музейне зібрання за О. Ставровського поповнювалося головним чином великими приватними колекціями І. Фундукля, проф. Зеновича, М. Іванішева та археологічними знахідками «Временного комітета для изыскания и сохранения древностей». Завдяки зусиллям та знанням О. Ставровського були закладені основи і традиції вітчизняного музейництва, продовжені й розширені наступними завідувачами Музею старожитностей університету Святого Володимира. Основним джерелом для дослідження став великий корпус документів, що зберігаються в Державному архіві міста Києва й Науковому архіві Інституту археології НАН України та належать до періоду 1830–1850-х років. Інформація, яка міститься в них, дає підстави сучасним музейним працівникам визначити походження окремих експонатів, що тепер зберігаються в Національному музеї історії України та інших київських музеях.



Отже, пунктирно окреслюючи поступ українського мистецтва від середньовіччя до сучасності, представлене колективне дослідження поєднує аналіз художніх творів з контекстом культурно-мистецького та суспільного життя, акцентуючи багатоаспектність образотворення, де авторські візії та інтенції формуються й існують у просторі певної суспільно-культурної епохи, тих чи інших традицій, то продовжуючи їх, то полемізуючи з ними. Дослідження синтезує широке коло проблем мистецтвознавчого та культурологічного плану, залучивши попередні й сучасні історико-теоретичні напрацювання в цьому напрямі.

*Галина Склярєнко*

Лариса ГАНЗЕНКО

## РЕЙМСЬКЕ ЄВАНГЕЛІЄ: історичні та ідеологічні акценти в атрибуції пам'ятки

Реймське Євангеліє зберігається у Франції, у Бібліотеці Карнегі м. Реймса (під шифром MS 255). Нині кодекс являє собою конволют із двох частин – кириличної, що датується першою половиною XI ст., та глаголичної, створеної в XIV ст. У наявності тільки шістнадцять переписаних кирилицею аркушів (пронумерованих з обох боків, тобто 32 с.). На них представлено євангельські читання від 27 жовтня по 9 березня – фрагмент літургійної книги східнохристинського обряду. Друга частина (написані хорватською глаголицею сторінки 1–62) – лекціонарій західного обряду, до якого входять витримки з Нового Заповіту, апостольські послання, паремії за календарем римокатолицьких свят від Вербної неділі до Благовіщення<sup>1</sup>. Обидві частини конволюта вишукано проілюстровані.

Наукове осмислення пам'ятки триває близько 200 років. Утім, питання датування, місця створення та походження каліграфічного тексту, історія побутування як кириличної частини рукопису, так і конволюта з двох частин (після виготовлення зшитку в 1395 році) донині зберігають свою актуальність. У культурі сьогодення давній манускрипт усвідомлюється як дивовижне перехрестя слов'янської та латинської культур<sup>2</sup>, де зішлись вектори ідентичності багатьох європейських народів.

---

<sup>1</sup> До конволюта також входять аркуші: А та В – перед кириличною частиною, С, D, E, F, G – після глаголичної.

<sup>2</sup> Самуйлов Г. Н. Реймское Евангелие: «однажды словно феникс, возродившийся из собственного пепла». URL : [https://bogoslav.ru/article/3905182#\\_ftn1](https://bogoslav.ru/article/3905182#_ftn1).

Як це часто трапляється з більшістю предметів виняткового культурного значення та поклоніння, історія побутування Реймського Євангелія сповнена несподіваних подій, які породжують неймовірні гіпотези та інтерпретації. Від пізнього Середньовіччя до Нового часу в історію пам'ятки впліталися реальні факти та містифіковані події. Цей історичний раритет часом видається абсолютно непроникним для того, щоб зв'язати всі ці епізоди в їх витіюватій послідовності в єдиний наратив.

Через обмеженість історично достовірних джерел уведені в культурний обіг твердження з історії пам'ятки не з'ясовують, а лише поглиблюють наявні протиріччя лінгвістичного та палеографічного плану. Важко знайти рукопис, історія походження та атрибуція якого викликали б такі суперечливі думки. Причина криється в тому, що переважна більшість шукачів істини формулювали свої припущення на основі умоглядних висновків попередників.

Слід зазначити, що методологія осмислення Реймського Євангелія не оновлювалася впродовж двох століть. Історіографія праць, присвячених пам'ятці, демонструє спроби її атрибуції в руслі історичних, історико-історіографічних, текстологічних та мистецтвознавчих студій. Проте кожний із цих підходів має свої обмеження.

Так, текстологічний напрям досліджень (порівняльний аналіз графіко-орфографічних характеристик, фонетичних, морфологічних особливостей текстів), взорований на дослідження реально існуючих об'єктів (дві частини рукопису), є найбільш розвиненим та результативним. Однак відомий російський славіст А. Турилов зауважив у цьому методі протиріччя суто методологічного характеру. Основне заперечення в нього викликає засадничий принцип палеографічних датвань орфографії, за яким у розвитку традиції відбувалося поступове ускладнення. Автор, посилаючись на тезу Р. Піккіо про парадигматичний характер середньовічної православної

слов'янської культури<sup>3</sup>, наголошує на тому, що «розвиток місцевих орфографічних викладів та локальних варіантів здійснюється як процес поступового спадання (розкладання і спрощення) максимально складної еталонної моделі, який у різних регіонах і в різні епохи протікає з різною швидкістю, періоди розвитку <...> завершуються консервативними реформами, спрямованими на реставрацію вихідних правописних норм <...>. При такому підході вихідною правописною нормою кирилических пам'яток виявляється двоєрова і чотириюсова система, кодифікована в преславських скрипторіях епохи Симеона (893–927). Інші орфографічні школи є або відображенням простої транслітерації кирилицею глаголических пам'яток, або гібридними й, відповідно, молодшими»<sup>4</sup>. Дослідник акцентує на тому, що традиція палеографічного та орфографічного датування кирилических рукописів, у тому числі Реймського Євангелія, прокладалася саме за принципом поступального розвитку від простого до складного. Не менш критично А. Турилов оцінив спроби датування ілюмінованих кодексів на основі мистецтвознавчих досліджень, орієнтованих на порівняльні методи художньо-стилістичного й іконографічного аналізу мініатюр та орнаменталії в латинських і грецьких рукописах. Не заперечуючи значення таких досліджень для вивчення культурних контактів доби Середньовіччя, автор підкреслює стійке й тривале існування традиції репродукування (іноді протягом двох і більше століть) окремих елементів оформлення. Похибка в датуванні може дорівнювати часу існування традиції<sup>5</sup>. Ці тези А. Турилова на сучасному етапі ніхто не спростував.

---

<sup>3</sup> Турилов А. А. Межславянские культурные связи эпохи Средневековья и источниковедение истории и культуры славян. Этюды и характеристики. Москва : Знак, 2012. С. 133; Пиккио Р. Православного славянство и старобългарската культурна традиция. София : Университетско изд. «Святой Климент Охридски», 1993. 724 с.

<sup>4</sup> Там само. С. 133.

<sup>5</sup> Там само.

Історичні дослідження Реймського Євангелія тривають з XVIII ст. Вони взоровані на складання довгої оповіді з епізодів, які неможливо довести. Рамки такого «гранд-наративу» через брак достовірних джерел обмежені: за два з половиною століття історіографічні огляди повторюють одні й ті самі факти, лише зрідка додаючи аргументи на ваги давно введених у науковий обіг концепцій. Тож справедливим видається зауваження одного з перших дослідників Реймського Євангелія російського історика та археографа С. Строева (1814–1840), який, працюючи над «фабулою» подій з історії пам'ятки, відзначив: «...як небезпечно доводити те, на що доказів не існує!»<sup>6</sup>. Нещодавно озвучена думка, що вже «нікому й ніколи не знайти простої правди та не дізнатися, як усе було насправді»<sup>7</sup>. Між цими (досить беззаперечними) твердженнями пролягає близько двохсот років. Попри таку категоричність висновків, зацікавленість походженням та долею пам'ятки, як уже зазначалося, зберігає свою актуальність.

Характер уведення Реймського Євангелія в культурний обіг у низці європейських держав від періоду Пізнього Середньовіччя до сьогодення засвідчує сприйняття пам'ятки як святині, скарбу, історичного документа, рукопису виняткового літургійного значення, пам'ятки слов'янської писемної культури, твору образотворчого мистецтва. Актуалізація тих чи тих парадигм – це лише показник рівня знань про давній кодекс у культурі певного суспільства на конкретному історичному етапі усвідомлення його цінності. Результати завжди корелювалися з рівнем компетентності суспільства

---

<sup>6</sup> Строев С. Славянское евангелие, на котором присягали французские короли при своем короновании. *Журнал министерства народного просвещения*. Санкт-Петербург : в типографии Императорской академии наук, 1839. № 3. С. 78–103.

<sup>7</sup> Самуйлов Г. Н. Реймское Евангелие: «однажды словно феникс, возродившийся из собственного пепла...

загалом, фаховості та політичної незаангажованості дослідників пам'ятки.

У 2015 році В. Німчук коротко окреслив історію побутування рукопису: «Книга має складну й заплутану історію. У записі близько 1395 року в другій частині пам'ятки зазначається, що кодекс подарував якомусь монастирю [Емауському монастирю, що в Празі] чеський король Карл IV. У XV ст. Євангеліє потрапило до Костянтинополя. У середині XVI ст. воно стало власністю кардинала Лотарингії Карла, який 1574 року подарував його кафедральному собору в Реймсі. На ньому присягали французькі королі під час коронацій із другої половини XVI до кінця XVIII ст. Існує припущення, що кириличну частину Євангелія доставив у Чехію із Франції король Карл IV, який виховувався в Парижі, а до Парижу її привезла дочка великого київського князя Ярослава Мудрого Анна Ярославівна, яка 1044 року вийшла заміж за французького короля Генріха I (вона залишила свій підпис під грамотою 1063 року)»<sup>8</sup>.

Нині існує три основні версії-концепції в атрибуції кириличної частини Реймського Євангелія. Усі вони були сформовані ще в XIX ст., однак і нині дискутуються. Перша доводить київське походження пам'ятки. Ідея, розроблена Копітаром у XIX ст. та підтримана Л. Жуковською у XX ст., і нині преважує серед українських дослідників. В. Александрович пропонує обґрунтування правомірності існування гіпотези про київське походження Реймського Євангелія, взоруючись на київські культурні контексти першої половини XI ст. та здобутки княжої родини в поширенні книжної культури в Давній Русі. Висновок дослідника однозначний: рукопис має київське походження<sup>9</sup>. Беззаперечним здобутком вітчизняної

---

<sup>8</sup> Німчук В. В. Реймське Євангеліє XI ст. *Німчук В. В. Хрестоматія з історії української мови X – XIII ст.* Київ ; Житомир : Полісся, 2015. С. 113–116.

<sup>9</sup> Александрович В. Реймське Євангеліє Анни Ярославівни. Львів : Видавництво МС, 2010. С. 18.

гуманітаристики є праця «Реймське Євангеліє. Видання факсимільного типу» (2019), де представлено дослідження сімох українських учених, які відстоюють київське походження Реймського Євангелія і пропонують доведення цієї гіпотези на основі історико-історіографічних та історичних (Н. Нікітенко В. Корнієнко, Є. Луняк), мовознавчих (Л. Гнатенко, В. Мойсієнко), мистецтвознавчих (П. Яницька ) та історико-біографістичних (О. Ясинецька) підходів <sup>10</sup>.

Натомість Е. Благова (чеська науковиця, лексиколог, дослідниця давніх пам'яток слов'янської писемності) легенду про те, що кирилична частина кодексу була колись власністю французької королеви Анни, ставить під сумнів <sup>11</sup>. А. Турилову таке припущення також видалося сумнівним: «Популярна у вітчизняній літературі версія про те, що кирилична частина Р. є. належала Анні Ярославні, а кодекс відіграв роль коронаційного, належить до числа романтичних легенд, неспроможність її була доведена С. М. Строевим» <sup>12</sup>. О. Толочко називає цю версію фіктивною <sup>13</sup>. На офіційному сайті Бібліотеки Карнегі розміщено статтю, присвячену Реймському Євангелію, у якій наголошено: «Але найбільш поширене і міцне переконання полягає в тому, що слов'янське Євангеліє належало київській королеві Анні, яка повернула його до Франції. На початку 19 століття кілька вчених, намагаючись пояснити шлях цього слов'янського рукопису до Реймса, висунули гіпотезу, що Анна з Києва привезла його із собою.<...> Ця ідея досі широко розповсю-

<sup>10</sup> Реймське Євангеліє. Видання факсимільного типу : у 2 т. Т. 2: Дослідження. Київ : Горобець, 2019. Т. 2. 146 с.

<sup>11</sup> Blahova E. Über den kyrillischen Teil des Reimser Evangelium oder über die Resuszitation eines Mythos. *Byzantinoslavica*. 1995. Vol. 56. S. 593–599.

<sup>12</sup> Турилов А. А. Реймское евангелие. *Древняя Русь в средневековом мире* : энциклопедия. Москва : Ладомир, 2014. С. 677–678.

<sup>13</sup> Толочко О. П. Реймське євангеліє. URL : [http://www.history.org.ua/?termin=Rejmske\\_jevanheliie](http://www.history.org.ua/?termin=Rejmske_jevanheliie).

джена в Росії та Україні, про що свідчать недавні видання. Останнє, датоване 2010 роком <...>, знову приймає хибне уявлення про походження через Ганну Київську»<sup>14</sup>.

Прихильники другої концепції припускають південно-карпатське походження каліграфа, зважаючи на моравізми, виявлені В. Ягичем<sup>15</sup>. І. Тот на основі аналізу діалектних рис Реймського Євангелія вважав, що пам'ятка переписана в південній частині Русі, на її периферії, але не в Києві<sup>16</sup>. В. Мойсієнко зазначив: «Нічого певного не можна сказати про участь представника Моравії у створенні пам'ятки. Єдине явище, яке можна трактувати як богемізм, – це зміна з > ж: сила *иж* него, 2 зв. а. Такі написання, відомі в глаголичних Київських листках Х–ХІ ст., небезпідставно пов'язують із Моравією: *въжлюбленъиѡ*, *беж* него. У досліджуваній пам'ятці, крім зазначеного, жодного іншого рефлексу, що вказував би на моравське походження рукопису, не засвідчено»<sup>17</sup>. В. Німчук у своїй публікації, присвяченій Реймському Євангелію, власного висновку з означеного питання не запропонував, а лише акцентував на гіпотезі В. Ягича, що Реймське Євангеліє походить із Південного Підкарпаття<sup>18</sup>. А. Турилов у статті «Реймское евангелие» підтримує гіпоте-

<sup>14</sup> Geronimi V. *L'évangéliste slavon, dit « Texte du Sacre »*. URL : [https://www.bm-reims.fr/patrimoine/manuscrit-255.aspx?\\_lg=fr-FR](https://www.bm-reims.fr/patrimoine/manuscrit-255.aspx?_lg=fr-FR)

<sup>15</sup> Jagić V. *Entstehungsgeschichte der kirchenslavischen Sprache: Neue berichtigte und erweiterte Ausgabe*. Berlin, 1913. S. 10.

<sup>16</sup> Тот И. О Протографе и протерографе кирилловской части Реймского евангелия. *Palaeobulgarica / Старобългаристика*. 1982. No. 3. P. 180–183.

<sup>17</sup> Мойсієнко В. Кирилична частина Реймського Євангелія – важлива пам'ятка давньоруськоукраїнської книжної писемності. *Реймське Євангеліє. Видання факсимільного типу* : у 2 т. Т. 2: Дослідження. Київ : Горобець, 2019. С. 90; Німчук В. В. Київські глаголичні листки. Київ, 1983. С. 41–42.

<sup>18</sup> Німчук В. В. Реймське євангеліє. *Німчук В. В. Хрестоматія з історії української мови Х – ХІІІ ст. ...*



зу чеського вченого XIX ст. В. Ганки, який писав про зв'язок кириличної частини Реймського Євангелія із Сазавським монастирем і його засновником Прокопом, а глаголичної – з празьким Емауським монастирем (XIV ст.). Дослідник наголошує на високому рівні розвитку слов'янської писемності в середньовічній Богемії, який насправді ставиться під сумнів низкою сучасних учених<sup>19</sup>. Третя концепція допускає сербське походження Реймського Євангелія. Свого часу такого висновку дійшов Є.-Б. Копітар<sup>20</sup>, а нині його відстоює Е. Бікініна<sup>21</sup>. Існують також приклади більш пізнього датування Реймського Євангелія<sup>22</sup>.

Для оцінки правомірності існуючих підходів до атрибуції твору та пропонованих конструкцій з історії його побутування необхідно розмежувати історично достовірні джерела та припущення. Так, на двох останніх сторінках глаголичної частини кодексу розміщено колофон, виконаний хорватською кутуватою глаголицею. Переклад колофону українською мовою подав І. Огієнко: «Року Божого 1395 ця Євангелія та послання списані слов'янською мовою; співати по них не можна, бо по них опат править мшу підчас коронації. А другу частину тих книжок, що по руському обряду, писав св. Прокоп своєю рукою. А це руське писання небіжчик Кароль четвертий, цісар римський, дав на славу тому кляшторо-

---

<sup>19</sup> Турилов А. Реймское евангелие. *Древняя Русь в средневековом мире: энциклопедия...* С. 677–678.

<sup>20</sup> B. Glagolita Clozianus: id est Codicis Glagolitici Inter Suos Facile Antiquissimi... Vindobonae : Prostat Apud Carolum Gerold Bibliopolam, 1836. S. X.

<sup>21</sup> Bikkínina E. La lengua del Evangelio de Reims. Tesis doctoral. Granada, 2009. 686 p.

<sup>22</sup> Билярский П. П. Судьбы церковного языка. Историко-филологические исследования : в 2 т. Т. 2: О кирилловской части Реймского евангелия. Санкт-Петербург : Тип. Академии наук, 1848. С. 283.

ві, а на честь св. Єронімові та св. Прокопові. Господи, подай йому вічний спокій. Амінь»<sup>23</sup>.

Саме повідомлення колофону можна зарахувати до категорії достовірних джерел у тій його частині, де мовиться про дату написання глаголичного тексту – 1395 та про використання цього Євангелія в коронаційному обряді. До умовно достовірних, але надійних джерел інформації належить запис про дар короля Богемії Карла IV на славу костелу Свв. Єроніма та Прокопа Емауського монастиря. Подія, імовірно, відбулася в період між 1372 (освячення собору) та 1378 (рік смерть короля) роками. На час виготовлення конволюта з двох рукописів та написання колофону минуло близько чверті століття, тож згадані події могли закарбуватися в пам'яті самого виконавця запису або інших свідків з його оточення.

Згадка про написання кириличної частини тексту Прокоп'єм Сазавським, від часу смерті якого минуло 342 роки, є надійним свідченням лише того, що в Богемії часів Карла IV та його сина Вацлава IV, у роки правління якого й було виготовлено глаголичну частину рукопису, існувала стала традиція пошанування цього святого.

Важливі свідчення про пам'ятку представлені в документах Реймського собору за 60-і роки XVII ст., серед яких зберігся «Опис скарбів церкви Реймса», складений у 1662 році на основі збережених на той час давніх паперів, де зафіксовано опис Євангелія: «Книга, у якій Євангелія написані індійськими буквами <...> дар монсеньйора Карла, кардинала Лотарингії, архієпископа і герцога Реймса напередодні Пасхи

---

<sup>23</sup> Огієнко І. Реймська Євангелія. Огієнко І. *Пам'ятки старослов'янські X–XI віків. Історичний, лінгвістичний і палеографічний огляд з повною бібліографією та альбомом 155 знімків з пам'яток з кирилівською транскрипцією*. Варшава : Друкарня Синодальна, 1929. Т. 5. С. 144.

1574 року»<sup>24</sup>. В Описі казначейства міста Реймса за 1669 рік зафіксовано вигляд палітурки кодексу: «... Предмет – книга, в якій прописані Євангелія грецькою та сирійською мовами (на полях: “За іншими словами – слов’янською”) – дар монсенйора Карла, кардинала Лотарингії, зробленого за день до Великодня 1574 р. Вона покрита оправою позолоченого срібла з кількома каменями і п’ятьма кристалами, під якими кілька реліквій. У наявності хрест із дерева Чесного Хреста Господнього, а також мощі святих апостолів Петра і Філіпа, святого Папи Сильвестра, святого Кирила, святої Марфи, святої Маргарити Іспанської, і пояса Господа нашого; з чотирма айвами – покриті емаллю срібні фігури орла, людини, лева і бика, символи чотирьох євангелістів. Книга ця походить зі скарбниці константинопольської. Вважають, що вона від самого святого Єроніма. Вага її шість марок і шість унцій»<sup>25</sup>.

Надійною інформацією в цих документах є лише описова частина. Стосовно надходження пам’ятки до скарбниці собору в 1574 році як пожертви від кардинала Лотаринзького відзначимо, що документальних доказів на те не збереглося. Кардинал Лотаринзький – Шарль де Гіз (1538–1574), призначений архієпископом Реймса ще 1538 року, був людиною гуманістичного світогляду, меценатом, знаним бібліофілом, опікувався освітою, а в 1548 році заснував Реймський університет. Припущення, що свою пожертву в скарбницю Реймського собору він зробив напередодні Пасхи 1574 року, незадовго до своєї смерті, виглядає правдоподібним.

Наше дослідження присвячене згаданому в колофоні Реймського Євангелія повідомленню про використання ко-

---

<sup>24</sup> Geronimi V. L'évangélique slave, dit «Texte du Sacre» Mythes et réalités...

<sup>25</sup> Tarbé P., Macquart J. Trésors des églises de Reims : ouvrage orné de planches. Reims : Edité par impr. de Assy, 1843. P. 59. [переклад укр. – Л. Г.]; Geronimi V. L'évangélique slave... [переклад укр. – Л. Г.].

дексу під час коронаційної служби. Пропонуємо розглянути зафіксовану там інформацію в контексті історико-культурних подій, відбитих в особистих долях Карла IV та його сина Вацлава IV; з'ясувати, про які коронації згадав каліграф у своєму колофоні.

Карл IV Люксембурзький (1316–1378), з 1346 року – король Богемії (коронація 1 та 2 вересня 1347 р.), народився в Празі, був старшим сином Йоганна (Яна) Сліпого (1296–1346), графа Люксембурга,<sup>26</sup> та чеської принцеси Єлизавети (Елішки) Богемської (1292–1330), з роду Пржемысловичів, доньки Вацлава II, короля Богемії (1283–1305). На шостому році шлюбу Елішка народила сина. Королевича назвали Венцелем та охрестили на честь св. Вацлава. До трьох років маленького принца виховувала мати. Шлюб батьків хлопчика не був щасливим. Подружжя боролось між собою за владу. Ян боявся, що Елішка, за підтримки вірних їй людей, посадить малолітнього сина на трон і правитиме від його імені. Коли Вацлаву виповнилося три роки, матір і дитя розлучили: Елішку заточили в готичному замку м. Мельника, хлопчика з двома доглядальницями утримували в башті фортеці Локет, а згодом – у замку Кривоклат. Коли Вацлаву виповнилося сім років, батько відав його на виховання в сім'ю своєї сестри – Марії Люксембурзької (1305–1324), дружини Карла IV Капетинга. Наступні шість років (1322–1328) Вацлав провів при дворі короля Франції. Утім, тітка невдовзі померла, але король зберіг прихильність до свого вихованця (адже не мав

---

<sup>26</sup> Йоганн Люксембурзький був сином Генріха VII Люксембурзького та Маргарити Брабантської. Він виховувався при дворі Капетингів, виріс у Парижі, навчався в Сорбонні, знав античних авторів, богослів'я, грецьку, латину, розмовляв усіма європейськими мовами. Його називають утіленням образу середньовічного лицаря: з дитинства володів конем та зброєю, був безстрашним у бою; водночас складав вірші, грав на лютні. У зрілому віці втратив зір, тож увійшов в історію як Ян Сліпий.

власного спадкоємця). Недаремно Вацлав під час католицького обряду конфірмації отримав ім'я Карл на честь свого опікуна. Париж тих часів – потужний освітній центр. Там знаходився університет Сорбонна, що давав блискучу філософсько-богословську освіту. Випускником Сорбонни був наставник Карла бенедиктинський абат П. Роже (абат Фекана – майбутній Папа Климент VI), який пробудив у своєму учневі зацікавлення релігійними науками, спонукав вивчати мови. Карл знав п'ять мов, зокрема слов'янську, яку засвоїв ще на батьківщині. Можна припустити, що при дворі Капетингів у нього був наставник зі знанням слов'янської мови та книги, необхідні для навчання слов'янському письму. Під час перебування при дворі французького монарха Карл одружився з Бланш – зведеною сестрою Філіпа VI де Валуа.

Особливого значення в становленні особистості майбутнього правителя мали два роки, проведені в Італії. Королевичу було 15 (1331), коли батько призначив його своїм намісником у герцогство Ломбардія з резиденцією правителя в Пармі. На Карла лягла відповідальність за утримання земельних володінь батька в ситуації переділу земель. Чеський королевич виграв битву під Сан Феліце (1332). Йоганн Люксембурзький прибув на допомогу синові, проте не мав достатньо війська, тож був змушений залишити ті землі.

Перебування в Італії, де вирували політичні протиріччя та ширилися ідеї гуманізму, стало для Карла безцінним політичним та культурним досвідом, вплинуло на формування його особистості. У центрі уваги італійського суспільства була популярна ідея відродження культурного спадку. Увага до національного минулого, збирання давніх раритетів, пошук утрачених або забутих манускриптів поступово стають формою благочестя для вищих верств суспільства. Формується запит на збирання пам'яток та зароджується професія антикварів. Багаті італійські патриції та купці витрачають чималі суми на будівництво бібліотек і на організацію перекладів давніх ма-

нускриптів з грецької та латини європейськими мовами. Для Карла духовні принципи, увага до національного минулого та патріотично-державницькі візії стали важливими гранями його особистості й основними акцентами його політики. У віці 17 років (1333), ставши намісником батька в Богемії, він з надзвичайним паритетом ставився до Чеського королівства як до власного лену (земель, успадкованих від Пржемысловичів). Повертаючись на батьківщину, він відвідав могилу матері у Збраславському монастирі. Карл відчував відповідальність за землі, які він, вочевидь, розглядав як материнський спадок, та власну причетність до чеського народу, його святинь. Тож, вступивши на рідні землі, Карл багато зусиль докладав для повернення у власність корони маєтності, неправомірно захопленої місцевою знаттю. Щоправда, невдоволені пани звели наклеп на Карла перед батьком, звинувачуючи його в тому, ніби він намагався узурпувати трон. У 1335 році Йоганн Люксембурзький відсторонив сина від управління державою, залишивши йому лише титул маркграфа Моравії й Кривоклатський маєток для годування. Тоді Карл здійснив подорож у Тіроль на гостини до свого молодшого брата Йоганна Генріха. Він мав намір допомогти йому в управлінні маєтністю. Проте жителі Богемії, які вже відчували переваги правління Карла, почали висловлювати невдоволення; у королівстві назривала смута. Тому в 1338 році Йоганн повернув владу синові. Успіхи молодого маркграфа стабілізували матеріальні статки батька. У 1341 році чеський сейм погодився на пропозицію Йоганна й затвердив Карла спадкоємцем чеського престолу. З 1340 року Карл починає вести записи подій, які ввійдуть в історію як *Vita Caroli Quarti* (Життя Карла IV)<sup>27</sup>.

Для Богемії роки правління Карла IV – період духовного, культурного та економічного процвітання. У 1344 році Йоганн Люксембурзький і Карл домоглися від Папи Кли-

---

<sup>27</sup> Karel IV. Vlastní životopis *Vita Karoli Quarti* / Z latinského originálu přeložil Jakub Pavel. Praha : Odeon, 1978. 225 s.

мента VI підвищення статусу Празької єпископії до архієпархії<sup>28</sup>. Таким чином чеська церква, яка з 973 року була підпорядкована архієпархії Майнца, стала незалежною. Це посилює престиж королівської влади Люксембургів. Першим архієпископом Праги став Арношт з Пардубиць (1297–1364). Климент VI також погодився на створення нового бенедиктинського Емауського монастиря з дозволом правити літургію церковнослов'янською мовою<sup>29</sup>. Вибір Карлом патронів для нового кляштору, вочевидь, був продиктований бажанням акцентувати національний вектор своєї політики. Карл, можливо, прагнув віддати данину поваги національним святим, своїм предкам з роду Пржемыславичів, духовними скрепами зміцнити зв'язок зі своїми підданими. Інструментом цієї програми стало запровадження слов'янської літургії. Освячення нового костелу Свв. Єроніма та Прокопа відбулося в день Пасхи – 29 березня 1372 року. Святу літургію правив празький архієпископ Ян Очко з Влашима в присутності двох імперських курфюрстів, єпископів, самого Карла IV і його сина Вацлава IV. Саме із цією подією пов'язаний епізод, відображений у колофоні Реймського Євангелія: «А це руське писання небіжчик Кароль четвертий, цісар римський, дав на славу тому кляшторові, а на честь св. Єронімові та св. Прокопові...». (Див. прим. 23).

З перших століть становлення християнства віруючі поклонялися мощам, сподівалися на їхню чудодійну силу. Від доби Хрестових походів потреба в реліквіях суттєво зростає. До обігу залучають не тільки мощі, але й речовий комплекс

---

<sup>28</sup> Навзаєм папа отримав обіцянку від Йоганна та Карла вирушити в 1345 році в хрестовий похід на язичницьку Литву. Похід зазнав невдачі. Біля міста Калиша Карл потрапив у полон до Казимира III і лише за допомогою хитроців зумів врятуватися.

<sup>29</sup> Bobková L. Český Králá Římský Císař Karel IV. *Karel IV. a jeho doba. Odborná publikace k 700. výročí narození Karla IV.* Praha : NIDV, 2016. S. 5–19.

предметів, пов'язаних із життям Христа, Богоматері, святих (знаряддя катувань, атрибути мучеництва, шматочки одягу, на яких могли зберегтися залишки плоті). Їх вилучали із традиційної сфери побутування, ділили на частинки, вставляли в дорогоцінні оправы й залучали до церковних скарбів, наділяючи містичною силою та сакралізуючи<sup>30</sup>. Культ реліквій був невід'ємним складником християнської релігійності. Магічна сила мощей для середньовічної людини була абсолютно раціональним явищем, базувалася на трансцендентній налаштованості свідомості та глибоко вкоріненій християнській світоглядній культурі. Монастирі, чернечі ордени, парафії, які володіли реліквіями, були особливо шанованими, в очах віруючих наділялися особливою святістю. Наявність священних предметів забезпечувала славу й приваблювала паломників. У традиціях західної церкви на освячення храму мощі та реліквії закладали у вівтар.

Мабуть, саме з такою метою Карл IV зробив свій внесок на освячення нового костелу Емауського бенедиктинського монастиря. Євангеліє, написане рукою святого Прокопа (небесного патрона нового храму, канонізованого католицькою церквою в 1204 році), вочевидь, розглядалося як святиня. Відзначимо, що йдеться про регіон, де протікало земне життя святого. Ідентифікація кириличного рукопису як реліквії пояснює, чому Карл IV не замовив нового кодексу на освячення храму.

Важливо зауважити, що переважна більшість бенедиктинських монастирів перебувала під юрисдикцією Риму. До Великого розколу (1054) єдина кафедральна Церква об'єднувала в собі різноманітність літургійних форм. Відомо про існування бенедиктинських монастирів східного обряду, зокрема таких, як Авентинський монастир Христа Царя в Римі чи монастир Св. Богородиці Амальфійон на Афоні (X–XIII ст.).

---

<sup>30</sup> Эко У. Баудолино / пер. с итал. и послесловие Е. Костюкович. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2003. 544 с.



У бенедиктинських монастирях Богемії (Бржевонському та Сазавському, повязаних із земним життям Прокопа) здійснювали служіння як у східному, так і західному обрядах, а слов'янська мова використовувалася як богослужбова. Можливо, що Карл IV заснував Емауську обитель, скориставшись надбанням тих монастирів. Вони проіснували до гуситських воєн. Тому правомірно припустити, що на час правління Карла IV в сакраментаріях та книжницях цих монастирів зберігався значний корпус літургійних книг слов'янською мовою східного й західного обрядів, серед яких і було відібрано кириличну частину Реймського Євангелія. Отже, гіпотеза про богемське походження рукопису лишається актуальною.

У 1346 році (11 липня) за почином Йоганна Люксембурзького та Климента VI голосами п'яти курфюрстів Карла було обрано королем Священної Римської імперії. На тлі політичного розпаду імперії та кризи церковного життя, конфліктів життєвих прагнень та інтересів аристократичних сімей Європи при обранні імператора відбулося зіткнення протилежних поглядів. Треба було «зібрати чотири корони» земель, що входили до складу Священної Римської імперії. Лише за їх наявності відбувалася коронація в Римі в базиліці Св. Петра за участю понтифіка, яка остаточно легітимізувала владу імператора. Карл мав коронуватися на короля Германії в Аахені. На той час Аахен був другою столицею Папської курії. Однак йому довелося пройти обряд у Боні: прихильники його суперника Людовіка Баварського не впустили Карла в столицю й не видали йому корони (в обряді було використано запасну). Це давало підстави опозиції продовжувати висувати інших претендентів, які, щоправда, один за одним відмовлялися від корони.

У ті часи тривала Столітня війна. 26 серпня 1346 року Йоганн Люксембурзький загинув у битві при Кресі. Коли Карл повернувся з Франції, йому довелося зіткнутися із супротивом низки імперських родів. Карла вони називали маріонеткою Папи.

Заскочений невдалим для нього досвідом легітимізації влади, отриманим у Боні, Карл значну увагу приділяє коронаційній обрядовості. Після смерті батька він на законних підставах посів трон Королівства Богемія. Коронація відбулася 2 вересня 1947 року. Карл ретельно готувався вступити на трон, прагнув своїми вчинками відповідати образу ідеального правителя, який постав у богемських хроніках XII–XIV ст.: *rex-pius*, *rex-iustus*, *rex-sapiens*, *rex-literatus*, *rex-miles und rex-pacificus* (король благочестивий, король мудрий, король освічений, король-солдат та король-миротворець)<sup>31</sup>. Карл прописує новий обряд коронації в «Коронаційному регламенті Богемських королів». Документ було складено, можливо, самим Карлом або за його участю. Він став важливим складником ідейної програми укріплення авторитету чеського короля та підкреслення певної автономії Королівства у складі Священної Римської імперії. На основі Віденського та Краківського списків цього документа очевидні джерела, до яких зверталися розробники церемоніалу. Так, дещо було узятو від коронаційного церемоніалу Пржемисловичів, у якому наслідувалися принципи коронації римських імператорів та французьких монархів. У концепції регламенту було зібрано ідеї давньої (від Меровінгів) германо-франкської традиції. У ньому «підняття короля на щит» символізувало обрання правителя народом, його благополуччя мало перейти до підданих (забезпечити добробут, військову удачу, родючість земель, дарування потомства); «помазання майбутнього короля рукою єпископа» вказувало на сакральне походження влади; «покладання на голову королівської діадеми» означало законність прийняття влади з усіма її атрибутами. Головний

---

<sup>31</sup> Antonin R., Miller S.-M. *The Ideal Ruler in Medieval Bohemia*. Leiden, 2017. С. 360; Лаптева Л. П. *Письменные источники по истории Чехии периода феодализма*. Москва : Издательство Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, 1985. 200 с.

символічний сенс коронації – показати перехід короля з профанного виміру до трансцендентного, де Христос – основний учасник події, а король з кожним новим етапом ритуалу поступово уподібнюється йому. Для майбутнього короля Богемії важливо було підкреслити саме національний характер коронаційного ритуалу, впровадити ідею державної величі Богемії. Міцне положення Карла в державі (він був законним спадкоємцем і після смерті батька вже вступив на посаду) дозволяло йому не поспішати з коронацією й більше уваги приділити розробці самого ритуалу. У новому коронаційному церемоніалі ідеологема чеської богообраності окреслювалася в історичному та просторовому аспектах. Тоді було розроблено послідовність літургійних служб, кожна з яких мала особливе змістове наповнення. Церемонія була спрямована на підкреслення найважливіших подій національної історії, мала на меті показати локацію найважливіших святинь, пов'язаних з історією династії Пржемисловичів. Церемонія розраховувалася на два дні, розгорталася в межах Праги та її околиць. Головна подія відбувалася в костелі Свв. Віта, Вацлава та Войтеха (Адальберта Празького)<sup>32</sup>. У Хроніці Пршибіка з Пулкви, співавтором якої іноді називають самого Карла, було акцентовано безперервність чеської державності від часів

---

<sup>32</sup> Ротонда Св. Віта була побудована Вацлавом близько 929 року. Десницю святого він отримав в дар від Германського короля Генріха I Птахолова. Після його смерті (938) гробницю з останками поставили в ротонді. На цьому місті в часи князя Спитигнева II була споруджена базиліка на пошану свв. Вацлава, Віта та Войтеха (XI ст.). Ротонда Вацлава була обнесена стінами південної апсиди нової споруди. Над гробницею створили вівтар та включили це місце в коронаційну процедуру. Святовацлавська корона мала зберігатися на голові св. Вацлава. За наказом Карла IV був розроблений проект нового собору-усипальні для членів королівської сім'ї. Його спорудження розпочалося 1344 року й тривало близько 600 років. Сюди ж були зведені головні скарби.

правління св. Вацлава. Міцність і авторитет влади в Хроніці спираються на історичні традиції<sup>33</sup>.

Карл багато уваги приділяв сакралізації території своєї столиці, намагався підкреслити її значення як національно-духовного осередку. У своєму коронаційному обряді він акцентує місця національної історичної пам'яті: ротонду Св. Вацлава в Празькому граді, ротонду Св. Мартіна у Вишеграді; між ними закладає новий монастир Свв. Єроніма та Прокопа; розбудовує Нове Місто, де розбиває велику Скотарську (торговельну) площу. Якщо послідовно окреслити шлях коронаційних процесій 1 та 2 вересня 1347 року на карті Праги, то утворюється латинський хрест, що ніби освячує місто.

Карл надавав неабиякого значення королівським відзнакам та священним реліквіям. У 1348–1357 роках неподалік Праги було збудовано замок Карлштейн, де зберігалися імператорські регалії і святі мощі.

Головними атрибутами коронаційного обряду часів Карла були корона та меч св. Вацлава, чуні та машина Пржемисла (інші інсигнії були виготовлені пізніше). За роки правління Карла IV держава пройшла шлях від розорення до економічного розквіту. За політику, орієнтовану на національне відродження Богемії, Карла прозвали «Батьком Вітчизни».

Наступник Карла IV – його син Вацлав IV (1361–1419) – став королем Богемії в ранньому дитинстві. Його коронували за рішенням батька у віці двох з половиною років у соборі Свв. Віта, Вацлава та Войтеха 15 червня 1363 року. Такий вчинок Карла викликав подивування та невдоволення в суспільстві. Відкрито протестував тільки близький друг короля, архієпископ Пардубицький, який разом Яном Очко Влашим-

---

<sup>33</sup> Про реконструкцію коронаційного обряду чеських королів за історичними Хроніками Косьми Празького (XII ст.), Пршибіка Пулкави (1374), Далімила (XIV ст.), Вацлава Гаєка (XVI ст.) див.: Smaha M. *Korunovační řád Karla IV. 700 let Karel IV Zakladatel univerzity*. URL : <https://karel700.cuni.cz/KAREL-144.html>

ським стали вихователями юного короля. Вацлав здобув належну освіту, знав іноземні мови, але політика його не цікавила, як і військова справа.

У 1370 році батько одружив Вацлава з Жуанною Баварською (†1386). Його нареченій було вісім років, а самому Вацлаву – дев'ять. Обряд вінчання відбувся лише 1378 року. Саме тоді Жуанна була коронована. У 1386 році Вацлав пережив страшну особисту трагедію: його дружину, з якою вони прожили в шлюбі шістнадцять років, у спальні загризла згря мисливських собак. Юний король знаходив розраду в полюванні та простих втіхах, у нього посилювалася тяга до алкоголю, траплялися напади люті.

Після смерті батька Вацлаву було важко впоратися з обов'язками короля. Йому судилося правити в часи завершення станового поділу суспільства. Тоді знать розглядала державні посади як спадкові. Їх невдоволення викликало призначення Вацлавом кандидатів із нижчого стану дворянства або міщан. Протистояння з місцевими панами відбувалося на тлі військових конфліктів між правителями сусідніх держав за земельні володіння.

Король постійно конфліктував з вищим духовенством, виступаючи проти симонії та втручання церкви у справи державного управління. Зокрема, мала місце суперечка між Вацлавом та Яном Єнштейном, який з 1379 року був Празьким архієпископом та верховним канцлером Богемії. Боротьба між ними сягнула апогею в 1393 році. Вацлав позбавляє архієпископа посади верховного канцлера, а той відмовляється коронувати Софію Баварську – другу дружину Вацлава. Нагадаємо, що коронувати королеву міг тільки архієпископ.

Використання теперішнього часу в колофоні глаголичної частини рукопису («опат править мшу під час коронації») засвідчує продовження цільового використання Реймського Євангелія близько 1395 року. Отже, ідеться про коронації в Богемії близько до вказаної дати, тобто вже після смерті Кар-

ла, однак відповідно до історичних контекстів каліграф не згадує про правлячого на той час короля.

Важливо зауважити, що з часів Карла IV в Королівстві Богемія коронації відбувалися в стінах собору Свв. Віта, Вацлава та Войтеха, навіть попри те, що тривала його перебудова. Більше того, коронаційний обряд здійснювався латиною. Такою ж мовою написано «Коронаційний регламент Богемських королів». Отже, написаний слов'янською мовою кодекс не був придатний для коронації в тому її розумінні, як вимагала традиція.

Зведення в конволюті Реймського Євангелія (якщо розглядати його як кодекс, призначений для коронації) двох текстів слов'янською мовою виглядає декларативним. Таке поєднання апелює до спадку Карла IV, підкреслюючи тяглість влади короля від предків з роду Пржемысловичів. Важливою компонентою цієї візії було акцентування значення національних святих, (таких як костел на честь свв. Єроніма та Прокопа), слов'янської мови та літургії як альтернативи панівного положення римо-католицької церкви в державі.

За яких обставин підкреслені сенси мали б значення? Імовірно, у випадку, коли неможливо було провести коронацію в костелі Свв. Віта, Вацлава та Войтеха і здійснювався пошук іншої кафедри для коронації. Такі спроби були б, очевидно, доцільними, коли Ян Єнштейн відмовляв Вацлаву в коронуванні Софії Баварської, тоді як альтернатива звичному місцю коронації (костел Свв. Віта, Вацлава та Войтеха) могла розглядатися кафедра собору Емауського монастиря. Зазначимо, що в середньовічній Європі, де до середини XII ст. закріпилася традиція відправляти коронації при архієпископських кафедрах, траплялися випадки перенесення коронації до монастирів. Зосібна Вільгельм Завойовник (†1087), король Нормандії (1037) та Англії (1066), відомий також під прізвиськом Бастард, захотів прийняти корону у Вестмінстері, чим створив найперший прецедент.

Утім, відомо, що Софію Баварську коронували за всіма правилами в соборі Свв. Віта, Вацлава та Войтеха 15 березня 1400 року (майже через одинадцять років після взяття шлюбу). Обряд провів Ольбрам Скворецький, новий Празький архієпископ. Отже, порушувати регламент ніхто не наважився. Як видається, Реймському Євангелію так і не судилося стати коронаційним кодексом у Богемському королівстві. Можна лише припустити, що каліграф мав на увазі службу, яка синхронно до основної (за участю короля та архієпископа) відправлялася в інших костелах столиці, зокрема в Емауському монастирі.

\*\*\*

Реймське Євангеліє – пам'ятка, яка нині закладається в основу української образотворчості та писемної традиції, однак потребує уточнення походження кириличної частини рукопису та роз'яснення низки введених у науковий обіг епізодів з історії її побутування. Вивчення історично достовірних джерел і тих контекстів, що стоять за повідомленням колофону 1395 року, дає змогу прояснити обставини, на тлі яких було виконано цей запис. Так, конволют з двох частин було виготовлено напередодні коронації дружини Вацлава IV – Софії Баварської. Однак Реймське Євангеліє не використовувалося під час традиційних для чеських королів урочистостей у костелі Свв. Віта, Вацлава та Войтеха в Празі.

Лариса ГАНЗЕНКО

**ТЕРАТОЛОГІЧНИЙ ОРНАМЕНТ.  
ДО ПРОБЛЕМИ РОЗПІЗНАННЯ  
ОБРАЗІВ ПОТОЙБІЧЧЯ В ОЗДОБЛЕННІ  
УКРАЇНСЬКИХ РУКОПИСНИХ КНИГ  
ХІ–ХІІІ СТОЛІТЬ:  
класифікація, типологія,  
іконографічна динаміка**

Ще в ХІХ ст. Ф. Буслаєв в ілюструванні рукописної книги виокремив тип оздоблення, у якому «гнучкі лінії ламаються різними кутами, нижні бруньки на гілках дерева, наче довгі й тонкі бородавки, витягнуті в кострубаті пагони, то незграбно стирчать пучком на стовпчиках літер, то, змішуючись із візантійськими перлами на смужках візантійського джгута, перетворюються в зуби або в гіпертрофоване жало страхітливої голови»<sup>1</sup>. Дослідник назвав цей тип візерунка «тератологічним орнаментом»<sup>2</sup> та окреслив його основні іконографічні ознаки. Головною ознакою створінь, представлених в ініціалах рукописних книг, є поліморфізм: вони мають тулуб птаха, звіра або плазуна, собачу чи вовчу голову (з видовженою пащею, характерною «борідкою» і гострими вухами) та зміїний (зрідка – левиний) хвіст. Іноді можна побачити химер з пташиними ногами або лапами звіра, обплутаними пагонами, що відростають від кін-

---

<sup>1</sup> Буслаєв Ф. И. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. *Сочинения по археологии и истории искусства* : в 3 т. Ленинград : Изд-во Академии наук СССР, 1930. Т. 3. С. 102, 103.

<sup>2</sup> Там само. С. 75.



чиків крил і хвостів, закінчуючись бруньками, та сплітаються у джугути. Голови цих гібридів завжди подаються в профіль. Тому на їхніх зображеннях завжди показано лише одне мигдалеподібне око. Монстри пручаються «задушливим обіймам» лози, яка, перев'язуючи їхні кінцівки, стискає їх та пронизує наскрізь, проростаючи з шиї; у передсмертній агонії вони намагаються перекусити стебло, але впиваються у власне горло<sup>3</sup>.

Слушно зауважити, що ці зображення за своєю типологією до категорії орнаменту як «мистецтва ритму» не належать: вони не повторюються, не задають ритму, позбавлені симетрії та модулярності, що є базовими характеристиками цього виду декорування<sup>4</sup>. Тератологічні химери, які привернули увагу вченого, швидше належать до «мистецтва образу», являють собою персоніфіковані втілення, які пройшли довгий шлях перетворень: кристалізацію рис характеру та узагальнення форми. Наділені неповторними характеристиками, вони, вочевидь, відіграють свою роль у формуванні образного сприйняття ілюстративного ряду книги.

Ф. Буслаєв звернув увагу на те, що саме тексти богослужбових книг стали місцем локалізації тератологічних зображень<sup>5</sup>. До пояснень цього явища автор не вдавався. Однак таке спостереження вченого порушує складну й досі не з'ясовану у вітчизняній гуманітаристиці проблему розкриття смислів, вкладених каліграфами у свою роботу. Про що оповідають нескінченні сцени протиборства та самопожирання цих істот? Чому саме Святе Письмо стало вмістилищем зображень чудовиськ, які в християнській традиції усвідомлюються

---

<sup>3</sup> Ганзенко Л. Тератологічні мотиви в заставках та ініціалах рукописних книг галицько-волинської традиції (друга половина XI – початок XIII століття). *Студії мистецтвознавчі*. 2014. № 2. С. 54–72.

<sup>4</sup> Палагута И. В. Орнамент как особый вид искусства. *Художественная культура*. Москва, 2020. № 1 (32). С. 45–64.

<sup>5</sup> Буслаев Ф. И. Славянский и восточный орнамент...

як утілення зла? Чи не є ідея введення створінь, що мали б викликати відразу до священного простору<sup>6</sup> церковних книг, ворожою до теологічної доктрини християнства? Варто відмітити дослідження візуальної демонології (іконографії ворога) в середньовічному мистецтві Д. Антонова та М. Майзуліса. Вони простежують, як упродовж XII–XVIII ст. давньоруські майстри представляли ангелів сатани – чудовиськ, у яких так чи інакше виявляються антропоморфні риси. Групу тєрата, яких ми виділяємо в ілюстраціях до рукописних книг, учені свідомо виводять за межі свого дослідження. Ці автори окреслюють правила «візуальної граматики» в розпізнанні зла в церковному мистецтві (за особливими «маркерами демонічного») й порушують питання про характер сприйняття мініатюр із зображенням демонів та грішників читачами, які намагалися затерти або зішкрябати цих негативних персонажів<sup>7</sup>.

Ми розпізнаємо фантастичні створіння з тератологічно-декору рукописних книг як образи з Потоїбччя та умовно називаємо їх то змієм, то драконом, то василіском, хоча усвідомлюємо, що в міфології давніх народів відомі й інші йменування, якими були наділені химери з подібною функцією та зовнішніми характеристиками. Важливо зауважити, що за широкої варіативності власних назв їхні зображення мають багато спільних рис. В. Пропп справедливо зазначив, що «кожному, хто хоч трохи ознайомлений з матеріалами про змія, зрозуміло, що це одна з найбільш складних та нерозгаданих фігур світового фольклору та світової релігії»<sup>8</sup>. Наші зусилля були спрямовані на пошук подібності

<sup>6</sup> Ганзенко Л. До проблеми відтворення «священного» в художньому просторі середньовічної ілюмінованої книги. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. № 4. С. 29–42.

<sup>7</sup> Антонов Д. И., Майзульс М. Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: семиотика образа. Москва : Индрик, 2011. 384 с.

<sup>8</sup> Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1986. С. 216.

іконографії та (при виявленні таких збігів) на усвідомлення характеру образу. Вибудувати послідовність і розкрити географію поширення цих створінь досить складно, адже кожний етнос пройшов свій шлях формування початкової картини світу, у якій обов'язково присутній змії. Складаючи мозаїку з виявлених взірців, ми ставили за мету лише узагальнення різноманітностей, фіксацію найважливіших атрибутивних ознак тєрата (іконографія та символічні прочитання) і з'ясування причин, які б пояснили їх появу на сторінках церковних книг.

Референтне поле нашого дослідження – приклади візуального та вербального усвідомлення дуалістичної природи образу Змія (то як божественної, то як інфернальної еманції, відомої під різними назвами) на сакральному та профанному рівнях у міфології та мистецтві індоєвропейських народів і дотичних до них культур на обширах Євразії та Північної і Північно-Східної Африки в хронологічних рамках історичних періодів від Стародавнього світу до Середніх віків.

Так, у Єгипті періоду Давнього царства (IV–III тис. до н. е.) змії Апоп – правитель Підземного світу, утілення мороку й хаосу та одвічний ворог бога Сонця – Амона (Ра). Водночас покровительками Північного та Південного Єгипту були дві богині в подібі змії та самки коршуна. Їхні зображення прикрашали корони фараонів – володарів цих земель<sup>9</sup>. На воротах Птолемея III (246/245–222/221 рр. до н. е.) у Карнаку зображено «крилатий диск» (символ Сонця), який підтримують дві змії. На «Стелі Меттерніха» (360–343 рр. до н. е.) представлено народження Гора, а з ним – і нового Божественного світоустрою. Подія відбулася, коли Сонце досягло найвищої точки на небосхилі. Його диск підтримує кобра з піднятою головою, що стоїть на хвості. Таке зображення означає сон-

---

<sup>9</sup> Матьє М. Э. Искусство Древнего Египта. Москва : Искусство, 1961. 606 с.

цестояння. В інших сюжетах на цій стелі змії є знаком смерті та вознесіння душ померлих на небо <sup>10</sup>.

Егейська (крито-мінойська) цивілізація на о. Крит (3650–1100 рр. до н. е.) представлена комплексом Кносського палацу, де були знайдені фаянсові статуетки жінок (до 30 см заввишки) – жриць, що тримають у руках змій – духів сімейного вогнища.

У міфології Давньої Греції (III тис. до н. е.) можна нарахувати близько десяти персоніфікацій змія. У містеріях він асоціюється з божественним спасінням: його культ пов'язаний із пошануванням загиблих героїв, душі яких ніби залишали мертве тіло в подібні змійки. За римською міфологією, вони народилися з крапель крові, що впали з усіченої голови Медузи Горгони <sup>11</sup>. За грецькою міфологією, відомі також амфісбени – плазуни з двома головами (одна в закінченні хвоста), що вміли рухатися в обох напрямках. Змії також були втіленням осороми. Витоки таких трактувань можна знайти в «Теогонії» (генеології богів), складеній Гесіодом (VIII–VII ст. до н. е.), де згадується про народження ста п'ятдесяти змієногих гігантів богинею Землі Геєю, заплідненою одночасно двома духами чоловічої статі – богом Неба Ураном та Безоднею Тартаром.

Загальна назва «дракон» (гр. δράκων) – грецького походження; об'єднує гібридні фантастичні створіння, які мають багато спільних рис з образами з міфології народів Передньої Азії. Символізм дракона амбівалентний: зводить небесне і земне, добро і зло, темряву і світ, має прояви жіночого і чоловічого начал, утілює єдність чотирьох стихій. У грецькій міфології відомі різні іпостасі дракона: Тифон, Ладон, Лернейська гідра, Піфон, Колхідський дракон, Скіфська драцена, Гігантомахи.

---

<sup>10</sup> Стела Метгерніха. Александрія. 360–343 до. н. е. Музей Метрополітен. Нью-Йорк, США.

<sup>11</sup> Клеванов А. Сочинения П. Овидия Назона все, какие до нас дошли : в 3 т. Москва : Бр. Салаевы, 1874. Т. 2. XL, 345 с.

У регіоні Близького Сходу – у долинах річок Тигр та Євфрат – існувала Месопотамська цивілізація (д.-гр. Месопотаміа означає «між ріками»). Нині це території Іраку, частково Туреччини, Сирії та Ірану. Починаючи з епохи бронзи, там жили шумери, аккади, вавилоняни, асирійці та хети. На тих теренах знайдено корпус клинописних табличок із зафіксованими на них текстами, що репрезентують міф про Створення світу, де змій – одна з ключових фігур світоустрою. У традиції чи не кожного етносу, пов'язаного з шумеро-аккадською цивілізацією, цей міф переповідали на свій лад.

У міфології шумерів, що процвітала в XVII–XV ст. до н. е., згадано жіноче втілення первісного хаосу, що його зображували у вигляді страхітливої гідри із сімома головами, яку називали Тіамат<sup>12</sup>. Від її шлюбу з Абзу (богом прісної води) утворився Світовий океан і народилися боги. Діти дошкуляли Абзу, тож він вирішив їх знищити. Його син Еа виявився кмітливішим за батька, і сам убив Абзу. Дізнавшись про те, розгнівана Тіамат напружилася всім могучим тілом і породила дванадцять гострозубих чудовиськ, сповнених яду, додала до них людину-скорпіона, страхітливого лева та змій – оскаженілих демонів.

В аккадів згадується Сірушш (або «Муш хушшу», що в перекладі означає «чудовий змій»). Він був сином Тіамат, повелителем армії потворних плазунів. Поряд з ним згадується Нінгішзіду (син бога Підземного світу Ніназу), створіння хто-нічного виміру. Його зображували як рогату змію з тулубом і передніми кінцівками лева та задніми ногами орла<sup>13</sup>. Астрономи Месопотамії бачили його на небі в одному із сузір'їв. Нінгішзіду та Сірушш були зображені на ритуальному посуді, що належав Гудеа – правителю міста Лагаш (2200 р. до н. е.). По центру цієї композиції представлено Світове дерево,

<sup>12</sup> Якобсен Т. Сокровища тьми. История месопотамской религии. Москва : Вост. лит-ра, 1995. 294 с.

<sup>13</sup> Там само.

стовбур якого підтримує небесну твердь та єдне небо і землю; від низу до крони його обвивають дві змії, які застигли в конфронтації одна до одної. Їхні голови ретельно промальовані: ріжки, борідка, одне мигдалеподібне око та великі ніздрі. Нінгішзіда та Сірушш зображені обабіч. Кожний із них має голову рогатого бика, тулуб лева, задні ноги орла<sup>14</sup>.

У Вавилонському царстві (II тис. до н. е. – 539 р. н.) жили давні семітські племена амореїв, що успадкували шумеро-аккадську традицію. У їхній міфології верховний бог Мардук – покровитель Вавилону. Тексти на циліндричних печатках та клинописних табличках повідомляють про його мудрість, мистецтво судити та лікувати. Мардука завжди зображували поряд із Сірушшем, тулуб якого покрито лускою. У нього голова вовка зі стиснутими (витягнутими вперед) щелепами, великими гострими вухами, виразно промальованим одним мигдалеподібним оком.

Стародавні ассирійці – гілка аккадів, які потіснили арамеїв з Верхнього Межиріччя, де близько 2400 року до н. е. виникло та проіснувало вісімнадцять століть Ассирійське царство. До місцевого пантеону входили ігиди – боги Небесного світу, та анунаки – духи Підземного світу, нащадки Тіамат. На барельєфі з м. Німруда представлено бога громовиці, весняних дощів, повеней та пашні, водночас – царя та покровителя цього міста поряд із чудовиськом Анзудом, який збирався наслати страшну повінь. Анзуд зображений у вигляді лева з головою хижого звіра, щелепами скорпіона, тулубом і передніми лапами лева й задніми кінцівками орла<sup>15</sup>.

У міфології хеттів – племені, що проживало на території Хетського царства (Передня Азія, II тис. до н. е.), була історія про змія Іллуянку – втілення сил Підземного світу. Спо-

<sup>14</sup> Нінгішзіда та Сірушш. Ритуальний посуд Гудеа. 2200 р. до н. е. Стеатит, рельєф. Лувр. Париж, Франція.

<sup>15</sup> Боротьба Німруда з Анзудом. IX ст. до н. е. м. Німруд. Алебастр, різьблення. Британський музей. Лондон, Великобританія.

чатку з ним бився бог громовиці Ішкара (він же місцевий цар), але чудовисько лишилося неподоланим. Тоді Ішкара закликав інших богів. Відгукнулася Інара – богиня підземних вод (чи то донька, чи то дружина Ішкара). За допомогою смертного Хупасія вона напоїла Іллуанку та безсилою зв'язала. Урешті Ішкара вбиває Іллуанку, викликаючи тим самим дощ, забезпечуючи плодючість землі та процвітання своєї держави. Іллуанку зображували як довжелезного плазуна, що ховається в норі (його безноге тіло звивається численними кільцями) <sup>16</sup>.

Споконвічна релігія племен іудеїв, які в II тис. до н. е. мешкали на теренах давнього Ханаана (у долині середньої течії Євфрата), була політеїстичною. Ханаанейсько-аморейська міфологія відома на основі вивчення глинобитних табличок з клинописними текстами, знайденими в Угариті. З-поміж них виокремлено релігійні поеми та гімни, записані в XIV ст. до н. е. Основні міфологічні мотиви мали багато відповідностей у традиціях інших народів ханаанейсько-аморейського мовного середовища. Жителі давнього Ханаану нині розглядаються як предки єврейського народу. Його віковична історія сягає XX ст. до н. е., а терена, де перетиналися шляхи, які пов'язували Месопотамію, Єгипет, Передню Азію, Аравію, нині усвідомлюються як найдавніший осередок формування єврейської культури. У 1750 році до н. е. постали тексти Танаху (Старого Заповіту), а близько 1300 року до н. е. поширилися заповіді Мойсея. Тоді була започаткована практика переосмислення, редагування та збагачення оповідей про Створення світу рядом мотивів, запозичених у шумерів. У них ідеться про битву богів, згадується семиголовий змії Левіафан, який згодом стає біблійним персонажем <sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Мелетинский Е. М. Иллуанка. Мифологический словарь. Москва : Советская энциклопедия, 1990. С. 672.

<sup>17</sup> Циркин Ю. Б. Мифы Финикии и Угарита. Москва : АСТ, 2003. 480 с.

Образ змія (як божественної еманції) фіксується у світоглядній культурі та мистецтві давніх персів. У часи Ахаменідів або першої Перської імперії (550–330 рр. до н. е., Іранське плато) постали тексти Авести, до якої ввійшли віршовані гімни-гати – одкровення отримані Заратустрою (близько VII – половини VI ст. до н. е.)<sup>18</sup>. У них оповідається про протиборство верховного бога-творця Ахура-Мазди з його антиподом Аріманом, здатним творити лише зло<sup>19</sup>. Він мав вигляд могутнього крилатого лева зі страхітливою мордою, баранячими рогами й задніми лапами орла. Іконографія Арімана була розроблена в мистецтві періоду правління династії Ахеменідів (V–I ст. до н. е.) та взорована на традиції культури Межиріччя. Водночас із текстів Авести постає гібридне створіння – цар птахів – Саена (Сенмурв, Семург, Симург). Химера мала вигляд велетенської птахи з головою хижого звіра, з роззявленою зубатою пащею, гострими піднятими вухами, великими мигдалеподібними очима, крилами та пазуристими левиними лапами. Зауважимо, що її тулуб та зміїний хвіст на відомих зображеннях багато орнаментувалися рослинними мотивами<sup>20</sup>.

У VI–IV тис. до н. е. в Південно-Східній Азії в долинах річок Інд і Ганг (нині – землі Пакистану та Індії) існувала індо-іранська протоцивілізація. Її розвиток тривав понад тисячу років (2500/2300 – 1800/1700 рр. до н. е.). Найдавніший період представлено хараппською культурою, що процвітала в містах Хараппа, Мохенджо-Даро та Чанху-Даро.

<sup>18</sup> За наказом царя Каві Виштаспи (покровителя Заратустри) Авесту написали золотим чорнилом. Обсяг записаного складав 12 тис. волоних шкур. Александр Македонський (356–323 рр. до н. е.) викинув Авесту в море, проте частину текстів наказав перекласти грецькою мовою.

<sup>19</sup> Диллон Э. М. Дуализм в Авесте. Санкт-Петербург : Тип. В. Ф. Демакова, 1881. 2, IV, 2, 247 с.

<sup>20</sup> Настінні розписи Афрасіаба. 648–651 рр. Фреска. Музей кургану Афрасіаб. Самарканд, Узбекистан.



Головним божеством хараппської культури був рогатий бог, представлений на печатках. Між його рогами проростає деревце. Дехто з дослідників називає його Протошивою. Після занепаду хараппської цивілізації (XX–XIX ст. до н. е) на ці землі приходять арійські іраномовні племена кочівників і починається новий, індоарійський, період у розвитку регіону. Головним джерелом відомостей про міфологію є веди, у яких окреслена світоглядна система, взорована на багатобожжя. Першим з-поміж усіх божеств був Індра – бог Громовиці, який подолав Вритра – гігантського змія. У Ригведі його описано як безноге й безруке створіння, що лежить на горі, скрутившись у дев'яносто дев'ять кілець, погрожуючи проковтнути Всесвіт<sup>21</sup>.

У I тис. до н. е. ведизм трансформується в брахманізм – вчення про світ, у якому колишня кількість богів зведена до тріумвірату (Трімурті): Брахма – творець світоустрою; Вішну – охоронець світу; Шива – руйнівник світу. Описано вісім іконографічних типів зображення Шиви, серед яких виділяється образ із коброю, що обвиває його шию. Вона символізує вічність, єднання часів.

На теренах Великого Степу в часи Великого переселення народів (IV–VII ст.) проживали поряд осідлі цивілізації та кочовики. Завоювання нових територій також означало переселення та асиміляцію. М. Еліаде наголошував, що йому невідомий інший приклад такої тривалої лінгвістичної та культурної експансії<sup>22</sup>. Кочовики не були носіями якоїсь однієї автохтонної традиції: На їхньому шляху, як у котлі, переплавилися міфологія, естетичні вподобання, ремісничі віяння різних етносів. Швидкоплинна зміна вражень відкрила

---

<sup>21</sup> Топоров В. Н. Вритра. *Мифологический словарь* / ред. Мелетинский Е. М. Москва : Советская энциклопедия, 1990. С. 134–135.

<sup>22</sup> Элиаде М. Трехсоставная индоевропейская идеология. *История веры и религиозных идей : в 3 т.* Москва : Критерион, 2002. Т. 1. С. 91–92.

простір для потужних емпіричних світоглядних та художніх узагальнень, які вилилися у створення так званих звіриного та поліхромного стилів у мистецтві – унікальних явищ світової художньої культури, що, попри численні ремінісценції в мистецтві інших етносів (зокрема народів Європи) та пізніших епох (аж до пізнього середньовіччя), несли риси давніх прототипів<sup>23</sup>.

Скіфи – іраномовний народ, нащадки скотарів, праіндоєвропейці, починаючи з енеоліту, пересувалися по степах із Заходу на Схід й у зворотному напрямку. Вони пройшли шляхами від Європи до Єнісею, Саян та Алтаю і вже як вершники вирушили назад, огинаючи Каспій з півночі і з півдня<sup>24</sup>. У культурі скіфів змієнога богиня Апі (нагадувала грецьку Драцену) – дочка Борисфена-Дніпра – символізувала підземні води, що запліднювали землю. Припускають, що її ім'я походить із санскриту, де в англійській транслітерації: «ар» – вода; «аруеті» – витікати, зливатися, запліднювати<sup>25</sup>.

Згадки про кіммерійців лишилися на ассирійських клинописних таблицях (VIII–VII ст. до н. е.); є вони в Гомера (IX – поч. VIII ст. до н. е.), Геродота (V ст. до н. е.) та в Страбона (I ст. до н. е. – I ст. н. е.). Більша частина кіммерійців в VII ст. до н. е. під тиском скіфів рушила на Кавказ і далі – до Малої

<sup>23</sup> Савинов Д. Г. Изобразительные памятники раннескифского времени: искусство композиции. *Труды Сибирской ассоциации исследователей первобытного искусства*. Москва ; Кемерово, 2012. Вып. 9. С. 35–55; Королькова Е. Ф. Иконография образа хищной птицы в скифском зверином стиле VI–IV вв. до н. э. *Проблемы археологии*. Санкт-Петербург, 1998. Вып. 4. С. 154–165.

<sup>24</sup> Шер Я. А. Угасает ли дискуссия о происхождении скифов, скифской культуры? *Краткие сообщения Института археологии*. Москва : Языки славянской культуры, 2017. Вып. 247. С. 21; Савинов Д. Г. Изобразительные памятники раннескифского времени...

<sup>25</sup> Кочергина В. А. Санскритско-русский словарь. С приложением Грамматического очерка санскрита А. А. Зализняка. Москва : Русский язык, 1987. 944 с.

Азії. Менша їхня частина осіла в Північному Причорномор'ї, змінивши кочовий спосіб життя, і стала відомою як таври<sup>26</sup>. Серед археологічного матеріалу киммерійських поселень трапляються вироби, знаковані солярними символами, а також прикраси з бронзи та кістки, що нагадують голову плазуна в проекції згори: дві закручені в різні боки спіралі, поєднані між собою витягнутою дугою<sup>27</sup>.

Кочові племена сарматів упродовж IV ст. до н. е. – I ст н. е. залюднили степову зону Євразії від Дунаю до Аральського моря (території сучасних України, Росії, Казахстану), а в II ст. до н. е. підкорили скіфів. Сармати намащували кінці стріл людською кров'ю, змішаною з отрутою гадюк<sup>28</sup>, а з копит коней виготовляли рогові пластинки, що за формою нагадували луску плазунів, та шили з них панцирі. За іншою версією, лускаті панцири виготовляли з необроблених шкур (*praeduro corio*). Такі військові обладунки не поступалися за міцністю еллінським<sup>29</sup>. Слід звернути увагу на бойові штандарти сарматів та інших степовиків (фракійців, зокрема дакійців) у вигляді дракона (на жердині піднімалася відлита з бронзи голова звіра з роззявленою хижою пащею та довгим роздвоєним жалом, до якої кріпився «тулуб», зшитий із цупкої матерії. Наповнюючись повітрям, він набував вражаючої «тілеснос-

<sup>26</sup> Махортых С. В. Культурные контакты населения Северного Причерноморья и Центральной Европы в киммерийскую эпоху. Киев : Шлях, 2003. 380 с.

<sup>27</sup> Королькова Е. Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племён Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н. э.). Проблемы стили и этнокультурной принадлежности. Санкт-Петербург : Петербургское востоковедение, 2006. 272 с.

<sup>28</sup> Позднякова Н. А. Псевдо-Аристотель. Рассказы о диковинках. *Вестник древней истории*. Москва, 1987. № 3. С. 236–252; № 4. С. 229–251.

<sup>29</sup> Павсаний. Описание Эллады : в 2 т. Москва : АСТ, Ладомир, 2002. Т. 1. 490 с.

ті». До нього чіплялися нарізані зі шкур смуги, що майорили під час верхогонів)<sup>30</sup>. Традицію можна розглядати як відгомін вірувань в апотропеїчну силу цього символу.

У III–VI ст. зі сходу на захід рушили кочовики-гуни – племена, які належали до алтайської мовної групи (тюркські, монгольські, тунгусо-маньчжурські мови). Їхнє просування від Алтайських гір до Каталунських полів ознаменувало початок Великого переселення народів. Стрімко переміщуючись, вони контактували з різними етносами, обмінюючись з ними технологіями й релігійними віруваннями. У процесі асиміляції зазвичай домінували культурні впливи підкорених етносів. Відомо про зустріч гунів із сарматами. До цього часу слід віднести легенду про перехід гунів через Меотійське болото (Азовське море). Гуни обожнювали сонце, вогонь, місяць, воду, вклонялися дорозі, священним деревам і приносили їм у жертву коней. Тотемною твариною для них був олень, який указав їм шлях у землі скіфів. Гуни усвідомлювали оленя як знак божественного провидіння. Відгомін міфу про оленя-провідника пролунав у промові Аттілі до війська напередодні Каталунської (Великої) битви<sup>31</sup>. Водночас у художньому ремеслі гунського культурного комплексу поліхромного стилю можна виокремити мотив голови вовка-дракона – створіння хтонічного рівня<sup>32</sup>.

Кочовики, мігруючи просторами Євразії, поширили східну міфологію на материкову Грецію. Кілька століть потому під вплив традиції потрапляють Апеннінський півострів,

---

<sup>30</sup> Аполлодор з Дамаска. Битва римлян з даками. Колона Траяна. 113 р. Мармур, різьблення. Рим, Італія.

<sup>31</sup> Иордан. О происхождении и деяниях гетов / вступ. статья, перевод и комментарии Е. Ч. Скржинской. Москва : Издательство восточной литературы, 1960, С. 90–91.

<sup>32</sup> Шийна гривна. Кінець IV – початок V ст. Золото, гранати; пайка, інкрустація, зернь. Державний історико-культурний музей-заповідник. Ставрополь, Росія.

Балкани, Карпато-Дунайський регіон, а також Центральна, Північна та Східна Європа (від Вісли до Балтійського моря й Атлантичного океану). Завоювання нових територій також означало переселення та асиміляцію.

Наприкінці залізної доби, з II ст. н. е., зі Скандинавії в південному напрямку рушив зустрічний потік завойовників. Поступово просуваючись від Скандинавського півострова й до Північного Причорномор'я та ріки Дунай, вони досягли меж Римської імперії.

У германо-скандинавській міфології існує оповідь про велетенського змія Йормунганда, якого намагався потопити сам Один, що був найвищим богом пізньої германської та скандинавської міфології. Однак чудовисько у воді вирросло так, що зуміло дістати головою свій хвіст, обійнявши при тому Мідгартд – Середню Землю. Його ще називають Світовим (або Мідгартдським) змієм. У сагах оповідається також про Берег мертвих – там у Підземному світі живе змій Нідхьогг. Він гризе коріння Світового дерева, пожирає мерців та душі грішників<sup>33</sup>. Хтонічний світ скандинавської міфології представляє також Фенрір (у перекладі – «жахливий вовк») – син Локі та Ангрбоди, ворог богів, який вбиває Одіна.

На теренах Центральної Європи (північніше від Альп) з V ст. до н. е. проживав войовничий етнос, названий грецьким географом Гекатеєм Мілетським (VI ст. до н. е.) «кельтами». До IV ст. до н. е. кельти поступово залюднили простори майже всієї Європи, сягаючи Балканського, Піренейського, Скандинавського й Апеннінського півостровів та опанували Британські острови. Кельти заселили Карпати – Закарпаття, Бойківщину, Галичину<sup>34</sup>. На теренах України спадщина кельтів

---

<sup>33</sup> Снорри Стурлусон. Круг земной (Heimskringla) / Кузьменко Ю. К., Смирницкая О. А., Стеблин-Каменский М. И., Гуревич А. Я. Москва : Наука, 1980. 687 с.

<sup>34</sup> Kazakevych G. Iron Age Celts in the Territory of Ukraine and Their Influence on the Cultures of Local Populations During Third

фіксується за осередками гальштатської та латенської (V–I ст. до н. е.), зокрема й латенізованих (зарубинецької, поенешти-лукашівської та пшеворської) культур<sup>35</sup>. В основі міфологічних уявлень кельтів був друїдизм – релігія, у якій головну роль відігравало обожнювання природи, віра в переселення душ та взаємообіг життя і смерті. Вони поклонялися Світовому дереву – дубу, що ріс у Священному гаю, населеному уявними створіннями, зокрема драконами – символами величі та влади. У світоглядній культурі народу дракон – велетенський безкрилий плазун (лише зрідка їх зображували з крилами летючої миші). Їхні тіла вкриті лускою. Вони живуть у печерах або у водоймах, крадуть дівчат та стережуть скарби. Убити дракона можна лише поціливши в єдине на його тілі вразливе місце на череві<sup>36</sup>. Кельти вірили, що місця, які часто навідували дракони, мали особливу силу<sup>37</sup>. У кельтській міфології можна натрапити й на інших надприродних химер: водяних коней (з хвостом кита), *шовків* (схожих на тюленів), *бугулів* (людиноподібних, прямоходячих вовків – не злих, а навіть добрих і ніжних покручів). Міжусобні війни, ослабивши кельтів, сприяли вторгненню германців зі сходу і римлян з півдня. У I ст. вони були насильно романізовані завойовниками. Але вже на зламі III–IV ст. простежується феномен повернення до давніх традицій. Сприйняті середньовічною культурою, зокрема мистецтвом, образи кельтської міфології збагатили художньо-образне наповнення християнського мистецтва

---

Century B. C. – First Century A. D: Where Gauls and Scythians Met and Mingled. Lewiston NY : Edwin Mellen Press, 2016. 176 p.

<sup>35</sup> Гороховський Є., Михайлова Р. Художня традиція кельтів і латенізованих культур. *Історія українського мистецтва : у 5 т.* Київ : Видавництво ІМФЕ, 2008. Т. 1. С. 566–579.

<sup>36</sup> Широкова Н. Мифы кельтских народов. Москва : АСТ ; Санкт-Петербург : Астрель, 2004. 432 с.

<sup>37</sup> Элиаде М. Можно ли восстановить кельтский пантеон? *История веры и религиозных идей : в 3 т.* Москва : Критерион, 2002. Т. 2. С. 72–74.

романської традиції, у VII–IX ст. додали новий імпульс в художньому ремеслі, в оздобленні рукописних книг.

Англосакси вірували в існування семи сфер. Першу з них, населену людьми, назвали «Middangeard» (подібно до Мідгард в скандинавській міфології). Вони вірили в існування багатьох богів, ельфів, гномів та драконів. Міграція англосаксів (племен англів, саксів, ютів, фризів та частини низових франків) почалася з кінцем епохи панування Риму в Європі (V–VII ст.). До переселення на Британські острови вони проживали в Ютландії (материкова Європа, нині – терена Данії). Там був відомий рукопис «Беовульф», датований 1000 роком. Цей поетичний епос описує події кінця VII – першої третини VIII ст. Герой – Беовульф, молодий лицар, вступає у двобій з драконом-людоджером Гренделем і знищує його, а потім на дні морської печери вбиває інше чудовисько – матір Гренделя, яка намагалася помститися за смерть сина. Повернувшись на батьківщину, герой стає королем і успішно править країною впродовж п'ятдесяти років. Однак неподалік від володінь Беовульфа жив інший дракон, що оберігав давній скарб, але, крім того, почав спустошувати околиці. Тож на схилі віку герой знову бореться з чудовиськом і перемагає його ціною власного життя <sup>38</sup>.

У слов'янській міфології дохристиянського періоду змій – божество земноводної стихії. Вочевидь, його образні характеристики були проекцією найдавніших першоджерел, серед яких міфопоетичні уявлення народів, котрі залюднювали території прабатьківщини слов'ян у давні часи. У фольклорі Болгарії, Македонії і Сербії збереглися легенди про міфічних примар зміїної подоби, яких називали «халами». Вони – духи дощу та негоди, що вмiли насилати грозові хмари на поля, могли знищити врожай. Хали напрочуд ненаситні; вони здатні проковтнути Місяць або Сонце (від чого трапляється за-

---

<sup>38</sup> Куликова Ю. В. Кельтское возрождение в «Галльской империи»? *Преподаватель XXI века*. Москва, 2015. № 1. С. 264–272.

темнення цих світил). Болгарські та сербські хали багатоголові (мають по три голови, по шість крил та дванадцять хвостів, кожний з яких завершується відростком, що нагадує наконечник стріли. У болгарському фольклорі існують легенди про перетворення людей у зміїв (під впливом чар або внаслідок перелюбу жінок з демоном). Хали нагадували драконів (вони вкриті лускою, мають перетинчасті крила), але трапляються й такі, що є гібридами зміїв із птахами або людьми<sup>39</sup>.

Прочитання образів первісних богів в українській традиції ускладнене відсутністю доступних писемних джерел, які збереглися лише від християнської доби, тобто періоду завершення епохи язичництва та повалення прадавніх кумирів. Так, у київській літописній традиції кінця XI ст.<sup>40</sup> та у творах давньоруської літератури XI–XIV ст.<sup>41</sup> разом з Перуном – верховним божеством, згадується Велес (Велос) – «скотій бог». Як і інші кумири (Хорос, Даждьбог, Симаргл, Мокош,

---

<sup>39</sup> Георгиева Ив. Българска народна митология. София : Академично издателство «Проф. Марин Дринов», 2013. 402 с.

<sup>40</sup> Згадки про мирні договори руських князів та візантійських правителів 907, 945, 980 років. Див.: Ипатьевская летопись. Полное собрание русских летописей : в 43 т., 135 кн. Санкт-Петербург : Типография М. А. Александрова (Надеждинская, 43), 1908. Т. 2. Стлб. 23, 36, 67.

<sup>41</sup> Колодний А. Слово реченого Христолюбцем. *Історія релігії в Україні : у 10 т.* Київ : Українська асоціація релігієзнавців, 2010. Т. 1. С. 327; Аничков Е. В. Слово о том, како первое погани суще язици кланялися идолом. *Язычество и Древняя Русь.* Санкт-Петербург : Типография М. М. Статюлевича, 1914. С. 58–75; Іаков Мних. Пам'ять і похвала князю руському Володимиру, як хрестився Володимир і дітей своїх хрестив, і всю Землю Руську від краю і до краю, і як хрестилась бабуся Володимира Ольга, до Володимира. Списано Іаковом Мнихом / пер. Сліпушко О. *Тисяча років української суспільно-політичної думки : у 9 т.* Київ : Дніпро, 2001. Т. 1. С. 223–229; Франко І. Я. Апокрифи і легенди з українських рукописів : у 5 т. Львів : Наук. т-во ім. Шевченка, 1906. Т. 4. С. 159–171.



Переплут), він, імовірно, входив до пантеону князя Володимира Святославича <sup>42</sup>. Деталізація образних характеристик цих кумирів суголосна історичній реконструкції моделі світу людини дохристиянської доби і спирається на прадавню міфопоетичну традицію <sup>43</sup>.

Велеса часом розглядають як володаря Підземного світу, який іноді поставав у зміїній подобі. За іншою версією, він – лише дух, охоронець входу до Потойбіччя, зв'язківець з Ірієм <sup>44</sup>. В українській казці найчастіше образ змія-шеркани розкривається в площині ворожого (до головного героя) начала. Л. Мушкетик описує його узагальнені риси: він уміє літати або пересувається на літаючих конях, а з його пащеки виривається полум'я («шаркань сипле вогняним дощем»); він зазвичай мав велетенські розміри, багато голів і крил (згадується шестикриле, шестиголове, шестипазурне чудовисько; далі за градацією – дванадцятикрилий, дванадцятиголовий...) <sup>45</sup>. Невідомо, покритий він лускою чи шкіра

---

<sup>42</sup> Рыбаков Б. А. Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. Москва : Издательство академии наук СССР, 1963. 381 с.; Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. Москва : Наука, 1987. 782, [1] с.; Вовк Ф. (проф. Хведір Вовк) Студії з української етнографії та антропології. Прага : Український громадський видавничий фонд, 1927. 356 с.; Грушевський М. Історія України-Руси : в 11 т., 12 кн. Київ : Наукова думка, 1991. Т. 1. 736 с.; Гура А. В. Змей. *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*. Москва : Междунар. отношения, 2002. С. 187–189.

<sup>43</sup> Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая). *Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т.* Москва : Советская энциклопедия, 1980. Т. 2. С. 161–166.

<sup>44</sup> Велесова Книга-волховник / літературний переклад і релігієзнавчий коментар Г. Лозко. Вінниця : Континент-Прим, 2004. 504 с.; Лозко Г. С. Коло Свароже. Відроджені традиції. Київ : Український письменник, 2004. 222 с.

<sup>45</sup> Мушкетик Л. Г. Персонажі української народної казки. Київ : Український письменник, 2014. С. 225; Пастух Н. Феномен зооло-

в нього гладенька. У народній лубочній картинці (дереворити або гравюри на міді XVIII–XX ст.) його зображували з пазуристими лапами та довгим хвостом, що закінчувався вістрям («щитком»-відростоком, як в окремих видів гадюк у природі). Така деталізація в усних переказах зазвичай відсутня. Зрідка згадуються лише крила. Змій панує над вогняною та водною стихіями, живе в горах і водночас є морським чудовиськом та людоджером, адже збирає побори людськими жертвами, а пожирання царівни – його традиційна роль. Він вимагає собі жінку для шлюбних стосунків, тому нерідко його подавали як біса «сластолюбства» (здебільшого в лубочних картинках). Однак головна місія змія полягає в тому, що він стереже кордони Тридесятого царства – вхід у Потойбіччя.

На зламі I ст. до н. е. – I ст. н. е. на теренах Середземномор'я та Передньої Азії постали монотеїстичні релігії (зороастризм, юдаїзм, християнство), які дали поштовх численним оповідям, які не ввійшли до канонічних біблійних текстів. Напередодні нової ери панували апокаліптичні настрої, страх загибелі існуючого Світу. Утім, люди мріяли знайти після смерті спокій та безсмертя. Ці настрої знайшли відображення в міфах про Створення світу, у яких нотувався досвід одкровення – раптового досягнення «істини» в момент містичного прозріння, що нібито йшло безпосередньо від бога <sup>46</sup>. Видіння, які начебто бачили «посередники», імовірно, пояснюються використанням психотропних речовин, які вживали в ритуальних практиках давніх східних народів, зокрема іудеїв. Археологічні розкопки храму в м. Арадї (25 км на захід від Мертвого моря, 45 км на схід м. Беєр-Шева) показали наяв-

---

гізму у міфології та культурі (теоретичний аспект). *З його духа печаттю...* : зб. наук. праць на пошану Івана Денисюка : у 2 т. Львів, 2001. Т. 2. С. 114–122.

<sup>46</sup> Деміург. *Словник української мови* : в 11 т. Київ : Наукова думка, 1974. Т. 5. С. 631.

ність у ньому двох невеликих вівтарів з піщанику, на яких кадили суміш конопель і ладану<sup>47</sup>.

У кінці I – на початку II ст. на теренах Передньої Азії поступово формується традиція гностичних текстів, які фіксують трансформації релігійної свідомості. У них лунав відгомін давнього шумерського міфу про Створення світу, розроблялася сюжетика втаємничених сакральних знань (ідея Плероми, міф про падіння Софії, концепція Деміурга). У них Деміург – одна з іпостасей Бога-Творця, але не рівний йому за своїм творчим потенціалом. Гординою він протиставив себе Творцю, порушивши усталений світоустрій. Звалившись з ефірних висот у матерію, він став першим земним пилом, першою (до тварин і людини) землею істотою; він – цар матерії, його світ – нечистоти, сморід, гниття. Утративши небесне достоїнство, він отримав риси плазуна. Іноді наділений людськими рисами, він мав вигляд маргінала, дурня, блазня<sup>48</sup>.

Відомо про існування сирійсько-самаритянської секти офітів, або офіан (від грец. Ὀφίς – «змія»), що поклонялися змієві. Вони розглядали його як символ вищого знання, убачаючи в ньому образ, який прийняла верховна Премудрість або небесний еон Софія, щоб повідомити першим людям (яких Творець тримав у «дитячому невіданні») «справжні знання». Учення поширилося в II–III ст. в Передній Азії, Єгипті та Італії.

У науковий обіг уведено трактат «Пістис Софія», який дійшов до нашого часу у складі пергаменного кодексу, переписаного коптською мовою та знайденого поблизу Фів. За ім'ям англійського антиквара А. Еск'ю, який придбав рукопис в 1750 році, кодекс назвали «Аскевіанським». Рукопис датується періодом між 340 і 360 роками. Імовірним автором про-

---

<sup>47</sup> Arie E., Rosen B., Namdar D. Cannabis and Frankincense at the Judahite Shrine of Arad. *Tel Aviv. Journal of the Institute of Archaeology of Tel Aviv University*. Tel Aviv, 2020. No 1. P. 5–28.

<sup>48</sup> Йонас Г. Гностицизм (гностиическая религия). Санкт-Петербург : Лань, 1998. 384 с.

тографа цього тексту називають Валентина – відомого гностика та екзегетика II ст., засновника філософської школи в Римі. За іншим припущенням, твір було написано одним із його послідовників, що жив у III ст.<sup>49</sup>

У тексті «Пістис Софія» оповідається, як Ісус після воскресіння з мертвих почав посвячувати своїх учнів в таємниці Гнозису. У першій оповіді він розкриває будову Всесвіту. У 29 главі постає Пістис Софія – еон вищого світу жіночої статі. Вона піддалася скорботі: її не допустили у «вищі світи», бо вона була позбавлена андрогенної пари. Тому Софія захотіла (без волі та без помислу Духа) відкрити образ в самій собі, тобто створити собі подібного. Під час акту творіння вона була «у невіданні», тому вчинила помилку: це творіння прийняло огидний вигляд гібрида з тулубом змія, мордою лева та очима, як палаючі блискавки. Злякавшись, Софія відкинула його за межі тих місць, де він народився, та занурила в хмарину, аби зробити невидимим.

У 1945 році в єгипетському поселенні Наг-Хаммаді було знайдено зібрання рукописів на папірусі. Кодекси належали монастиреві, заснованому Пахомієм Великим на правому березі Нілу у Верхньому Єгипті. До зібрання входив апокриф – «Таємна Книга Іоанна» (IV ст.). Там згадано змія Ялдаваофа (його ім'я в перекладі означає «дурний») – сина Пістис Софії. Узявши велику силу від своєї матері, він став першим «космічним» архонтом і створив схожих на себе.

«Пістис Софія», «Таємна Книга Іоанна», як і інші тексти гностичної традиції, містять безліч нерозкритих смислів, фіксують незбагненну для традиційного християнського світо-

---

<sup>49</sup> Блаватская Е. П. Пистис София. *Скрижали Кармы: «Нет религии выше Истины»* / пер. с англ. и предисловие А. Каменской. Москва : ООО Международный центр фантастики, 1995. 512 с.; Трофимова М. К. Из истории ключевой темы гностических текстов. Пистис София. *Палеобалканистика и античность* : сборник научных трудов. Москва, 1989. С. 169–218.

гляду просторову структуру Небес, що розкривається в категоріях елліністичної та іудейської традицій I–II ст.

Давні історичні цивілізації не могли позбутися впливу уявлень попередніх періодів. Нові гностичні концепти формувалися на основі міфологічних традицій певних етнічних середовищ. Так, маніхейство, що поширилося в III ст. в державі Сасанідів (терена Ірану та Іраку) і було названо іменем засновника – Мані, наслідувало зороастризм, буддизм та християнство. Однак це не просто еклектичне поєднання відомих раніше доктрин, а цілісна космогонічна система, у якій модель Всесвіту побудована на символічних бінарних протиставленнях. Так, у Всесвіті споконвіків існували дві протиборчі сили – Світло (Бог величі) та Морок. Світло не знало зла й повністю було духовним, нематеріальним; усі його творіння – досконаліми та безсмертними. Морок – бездуховне начало, позбавлене гармонії. Світло знаходилося вгорі, Морок обіймав «безодню». Одного разу Морок позаздрив красі Світла й вирішив захопити його простір. Він породив (через Матерію – свою персоніфікацію) потворних чудовиськ, які стали його архонтами: пожежа (лев), злий вітер (орел), темна вода (риба), темрява (дракон) та найсильніший з них – дим (гібридна потвора з левиною головою, орлиними крилами, тулубом дракона та риб'ячим хвостом). Дим повів це військо у наступ на Світло. Вони піднялися до кордонів Мороку, захопили частину простору Світла та змішалися з ним. Світло (Бог величі) провідав про задум Мороку й викликав свої сили – Великого духа (Матір-життя) та Першолюдину. Від них постали п'ять світлих стихій: еманцій повітря, вогню, води, вітру та світла, які мали служити захистом від п'яти відповідних сил Мороку. Першолюдину направили на битву, у ході якої підвладні йому сили «зв'язували» втілення Мороку. Так повітря мало подолати дим, вогонь – пожежу, вітер – темний вітер (буревій), вода – темну воду (отруту) а світло – темряву. Однак військо Мороку перемагало. Тоді Бог величі

породив ще одну еманацию – Духа живого (Бога життя). Той спустився на поле битви, врятував Першолюдину та забрав його назад у простір Світла. Тим часом п'ять світлих стихій були уражені. Тоді Дух живий та Матір-життя почали діяти в змішаному просторі, порядкуючи його так, аби частинки Світла можна було виокремити з темряви й забрати назад. Бог величі направив униз ще одну свою еманацию – Третього посланця, який вивільнені частинки світла піднімав угору. Матерія й собі побажала створити подібну сутність, але, намагаючись спіймати Третього посланця, впала додолу. Із її плоті виросло дерево, з плодів якого вийшли нові архонти чоловічої та жіночої статі, що породили викиднів. Найсильніші з них – змії Саклас і демониця Небро – проковтнули решту собі подібних. Далі від їхнього союзу народжуються спочатку Адам, а потім – Єва. Отже, у маніхействі змії Саклас – це Творець роду людського та прообраз Христа. Подібні «генетичні ланцюжки» простежуються також у гностичних текстах «Таємна книга Іоанна» та «Євангеліє від Іуди»<sup>50</sup>. Серед артефактів, пов'язаних із маніхейством, відомий Хрест Світла – дві змії, що переплелися між собою так, як на жезлі Гермеса. Гностичні твори перебували у вільному обігу до II ст., коли вчителі Церкви заборонили їх і назвали «ерессю».

Особливе значення в усвідомленні іконографії та смислового прочитання образу змія мало канонічне християнство, початок якого традиційно пов'язують з Першим Вселенським собором (325 р.). Змії у Святому Писанні став частиною божественного плану від Створення світу до Другого Пришестя. У символічному сенсі він є головним антагоністом Бога.

---

<sup>50</sup> Еланская А. И. «Изречения египетских отцов». Памятники литературы на коптском языке / введение, перевод с коптского и комментарии А. И. Еланской. Санкт-Петербург, 1993. С. 340; Смагина Е. Б. Манихейство по ранним источникам. Москва : «Восточная литература», 2011. 520 с.

Витоки такого його усвідомлення криються в Писанні. Так, у Старому Заповіті у Книзі Буття розміщено історію вигнання Адама і Єви із саду в Едемі: «Тоді Господь Бог промовив до жінки: “Що це ти наробила?” А жінка сказала: “Змій спокусив мене, – і я їла”. І до змія сказав Господь Бог: “За те, що зробив ти оце, то ти проклятіший над усю худобу, і над усю звірину польову! На своїм череві будеш плазувати, і порох ти їстимеш у всі дні свого життя. І Я покладу вороженчу між тобою й між жінкою, між насінням твоїм і насінням її. Воно зітре тобі голову, а ти будеш жаліти його в п’яту» (1 М. 3:13-15). Відгомін цього прокляття читається в текстах Псалтиря, де представлена молитва Мойсея до Спасителя: «Тебе зло не спіткає, і до намету твого вдар не наблизиться, бо Своїм Анголам Він накаже про тебе, щоб тебе пильнували на всіх дорогах твоїх, на руках вони будуть носити тебе, щоб не вдарив об камінь своєї ноги! На лева й вужа ти наступиш, левчука й крокодила [в інших варіантах перекладу: дракона. – Л. Г.] ти будеш топтати!» (Пс. 91:13)<sup>51</sup>. Ісус, згідно зі Старозаповітними пророцтвами, був нащадком Авраама, Ісаака та Іакова, походив з коліна Іудиного (1 М. 49:10) від «кореня Іессеевого», був потомком Давида та Соломона (1 Цар. 2:4). Тому на ньому (як на людині) лежало наведене вище прокляття. Смерть Христа на Хресті вважається спокутою цього прокляття. Антитеза: змії (гріх) – хрест (викупна смерть Христа) часто трапляється в мистецтві середньовіччя. Починаючи з XII ст., можна побачити, як змії корчяться на

---

<sup>51</sup> Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту : із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена / пер. І. Огієнка. Київ : Українське біблійне товариство, 2002. 1159 с. Для порівняння : у Синодальному перекладі рос. мовою 1876 року: «...на аспіда и василиска наступишь; попирать будешь льва и дракона». Див.: Библия или Книги Священного Писания Ветхого и Нового заветов в русском переводе. Санкт-Петербург : в Синодальной типографии, 1876. 2000 с.

Хресті. У мистецтві каролінгів поширився іконографічний виклад Розп'яття, де біля підніжжя Хреста зображували змія. Він міг бути мертвим, проштрикнутим древком Хреста, або живим (жалити Спасителя в п'яту). У такий спосіб здійснювалося прокляття, накладене на «сім'я її» (1 М. 3:13-15).

У пізньоантичній і ранньосередньовічній іконографії (IV–V ст.) постав сюжет «Христос Триумфатор», у якому Спаситель наступає на лева (змія, дракона або василіска). Ці створіння є іпостасями та прообразами Диявола.

Із текстів Старого Заповіту постає мідний змії. Так, Бог «відкрив» Себе пророку Мойсею та закликав його вивести народ Ізраїлю з рабства (2 М. 3:4-22). І відповів Мойсей: «Та ж вони не повірять мені, і не послухають голосу мого» (2 М. 4:1). Тоді Бог наказав кинути жезл (посох) на землю, після чого він став змією. Мойсей злякався й утік, але Бог повелів повернутися і взяти перевертня за хвіст, і той знову став жезлом (2 М. 4:1-5). У наступному епізоді Біблії після довгих років поневірянь у пустелі іудеї почали сумніватися. Тож Бог покарав їх вогняними зміями – «подібними до полум'я» серафами. Від них загинуло багато людей. Тоді Господь повелів Мойсею зробити змія-сарафа і виставити його на жердині (4 М. 21:6–10). Мойсей виконав волю Бога (4 М. 21:9). Усякий ужалений сарафом, глянувши на цей штандарт, залишався живим (4 М. 21:4-9). Цей образ символізує майбутнє Воздвиження Чесного Хреста. Книга Ісаї тлумачить серафів як «літаючих драконів» (Іс. 30:6).

У Четвертій Книзі Царів згадується епізод, як цар Єзекія порубав мідного змія. Цар назвав його «не божественним», а простим, металевим. (2 Цар.18:4). Тим вчинком він хотів підкреслити, що не можна змію поклонятися як кумирові.

У Новому Заповіті, зокрема в Євангелії від Матвія, Іоанн Хреститель називає фарисеїв «виводком гадюк» (Мт. 3:7). Ісус також каже: «О змії, о роде гадючий, як ви втечете від засуду до геєнни?» (Мт. 23:33). Однак зовсім інший асоціативний ряд по-



стає у словах Ісуса, коли, відправляючи апостолів проповідувати Слово, він застерігає: «Оце посилаю Я вас, як овець між вовки. Будьте ж мудрі, як змії, і невинні, як голубки» (Мт. 10:16).

У Євангелії від Іоанна наведена розмова начальника іудейського Никодима та Ісуса, у ході якої Ісус порівняв акт підняття змія на жердині з Вознесінням Сина Божого на Хресті: «І не сходив на небо ніхто, тільки Той, Хто з неба зійшов, Людський Син, що на небі. І, як Мойсей підніс змія в пустині, так мусить піднесений бути й Син Людський, щоб кожен, хто вірує в Нього, мав вічне життя» (Ів. 3:13-15).

Іоанн Богослов бачив «Ангола, що сходив із неба, що мав ключа від безодні, і кайдани великі в руці своїй. І схопив він змія, вужа стародавнього, що диявол він і сатана, і зв'язав його на тисячу років, та й кинув його до безодні, і замкнув його, і печатку над ним поклав, щоб народи не зводив уже, аж поки не скінчиться тисяча років» (Об. 20:1-3). У книзі Об'явлення описано битву на небесах: «І сталась на небі війна: Михаїл та його Анголи вчинили зо змієм війну. І змії воював та його анголи, та не втрималися, і вже не знайшлося їм місця на небі. І скинений був змії великий, вуж стародавній, що зветься диявол і сатана, що зводить усесвіт, і скинений був він додолу, а з ним і його анголи були скинені» (Об. 12:7-10). І далі: «І я почув гучний голос на небі, який говорив: Тепер настало спасіння, і сила, і Об'явлення, і влада Христа Його» (Об. 12:11). У численних коментарях до Біблії ці слова стали основою інтерпретацій змія як утілення Диявола, Сатани, а його поразку й падіння з небес підвладних йому ангелів як есхатологічне видіння кінця світу, водночас – як передвіщення Царства Божого.

На етапі розвиненого середньовіччя поширилися ересі, у яких відчувається відгомін давніх міфів про Деміурга як співтворця Світу<sup>52</sup>. Так, учення богомилів, яке походило з

---

<sup>52</sup> Махов А. Е. Hostis antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря. Москва : Intrada, 2006. 416 с.

Візантії та поширилося на Балканах і далі Європою, у XIV–XV ст. досягло України<sup>53</sup>. Образ змія в єретичних текстах відігравав важливу роль. Богомили вірили в подобу Трійці, що складалася з Бога-Отця, Диявола (Сатанаїла) і Бога-Сина. Сатанаїл – старший син Творця, подібний до Нього. Переїнявши частину творчої сили від батька, він зважився заснувати нове небо та землю, прикрасивши її рослинами і тваринами. Сатанаїл зробив з глини й води тіло людини. Бажаючи оживити це створіння, він наповнив його своїм диханням, але рихле тіло з праху (глини) не затримало в собі цієї життєдайної снаги: волога стекла на землю через великий палець ноги та прийняла вигляд змія. Тож сила життя передалася саме йому. Сприймавши дух від Сатанаїла, він став мудрим<sup>54</sup>. Змій розглядається як створіння, що прийняло від Сатанаїла не тільки силу життя, але й природу (морфологічну подібність).

Дослідження релігійної традиції невідворотно приводить до необхідності окреслення її профанного контексту. У культурі Давньої Греції та Давнього Риму набирають сили процеси раціоналізації і секуляризації свідомості та акцентування позакультового (мирського) ставлення до життя. У такі часи відкривається простір для ширшого погляду на світ, притаманною рисою якого ставало зацікавлення реальним буттям.

Розквіт традиції в Середземномор'ї припадає на IV–V ст. Не пізніше IV ст. в Александрії постав «Фізіолог». О. Юрченко серед можливих його авторів називає Псевдо-Євстафія Антіохійського (IV–V ст.), Амвросія Медіоланського (349–397) та Єпіфанія Кіпрського (403) та визначає цей твір як «зоологічну містерію», де за «уявними парадоксами» й «ці-

---

<sup>53</sup> Любашенко В. І. Єретичні течії. *Історія української культури* : у 5 т. Київ : Наукова думка, 2001. Т. 2. С. 312–322.

<sup>54</sup> Соколов И. И. Богомилство. *Православная богословская энциклопедия* : приложение к духовному журналу «Странник» за 1901 г. Петроград : Т-во А. П. Лопухина, 1901. Т. 2. Стлб. 751.

кавими недосконалостями» приховувалися глибинні пласти усвідомлення образу Всесвіту<sup>55</sup>. Звірі у «Фізіолозі» позбавлені природних поведінкових рис. У їх характері та вчинках є різючі паралелі зі світом людей. Ця книга створювалася для повчання й моралізаторства: через поведінку тварин розкривалися витoki божественних еманаций та правила, дотримуватися яких з метою уподібнення божеству мусив кожний християнин. Припускають, що один із авторів «Фізіолога» був послідовником школи Орігена в Александрії, учні якої вправлялися в тлумаченнях біблійних текстів. Ще одним твором, у якому оповідалося про фантастичні створіння, можна назвати «Історію Александра Великого» (II–I ст. до н. е.), що її приписують невідомому авторові, імовірно, александрійцю за походженням. Первісний варіант тексту не зберігся. (Найдавніша копія «Історії Александра Великого» датується III ст. та зберігається в Національній бібліотеці Франції). У цих творах проповідувалася мораль, яка базувалася на сексуальній стриманості, чистоті та незайманості; засуджувалося все те, що могло відволікати розум християнина від споглядання Бога. Звірі у «Фізіолозі», ілюструючи нові ідеї, виконують незвичайні для себе функції, що автоматично переводить їх у категорію символів. Певні узагальнення зоологічних сюжетів подаються у творі Тимофія з Гази (V ст. н. е.)<sup>56</sup>, котрий, описуючи тварин, наділяє їх «грацією» природних потреб (зокрема акцентуванням інстинкту продовження роду). Натомість

---

<sup>55</sup> Юрченко А. Г. Александрийский «Физиолог». Зоологическая мистерия. Исследование. Санкт-Петербург : Евразия, 2001. С. 5–20.

<sup>56</sup> Timotheus of Gaza. On animals: *peri zōōn*: fragments of a byzantine paraphrase of an animal-book of the 5th century A. D. / Bodenheimer F. S., Rabinowitz A. ed. Paris ; Leiden : Académie internationale d'histoire des sciences, [1949]. [VIII]. 54 p.; Юрченко А. Г. Тигрица и грифон. Сакральные символы животного мира. Зоологическое сочинение V века. Санкт-Петербург : Азбука-классика, Петербургское Востоковедение, 2001. 400 с.

Флавій Філострат (170–247) підкреслював містичні та магичні властивості тварин.

На думку С. Лучицької, у своїх творах про природу стародавні греки «сублімували» багато інстинктивних страхів в образах міфологічних чудовиськ – грифонів, сирен, але й «раціоналізували» їх поза релігійною сферою, вигадавши раси потворних людей і тварин, якими вони заселили Далекий Схід. До таких трактатів належать списки манускрипту «Історія Александра Великого». Вони розширюються розділами з описами чудовиськ та далеких країн: «De monstribus» («Про чудовиська») та «De India et eius mirabilibus» («Про Індію та її чудеса») <sup>57</sup>.

У середньовічних бестіаріях нівелюється різниця між теософією, дидактичною літературою та вигадкою. Велика каролінзька енциклопедія «De rerum naturis» («Про природу речей») була написана Храбаном Мавром (780–856), архієпископом Майнца. У цьому творі автор у двадцяти двох книгах збирає всі доступні для його часу знання та розкриває суть поняття Bestiarum (від лат. bestia «звір»). На його думку, це поняття позначає фантастичних гібридів, що народилися від змішаних шлюбів між дикими тваринами: левами, тиграми, леопардами, вовками, лисицями, також «de coitu» людей зі зміями. Автор доходить висновку, що зовнішність є закономірним наслідком гріховних вчинків, які є першопричиною потворності, каліцтва та хвороб. Водночас Храбан Мавр підкреслює, що «Доктору Христосу в Євангеліях потрібен не лікар, а хворий» – існування монстрів, калік є обґрунтуванням доцільності Providentia (Промислу Божого). Оригінал твору Храбана Мавра не зберігся, тож відомий у пізніших копіях. Серед них – енциклопедія «De universo», створена в 1023–1035 роках, як припускають, поблизу Рима, повторює текст Рабана Мавра, але додає алегоричні тлумачення, а також тематичні мініатю-

---

<sup>57</sup> Лучицькая С. Чудовища. *Словарь Средневековой культуры*. Москва : Российская политическая энциклопедия, 2003. С. 578–582.

ри. Манускрипт нині зберігається в бібліотеці абатства Монтекассіно<sup>58</sup>. Відомий твір «Imago Mundi» приписують Гонорію Августодунському (близько 1080–1156 рр.), монахові, який прибув у Ренензбург з бенедиктинського абатства Кентербері та приєднався до ірландської бенедиктинської общини монастиря Святого Якова. Він намагався звести до купи все, що належало знати особам духовного сану: теологію, філософію, історію та уявлення про природу<sup>59</sup>. Серед численних розділів «Imago Mundi», зокрема в розділах «De India» та «De Paradisus» ніби постає інша реальність, розбудована на взаємодії уяви та вражень від навколишнього світу.

«Фізіолог» був перекладений латиною у XII ст. в Англії. Бестиарії стали своєрідними енциклопедіями, у яких природничі знання поєднувалися з міфами та Святим Письмом. На них спиралися у своїх суперечках філософи й теологи, їх використовували для проповідей священники, ними розважалася аристократія. Поступово світські контексти оповідей починають переважати, а біблійний підтекст поступово зникає. У бестиаріях зло персоніфіковано в різних тваринах, але жодна з них не передає всіх граней сутності цього образу: у кожній істоті зазвичай акцентовано тільки одну негативну рису, і лише сукупно весь тваринний світ, представлений у книзі, дозволяє усвідомити багатогранність природи зла. Виокремлені негативні поведінкові риси тварин виступають як певні метафори. Перенесені у фігуративний вимір, вони є формою візуалізації окремих рис Диявола та наближених до нього примар<sup>60</sup>. У ла-

<sup>58</sup> Храбан Мавр. Від природи речей. 1022–1035. Монастир Монтекассіно, Кассіно. Бібліотека абатства Монтекассіно. Італія. Cod. 132.

<sup>59</sup> Сverdlov M. B. Латиноязычные источники по истории Древней Руси. Германия. Москва ; Ленинград : Институт истории АН СССР, 1989. Вып. I. Ч. I. 204 с.

<sup>60</sup> Махов А. Е. Средневековый образ: между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. Москва : Intra-da, 2011. 256 с.

тинських bestiаріях лютим Драконам притаманна хитрість, жадібність, володіння магічною силою та «вбивчим» диханням. Вони поділяються на кольорових, які вирізняються злістю та егоїзмом, та металевих – благородних і мудрих велетнів<sup>61</sup>. У західноєвропейській традиції відомі віверни. Слово *wuvern* походить від латинського *vipera* – «гадюка». Вони схожі на драконів, але не мають їхньої магічної сили.

У пограниччі сакрального та профанного світів постала традиція окультних знань і книг, які являли собою збірники настанов для заклинання демонів. У середньовічній Франції вони отримали назву «гримуарів». О. Девіс, дослідник магії з університету Хартфордшира, вважає, що «насагу» для створення таких книг їхні автори отримували в окультних практиках попередніх століть, у релігіях стародавніх цивілізацій Близького та Середнього Сходу й Середземномор'я – території, яка стала контактною зоною розповсюдження окультних знань. Учений зауважує, що вперше надприродні практики було згадано в текстах єврейської Біблії (Танаха), де зафіксовано глибоко містичні світоглядні уявлення давніх іудеїв та описано змагання Мойсея з фараоном. Скрижалі Заповіту, отримані пророком від Бога, О. Девіс розглядає як першу відому людству магічну книгу<sup>62</sup>.

Окультні знання накопичувалися та реінтерпретувалися на кожному наступному етапі історичного поступу. До подібних практик вдавалися Піфагор (570–490 рр. до н. е.), Вергілій (70–19 рр. до н. е.), Птолемеєм (100–170 рр.). У поширенні гримуарів у Європі велике значення мав вплив мусульман, які у VIII ст. прийшли з Північно-Західної Африки на Піренейський півострів, збагативши місцеву традицію досвідом східних цивілізацій. У великих містах Іспа-

---

<sup>61</sup> Фізіолог з Берна. Берн, Бургербібліотека. Cod. 318. F. 12 v; 17v.

<sup>62</sup> Davies O. *Grimoires: A History of Magic Books*. Oxford : Oxford University Press, 2009. 384 p.

нії (Кордова, Толедо) були зібрані королівські бібліотеки, до складу яких входили праці з медицини, алхімії, астрології та астрономії, завезені арабами. Доступ до них було відкрито допитливим християнським ученим із Західної та Північної Європи. Зацікавлення магією поширилося в придворних колах та серед духовенства<sup>63</sup>. У 1258 році Папа Олександр IV наказав інквізиторам «не втручатися в дослідження ворожіння або чаклунства, не знаючи про явну ересь»<sup>64</sup>. Вилучення гримуарів з культурного обігу та переслідування магів і відьом почалося в XIV ст. Але ще в XIII ст. повсюдно в Європі набуває популярності гримуар «Заповіт Соломона». Його уявний автор прославився своєю мудрістю та магією. Історик першого століття Йосип Флавій повідомляв, що цей іудейський цар створив тисячі книг віршів, пісень, притч та парабол<sup>65</sup>, серед яких, вочевидь, були такі, що оповідали про його магічні вміння. У «Заповіті...» йшлося про його досвід у приборканні демонів та примушуванні їх до будівництва храму в Єрусалимі. Інструмен-

---

<sup>63</sup> Kazhdan A. Holy and Unholy Miracle Workers. *Byzantine Magic / Henry Maguire (Editor)*. Washington : Dumbarton Oaks, 1995. P. 73–82; Magdalino P. The Byzantine Reception of Classical Astrology. Leiden : Brill, 2002. P. 33–57; Magdalino P. Occult Science and Imperial Power in Byzantine History and Historiography (9th–12th Centuries). Geneva : La Pomme d'or, 2006. P. 119–162; Mavroudi M. Occult Science and Society in Byzantium: Considerations for Future Research. Geneva : La Pomme d'or, 2006. P. 39–96; Ševčenko I. Remarks on the Diffusion of Byzantine Scientific and Pseudo-Scientific Literature among the Orthodox Slavs. *The Slavonic and East European Review*. London, 1981. Vol. 59. No 3. P. 321–345; Доддс Э. Р. Греки и иррациональное. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 508 с. .

<sup>64</sup> Koch K. *Between Christ and Satan*. Grand Rapids : Kregel Publications, 1962. 192 p.

<sup>65</sup> Иосиф Флавий. Иудейские древности : в 2 т. / пер. с греч. Г. Г. Генкеля. Москва : Крон-Пресс, 1996. Т. 1. С. 436.

тарієм його були чарівний перстень від Бога, переданий архангелом Михаїлом, та батоги, зсукані з конопель<sup>66</sup>.

Окремі притчі Соломона ввійшли до текстів Старого Заповіту, переклад яких слов'янською мовою було здійснено в Болгарії в X – першій половині XI ст.<sup>67</sup> Слов'янські книжники взувалися здебільшого на грецькі протографи, однак припускають, що вони працювали також з єврейськими текстами, адже знання давньоєврейської мови було важливою умовою їхньої підготовки. К. Бондар відмічає, що літературні пам'ятки давньоєврейського походження з'явилися в Русі внаслідок багатоаспектних зв'язків давньоруської та єврейської культур у східноєвропейських ареалах їхнього побутування – київському (XI–XII ст.), галицько-волинському (XII–XIII ст.) та литовсько-білоруському (XIV–XVI ст.). З одного боку, відбувалися безпосередні, етнокультурні контакти, що відбилися у фольклорних текстах і народних обрядах, з іншого – виникали опосередковані контакти, викликані полемікою з іудаїзмом, зацікавленістю книжників, рецепцією та трансформацією єврейської спадщини в слов'янському світі. Давньоруські книжники забезпечили переклади та обробку єврейських сюжетів і мотивів<sup>68</sup>. Поява в Русі ширшого кола оповідань, авторство яких приписували Соломону, починається од-

---

<sup>66</sup> The Testament of Solomon / Translated by Conybeare F. C. *Jewish Quarterly Review*. Philadelphia, 1898. No 10 (Vol. 11). P.1–45; The Testament of Solomon (First to Third Century A. D.) / Translated by D.-C. Duling. *The Old Testament Pseudepigrapha*. New York : Doubleday & Company, INC, 1983. Vol. 1. P. 935–988.

<sup>67</sup> Алексеев А. А. Апокрифы Толковой Палеи, переведенные с еврейских оригиналов. *Труды Отдела древнерусской литературы*. Санкт-Петербург, 2007 С.41–57.

<sup>68</sup> Бондарь К. В. Из наблюдений над текстами славяно-еврейской книжности. *Хазарский альманах*. Москва, 2016. Т. 14. С. 38–64.



ночасно з розповсюдженням Палеї Тлумачної (з XIII по XV ст.)<sup>69</sup>, яка мала велику популярність. Апокрифічна література проникала в Русь з Візантії та південно-слов'янських держав<sup>70</sup>. О. Веселовський указував на можливість використання іудейсько-талмудичних джерел для складання Повної хронографічної Палеї. Зокрема, саме із цією традицією він пов'язував оповідання про Соломона і Китовраса – слов'янського перекладу однієї з притч Соломона<sup>71</sup>. У художньому оздобленні Типографського Євангелія № 7 на арк. 162 можна розпізнати іудейського біблійного персонажа з величезним гачкуватим носом. Раніше було висунуте припущення, що це первосвященник Аарон<sup>72</sup>. Однак на думку також спадає ім'я Соломона (?). Така думка підкріплюється іконографією вбрання – діадемою та напліччям (бармами), притаманними деталями одягу ассирійських та іудейських царів. Соломон возсідає на троні. У лівій руці він стискає стебло потужного пагона, ніби погрожуючи

<sup>69</sup> Детально перелік пам'яток, де представлено сюжети Соломонового циклу, див : Бондарь К. В. Из наблюдений над текстами славяно-еврейской книжности... С. 46.

<sup>70</sup> Франко І. Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві. *Зібр. творів : у 50 т.* Київ : Наукова думка, 1981. Т. 30. С. 240–252.

<sup>71</sup> Веселовский А. Н. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Санкт-Петербург : Тип. В. Димакова, 1872. 4, XX, 350, 1 с.; Алексеев А. А. Палея в системе хронографического жанра. *Труды отдела древнерусской литературы.* Санкт-Петербург, 2006. Т. 57. С. 25–32; Камчатнов А. М., Мильков В. В. Апокрифический цикл о царе Соломоне в составе Палеи Толковой. *Палеоросия. Древняя Русь: во времени, личностях и идеях.* Научный журнал Санкт-Петербургской духовной Академии. Санкт-Петербург, 2019. № 11. С. 200–229.

<sup>72</sup> Ганзенко Л. Антропоморфні образи в художньому оздобленні Типографського євангелія № 7. *Студії мистецтвознавчі.* 2017. № 4. С. 18–30.

ним, а правою рукою вказує додолу, закликаючи до покори. В Оршанському Євангелії трапляється зображення Китов-раса в шутівському ковпаку (арк. 56 зв.). Він проштрикує списом змія, що вилазить у нього з горла <sup>73</sup>.

На поширення магічних практик та спроби маніпулювати надприродними силами вказує значна кількість ритуальних предметів, які збереглися від часів раннього середньовіччя. Так, у зібранні Британського музею представлена колекція візантійських амулетів I–VII ст. Зображення на них показують, як тоді уявляли демонів. На аверсі першого амулета зображено чотири ряди сцен із Нового Заповіту. У верхній частині композиції – лик Бога в мандорлі, яку підтримують ангели; у нижніх регістрах: Благовіщення, Поклоніння волхвів, Чудеса Ісуса Христа (Весілля в Канні Галілейській, Зцілення кровоточивої жінки, Вигнання бісів із біснуватого). На реверсі – в оточенні магічних символів крилата чоловіча фігура (Соломон ?); в обох руках чоловік тримає за хвосту скорпіонів; біля його ніг зображено демонів, що нагадують крокодилів та левів; нижче – зірка Давида <sup>74</sup>. На другому амулеті (овальна пластина з вушком для підвіски) на аверсі вигравірувано постать чоловіка (Соломона ?) в грецькому гіматії; його голову, увінчану короною, обведено німбом; він тримає батіг над другою фігурою, що стоїть перед ним на одному коліні. Поряд зображено сонце та місяць; повздовж краю амулета напис грецькою мовою у чотирьох рядках: «Один Бог, перемагає зло <...>»,

---

<sup>73</sup> Оршанське Євангеліє. XIII ст. Українсько-білоруське порубіжжя (?). Пергамен, чорнило, цинобра, фарби. Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Ф. 301. Од. зб. 555 п. Київ, Україна; Типографське Євангеліє № 7. XIII ст. Галицько-Волинські землі. Пергамен, чорнило, цинобра, фарби. Російський державний архів давніх актів. Москва, Росія. Ф. 381. Оп. 1. Од. зб. Тип. № 7.

<sup>74</sup> Амулет. Візантія. VI ст. Бронза; лиття, гравірування. Інв. № 1938 1010,1. Британський музей, Лондон, Великобританія.

Саваоф, Михаїл, Гавриїл, Уриїл, захищай <...> Соломон»<sup>75</sup>. Акцентованої уваги заслуговує амулет з музею Уолтерса, де на аверсі зображено Всевидяче Око. Згори його проштрикують мечі, списи (інші колючі предмети), а знизу нападають п'ятеро демонів: лелека, скорпїон, змії, також (по боках) – два чудовиська з левиними тілами та головами зі щелепами скорпїона. За текстом «Заповіту Соломона», Всевидяче Око захищало власника амулета від пристрїту. На реверсі – вершник зі списом (Соломон ?) та демонія Ліліт<sup>76</sup>. До зібрання Британського музею належать також численні жетони паломників – предмети округлої форми, на аверсі яких представлена Храмова гора, що в Єрусалимі, а на реверсі – зображення демона<sup>77</sup>. У Середземномор'ї, зокрема на теренах Греції, з часів античності побутовували округлі металеві амулети, на аверсі яких зображували обличчя медузи Горгони в оточенні змії; на реверсі була представлена «hystera-формула» – символ жіночого плідного начала (д.-гр. «**υστέρα**»), від якого так само відходили змії. Існують іконографічні модифікації цього образу, де замість умовного символу представлено поясне зображення демона хвороби – змієногої жінки. В усвідомленні людей тієї епохи такі амулети давали силу плодючості та захист від хвороб. У період розвиненого середньовіччя традиція використання таких амулетів простежується на теренах Давньої Русі, де магїчні ритуали (ворожбицтво, волхвування), обїг відречених книг активїзувалися на тлі двовір'я. Так, на Чернігівській гривні (XI ст.) – амулеті, знайденому в 1821 році по-

<sup>75</sup> Амулет. Візантія VII ст. Бронза; лиття, гравїрування. Інв. № ОА.1374. Британський музей, Лондон, Великобританія. Переклад напису за інвентарним описом на сайті музею. URL : [https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_OA-1374](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_OA-1374)

<sup>76</sup> Амулет. Візантія. V ст. Бронза. Художній музей Уолтерса. Балтимор, США.

<sup>77</sup> Амулет. Візантія VI–VII ст. Кераміка. Інв. № 1973 0501, 57. Британський музей. Лондон, Великобританія.

близу Чернігова, на аверсі було зображено архангела Михаїла, про що свідчить напис «М[и]х[а]иль». На реверсі розпізнається Матиця (від «матка» – так в Русі називали демона хвороб і смерті), представлена в оточенні змій. На зворотному боці (по краю) розміщено звичне для змійовиків заклинання, написане давньогрецькою мовою: «Матиця ти чорна, як змія, ти в'єшся, як дракон свистиш, як лев рикаєш, як ягня – спи!» (переклад за Г. Дестунісом <sup>78</sup>). Архангел Михаїл і молитва до Бога повинні були придушувати норів демона та захищати власника амулета <sup>79</sup>.

На теренах Європи, найбільше – у Середземноморському регіоні, з часів античності поширювалися ритуальні магічні практики. Вони постали на давніх язичницьких віруваннях, узгоджувалися з річним сонячним циклом, порами року, збором урожаю (культ Діоніса у Фракії, Елевсінські містерії поблизу Афін). Здійснення обрядів було пов'язано з апелюванням до духів померлих та демонів, контактуванням з Потоїбіччям (поминання померлих у Давній Русі напередодні Трійці – Русалій, як Озалій у Давній Греції). Важливо зауважити, що на в Давній Русі відомі ритуальні двостулкові наруччя, які так і називаються – «русалії», що являють поєднані між собою срібні округлі пластини з вигравіруваними ритуальними сценами, у яких беруть участь гібридні створіння. Так, на браслеті київського походження на поряд розміщених клеймах зображені кентавр (Китоврас) та химера, горло якої проштрикує потужний пагін (як і на окремих мотивах тератологічного візерунка в декоруванні книг) <sup>80</sup>. На відміну від Б. Рибаківа, котрий розгля-

<sup>78</sup> Дестунис Г. С. Разбор спорной греческой надписи, изображенной на осьми памятниках. [Санкт-Петербург] : тип. Имп. Акад. наук, [1884]. 33 с.

<sup>79</sup> Амулет «Чернігівська гривна». Державний російський музей. Санкт-Петербург, Росія.

<sup>80</sup> Наруччя. XII ст. Київ. Золото, срібло; гравірування. Державний російський музей. Санкт-Петербург, Росія.

дав ці браслети як атрибути ритуалу, а комплекс представлених на них символів пов'язував з обрядовою практикою закликання дощу та магічного впливу на родючість земель<sup>81</sup>, Л. Ліфшиць припустив позасакральний характер їх використання та окреслив ідею існування літературних аналогів до вигравіруваних на браслетах композицій. Він назвав цей декор «орнаментальним пародіюванням»<sup>82</sup>. Тератологічні мотиви на берегах рукописних книг дуже подібні до декору на русаліях (образи, іконографія, стиль). Публікація Л. Ліфшиця додає аргументів до нашого припущення, що інфернальні створіння на берегах рукописних книг, окрім того, що втілюють образи зі Старого Заповіту, так само можуть мати відповідники серед літературних джерел, які побутували в Давній Русі у XII–XIII ст. Вірогідно, таким джерелом були оповідання Соломонового циклу<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> Рыбаков Б. А. Русалии и бог Симаргл-Перефлут. *Советская археология*. Москва, 1967. № 2. С. 91–116.

<sup>82</sup> Лифшиц Л. В. О двух сюжетах декора древнерусских серебряных браслетов. *Искусствознание*. Москва, 2019. № 4. С. 60–69.

<sup>83</sup> Л. Ліфшиць розглядає представлені на браслетах сцени як ілюстративні цикли до байок Езопа (VI ст. до н. е.), Бабрія (II ст.). Попри слухність ідеї щодо літературної основи цих зображальних мотивів, важко погодитися з тим, що за основу було обрано праці байкарів античної пори, адже перші слов'янські переклади названих авторів датуються початком XVII ст. (Див.: Байки в українській літературі XVII–XVIII ст. / підгот. тексту В. І. Кречотня. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1963. 200 с.) До того в Русі у XII–XIII ст. (час поширення згаданих браслетів) до позацерковного читання входили «Девгенієве діяння», «Повість про Акіра Премудрого», оповідання Соломонового циклу та ще ціла низка літературних творів. (Див.: Памятники литературы Древней Руси: в 12 вып. / вступ. статья Д. С. Лихачева; сост. и общая редакция: Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев. Москва: Художественная литература, 1980. Вып. 2. 628 с.; 1981. Вып. 3. 532 с.; Українська література XI–XIII ст. URL: <http://litopys.org.ua/oldukr2/oldukr2.htm>).

\*\*\*

Формування притаманних рис тєрата відбувалося на вербальному та візуальному рівнях і тривало не одне тисячоліття. Навіть побіжний огляд метаморфоз осмислення образу Змія в різних культурних середовищах показав, що він є складним і універсальним символом, який «декодується» впродовж віків у певній динаміці: від фіксації реального існуючого об'єкта до його міфологізації, сакралізації та демонізації<sup>84</sup>. Далі в профанному вимірі починається рух у зворотному напрямку: від сакралізованого об'єкта ментального плану до нібито реально існуючих істот, наділених рисами вигаданих створінь. Архетипна модель уявлень про Змія та споріднених до нього образів інфернального світу (поведінка, прояви натури та зовнішній вигляд) постала з колективного підсвідомого й отримала численну кількість прочитань у культурах народів світу.

Результати проведеного аналізу дозволили відстежити формування уявлень про потойбічних створінь й концептуалізувати основні риси його іконографії та традиції представлення. Атрибутивні ознаки їхньої персоніфікації (на візуальному й вербальному рівнях) були окреслені та кодифіковані в культурах Азійського регіону й сягають корінням шумеро-ак-

---

Попри те, припускаємо поширення сюжетів, пов'язаних з творами згаданих байкарів на теренах Давньої Русі в названий час «за посередництвом» художнього імпорту – творів декоративно-ужиткового мистецтва, які надходили з Візантії та Західної Європи. Утім, така гіпотеза потребує прискіпливого аналізу та збирання відповідного корпусу пам'яток.

<sup>84</sup> Копринова В. Вариации на сюжета за змеборството в българската средновековна агиография. *Littera et Lingua. Електронно списание за хуманитаристика* / Факултет по славянски филологии, Софийския университет «Св. Климент Охридски». URL : <https://naum.slav.uni-sofia.bg/node/1885>; Беновска-Събкова М. Змеят в българския фолклор. София : Академично издателство «Проф. Марин Дринов», 1995. 167 с.

кадської та вавилонської давнини. Наступні хвилі переселення народів сприяли поширенню уявлень про світ Потоїбіччя на величезних територіях, сягаючи європейських просторів, зокрема теренів України.

Акцентовані в цьому дослідженні образи т́рата усвідомлювалися на рівні інфернального світу, як зв'язківці з Потоїбіччям, стражі його кордонів, повелителі водних стихій. Іконографія їх представлення – багатоваріантна, однак упродовж вікової історії в культурі різних народів зберігається сталий ряд поліморфічних ознак. Так, тулуб може належати звірові, птахові або плазунові. Голова може нагадувати вовчу або собачу (з гострими вухами, одним мигдалеподібним оком, видовженою пащею, борідкою та розвиненими ніздрями), або пташину (з великим хижим дзьобом та тими ж, що й у попередньому варіанті, гострими вухами та мигдалеподібним оком); пазуристи кінцівки можуть належати звірові чи птахові або їх поєдувати. Зміїний хвіст (зрідка левиний) переходить у рослинні пагони. Іноді в цих гібридних створінь трапляються щелепи скорпіона. На основі іконографічного аналізу можна дійти висновку, що в тератологічний декор рукописних книг вводяться символічні зображення саме демонічних створінь (т́рата).

Проведені дослідження дають змогу запропонувати пояснення присутності інфернальних створінь у сакральному просторі церковних книг на основі апокрифів, зокрема текстів «Заповіту Соломона», що набули особливої популярності в європейській культурі XII–XIII ст. з поширенням гримуарів. Відзначимо, що серед книг, оздоблених у тератологічному декорі, нам не траплялися приклади навмисного їх псування, подібні до тих, що Д. Антонов та М. Майзульс помітили на іконах та стінах храмів, де зображували антропоморфні або гібридні (зооантропоморфні) втілення Диявола<sup>85</sup>. Художники-каліграфи, вимальовуючи фантастичні створіння на

---

<sup>85</sup> Антонов Д. И., Майзульс М. Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: семиотика образа...

полях рукописних книг, дотримувалися давньої іконографії і не намагалися намалювати їх потворними, навпаки – естетизували їхні форми, прагнули надати їм миролюбного вигляду, іноді навіть доброзичливого. Безсумнівним є те, що виконавці оздоблення та замовники сприймали ці образи позитивно, наприклад як обереги, споріднені із зображеннями на магічних ритуальних предметах: амулетах, браслетах-русаліях та на паломницьких жетонах, що мали захисну функцію та матерілізували сподівання на цілення. Чудовиська в тератологічному оздобленні рукописних книг постали на тлі почастішання проявів двовір'я, так само як і опосередкованого впливу світської літератури, зокрема такого її жанру, як оповіді про дивовижі та магію, що ширилися теренами Європи у XII–XIII ст. Каліграфи, які працювали над оздобленням церковних книг, не намагалися біблійні тексти поєднати з гримуарами, однак їхня свідомість була сповнена актуальних у суспільстві ідей, а інтелект та допитливість тяжіли до популярних творів світської літератури. Образи демонів із «Заповіту Соломона», підкорених батогами та знедвижених мотузками, плетеними з рослинних пагонів (коноплі?), вочевидь, збуджували їх уяву, спонукали до художніх фантазій та інтерпретацій. Нині простежити за плином їхніх думок неможливо. Ми лише намагалися окреслити певну інтелектуальну парадигму європейського середньвічного суспільства XII–XIII ст., у руслі якої міг з'явитися теретологічний декор у церковних книгах. Отже, можна припустити, що зображення інфернальних створінь на берегах церковних книг представляють образи Старого Заповіту та втілюють ідею приборкання демонів силою християнського віровчення.



Ростислав ЗАБАШТА

**ЛОПУШНЯНСЬКИЙ «СВЯТОВИД» –  
КУЛЬТОВА СИМВОЛІКО-АЛЕГОРИЧНА  
ПАМ'ЯТКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ /  
КІНЦЯ ХVІІІ – ПОЧАТКУ /  
СЕРЕДИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ:  
історико-культурне  
та змістове визначення <sup>1</sup>**

Аналізована пам'ятка – монументальний архітектурно-скульптурний об'єкт у вигляді високого хреста римського типу з фігурою розіпнутого Ісуса Христа, що встановлений на багаточленному й різнопрофільному (почасти фігуративному) постаменті. Верхнє рамено хреста увінчувала чаша. Загальна висота пам'ятки початково сягала 4,954 м. Виготовлено її було із сірого грубозернистого пісковіку. Кожну зі складових частин витесано окремо й з'єднано (початково) за допомогою вапнякового розчину (іл. 1).

1. Хрест – чотирираменний латинського типу, прямокутний у перекрої. Висота загальна – 2,769 м, висота горішнього сторчового рамена – 0,405 м, довжина поземних рамен – 0,995 м, ширина рамен – 0,23 / 0,235 м, товщина – 0,22 / 0,235 м. На чільному боці – горельєф розіпнутого Христа. Довжина тіла до колін – 0,645 м, найвища висота рельєфу ніг (стегон) – 0,125 м. Безпосередньо під ногами Христа – рельєфне відтворення черепа (т. зв. Адамової голови) і двох навхрест кісток.

---

<sup>1</sup> Перше наближення автора до теми див.: Забашта Р. «Святовид» із Лопушні (каталогізація даних, історіографічний огляд). *Україна в минулому*. Київ ; Львів, 1996. Вип. ІХ. С. 17–30, 257–258.

На верхньому рамені, ближче до горішнього краю, – рельєфне кільце зовнішнім діаметром – 0,205 м, внутрішнім – 0,15 м, шириною – 0,02 / 0,03 м, висотою рельєфу – 0,03 м. На запільному боці хреста, при кінцях верхнього й двох поземних рамен, – круглі заглиблення з опукlostями по центру. Діаметр верхнього з них – 0,18 м, найбільша глибина контрельєфу – 0,015 м (іл. 1, 2).

2. Чаша на ніжці-підставці. Висота ~ 0,35 м, діаметр по вінцю ~ 0,125–0,145 м. Різьблена об'ємно (іл. 1).

3. Постамент багатоскладовий. Загальна висота – 1,835 м (іл. 3, 4):

3.1. Плита-основи – прямокутна за формою і в перекрої. Довжина – 1,07 м, ширина – 1,02 м, середня товщина – 0,17 м.

3.2. Дві пари людських ніг, що відтворені по коліна. Загальна висота – 0,64–0,65 м. Установлені при кутах плити-основи по діагоналях і з незначним нахилом до центру основи. Обернені попарно в протилежні сторони. Ноги – оголені, їх відтворено об'ємно й анатомічно достатньо точно: з вимодельованими литками в гомілковій частині (пара I: *ліва нога* – обвід над стоповими кісточками – 0,58 м, обвід на рівні литки – 0,85 м, обвід верхнього краю – 0,89 м, *права нога* – обвід над стоповими кісточками – 0,577 м, обвід на рівні литки – 0,81 м, обвід верхнього краю – 0,785 м; пара II: *ліва нога* – обвід над стоповими кісточками – 0,58 м, обвід на рівні литки – 0,74 м, обвід верхнього краю – 0,782 м; *права нога* – обвід над стоповими кісточками – 0,595 м, обвід на рівні литки – 0,82 м, обвід верхнього краю – 0,845 м), рельєфно відтвореними пристоповими кісточками (пара I: діаметр кісточок лівої ноги – 0,11 м, правої – 0,105 м; пара II: діаметр кісточок лівої ноги – 0,115–0,105 м, правої – 0,10 / 0,12 м – 1,122 / 0,13 м), детально проробленою пластикою стоп (пара I: довжина й максимальна ширина лівої ноги – 0,44 x 0,215 м, правої – 0,457 x 0,185 м; пара II: довжина й максимальна ширина лівої ноги – 0,345 x 0,162 м, правої – 0,455 x 0,235 м), зокрема –

пальців ніг із виділенням за розміром великих. Попри таку анатомічну документальність, пластика ніг позначена виразним спрощенням, схематизацією природних форм. Моделювання об'ємів позбавлене м'яких, плавких переходів, воно здійснене більшими й меншими площинами, що стікуються під різними кутами, при збереженні межових ребер. Це надає скульптурним формам деякої вуглуватості, а разом – своєрідної графічності. Поверхня ніг вигладжена з чільного боку, на боках і на звороті – нерівна, зі слідами поперечних коротких ритвин від скарпелі.

3.3. Стовпець-опора у вигляді стрімчастого зрізаного конуса, що встановлений між ногами. Висота – 0,65 м, діаметр нижнього краю – 0,985 м, діаметр верхнього краю – 0,715 м.

3.4. Плита-антаблемент – квадратна за формою й чотирикутна в перекрої. Довжина країв – 0,78 м, товщина – 0,14 м.

3.5. Четверик на зразок стрімчастої зрізаної піраміди, складений із чотирьох плитчастих блоків і підтесаний при основі з кожного боку. Висота – 0,36 м, довжина сторін нижнього краю (на висоті 0,06 м – підрубки) – 0,66 м, довжина сторін верхнього краю – 0,51 м.

3.6. Верхня плита – квадратована за формою й чотирикутна в перекрої. Довжина країв – 0,52 м, товщина – 0,06 м.

3.7. Плита-карниз – багатопрофільна. Загальна висота / товщина – 0,255 м. Нижній профіль: висота – 0,065 м, довжина нижніх країв – 0,52 x 0,58 м, довжина верхніх країв – 0,625 x 0,68 м. Горішній профіль підвищення: висота – 0,135 м, довжина нижніх країв – 0,545 / 0,575 м, довжина верхніх країв – 0,385 x 0,41 м. У центрі верхньої площини плити-карниза – прямокутне заглиблення (довжина – 0,23 м, ширина – 0,225 м, глибина – 0,213 м) для встановлення нижнього рамена хреста.

Нині пам'ятка має втрати складових частин і численні пошкодження. Утрачена чаша. Хрест розбитий на чотири частини різної величини, властиво потрощеним виявилось найдовше нижнє (сторчове) рамено. Перший розлам проліг

на рівні колін фігури Христа. На місці зламу – сколи, втрати породи каменю. Частково збито рельєф обличчя й стоп розіпнутого. Другий злам проліг нижче Адамової голови з кістками, третій – при основі. Уламок нижньої частини хреста втрачений (?). Вилуцнення, сколи й тріщини різної величини трапляються на поверхні всього постаменту, зокрема на поверхні ніг (пара I: у лівої ноги відбито великий палець, пошкоджено сколами внутрішній бік стопи; у правої – збито великий палець і мізинець, сколи – на зовнішній площині стопи; пара II: ліва нога тріснута поперек нижче литки, збито повністю пристопову кісточку з внутрішнього боку разом із носком, пошкоджена п'ятка; права нога – збито кінчик великого пальця). Плита-основи розколота (?) навпіл. На всій поверхні пам'ятки – сліди вивітрювання.

Хрест виявлено в третій чверті XIX ст. на околиці с. Лопушня Рогатинського повіту Станіславського воєводства (нині Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл.). Він стояв при роздоріжжі на початку села, біля будівлі корчми. У 1961 році <sup>2</sup> під час демонтування пам'ятки задля перевезення до Львівського музею українського мистецтва (нині Національного музею у Львові), було відкрито мурований фундамент (трохи ширший за нижню плиту-основу, тобто з

---

<sup>2</sup> Відомості про час перевезення пам'ятки отримано автором від самих організаторів і учасників цього заходу: І. І. Катрушенка, П. С. Літинського, Б. Г. Возницького. У «Книзі вступу експонатів / Львівський музей українського мистецтва. Початок: липень 1969 р. Закінчення: липень 1970 р. з № 43351 до № 43759» на с. 30 дату віднаходження пам'ятки позначено 1969 роком (див.: Акт вступу № 49-ф від 25.VII.1969 р. – Книга вступу експонатів / Львівський музей українського мистецтва. Початок: липень 1969 року. Закінчення: липень 1970 року з № 43351 до № 43759», арк. 30). Проте згаданий рік, як вдалося з'ясувати під час спілкування зі співробітниками музею, це час фактичної музеєфікації пам'ятки, яка від моменту появи у Львові (у 1961 р.) простояла на території Музею без належного документування (паспортизації) близько восьми років.

довжиною сторін ~ 1,10 x 1,05 м) складений із дикого плиткуватого каменю на вапняковому розчині, а також виявлені нечисленні уламки новочасної (XVI ст. ?) кераміки <sup>3</sup>.

Пам'ятка зберігається в Національному музеї у Львові імені митрополита Андрія Шептицького (далі – НМЛ; передостання назва – Львівський музей українського мистецтва) (територія музейної садиби на вул. Драгоманова, 42) в частково розібраному і зруйнованому стані (уламки хреста містяться на підвір'ї музею окремо від постаменту) <sup>4</sup>. Інв. № С-629.

Чи не першим дослідником, який звернувся до аналізованого твору, був львівський археолог, краєзнавець і архіваріус Антоній Шнайдер (1825–1888) <sup>5</sup>. Свого часу (орієнтовно

<sup>3</sup> Свідченню про характер фундаменту, знахідку кераміки та її орієнтовне / приблизне датування (у межах XVI ст.) завдячуємо реставратору П. Лінинському – одному з учасників перевезення пам'ятки до Львова.

<sup>4</sup> Від часу перевезення до Львова, тобто від другої половини 1961 року, і до жовтня 2012 року постамент лопушнянського хреста стояв посеред газону перед фасадом початкового приміщення НМЛ (т. зв. палацового корпусу) на вул. Драгоманова, 42. Після переміщення постаменту в 2012 році за палацовий корпус НМЛ на нього (постамент) згори була встановлена кам'яна куля. Остання, за повідомленням П. Лінинського, була привезена до музею теж у 1960-х роках, але не з Лопушні, а з м. Белза Червоноградського району Львівської області. Поєднання в одну композиційну структуру цих двох історично не пов'язаних між собою музейних експонатів докорінно змінило початкову ідейно-тематичну програму всієї лопушнянської пам'ятки. Остання мимоволі набула рис малої архітектурно-скульптурної форми декоративного / декоративно-паркового характеру. Інакше кажучи, з культового об'єкта (частини культового об'єкта) постамент аналізованої пам'ятки мимоволі перетворився на витвір світського характеру.

<sup>5</sup> У рукописних матеріалах (власиво, плани) до роботи Івана Вагилевича «Pomniki budownictwa słowiańskiego» (1843), присвяченій культурі слов'ян-язичників, у підрозділі Stopki розділу Rzeźba названо (поміж інших поселень, де збереглися пошукувані пам'ятки)

в 60–80-х роках ХІХ ст.) він зібрав деякі відомості про нього, однак з невідомих причин вони лишилися неопублікованими. Не було їх видруковано й пізніше, після виявлення Богданом Янушем<sup>6</sup> в архіві науковця. Сучасні пошуки відповідних записів ученого також не увінчалися успіхом. У частині рукописного спадку А. Шнайдера, що зберігається у відділі рукописів ЛННБ імені В. Стефаніка, виявити їх не вдалося, окрім самої назви села (Łopuszna) в переліку інших населених пунктів регіону поблизу Рогатина (Rohatyn) і Бережан (Brzeszan)<sup>7</sup>. Воднораз відомо, що в 1877 чи 1878 році певна частина рукописних матеріалів була передана самим автором до Краківської академії наук<sup>8</sup>. Ця обставина дає, увіч, підставу гіпотетично припускати перебування пошукуваної інформації в означеній частині наукового архіву дослідника. Однак донині опрацювати збірку документів нам не пощастило. Через це достеменний зміст і повний обсяг свідчень

---

Лопушню («w Łopusznie») (див.: Wahylewycz I. Pomniki budownictwa słowiańskiego (1843). Відділ рукописів ЛННБ імені В. Стефаніка. Ф. 19. Спр. 15 : Інформація про задум монографії «Пам'ятки слов'янського будівництва». Арк. 20). Проте цілковитої впевненості щодо тотожності названого населеного пункту саме з Лопушнею Рогатинського повіту Станіславського воєводства немає, адже перед згаданою назвою значиться «w sandeckij ziemi» (див.: Там само). Отож, першість І. Вагилевича (1811–1866) у дослідженні аналізованого хреста «на ногах» лишається під питанням.

<sup>6</sup> Janusz B. Badania archeologiczne dokonane 1911 r. w Galicji Wschodniej. *Na ziemi naszej*. Lwów, 1912. R. III. № 23. S. 3; Janusz B. Zabytki przedhistoryczne Galicji Wschodniej. Lwów, 1918. S. 193.

<sup>7</sup> Відділ рукописів ЛННБ імені В. Стефаніка. Ф. I : А. Шнайдер. Спр. № 3 (1). Арк. 212.

<sup>8</sup> Особисті архівні фонди відділу рукописів. Анотований покажчик : 2-ге вид., випр. і допов. Львів : [НАН України ; Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаніка], 1995. С. 221 (примітка); Крушельницький Б. Археологічні зацікавлення Антоні Шнайдера. *Постаті української археології*. Львів, 1998. С. 84–85.

про лопушнянську знахідку, зібраних А. Шнайдером, лишається нез'ясованим.

Існуючий ряд публікацій про досліджувану пам'ятку з Лопушні розпочався короткою редакційною нотаткою в Записках НТШ за 1910 рік<sup>9</sup>. В основу її змісту покладено свідчення Вадима Щербаківського, який особисто виїздив до села й цікавився походженням пам'ятки в місцевого люду. Досліднику розповіли, що літ 50–60 тому [тобто десь у середині XIX ст. – Р. 3.] священник із сусіднього с. Липиці велів розбити підняту з однойменної річки статую, «котра мала чотири лица й чотири ноги, але розбивши голови й тулуб велів на ногах поставити хрест в знак побіди християнської віри над поганством»<sup>10</sup>. Виявлену в р. Липиці скульптуру в нотатці названо «Святовидом» (з огляду, вочевидь, на ймовірну іконографічну подібність до відомого арконського зображення бога західних слов'ян Святовіта) і долучено до реєстру «досі звісних многоголових кам'яних фігур на слов'янській території»<sup>11</sup>.

Публікація нової знахідки досить швидко набула розголосу й викликала в середовищі місцевих науковців та краєзнавців своєрідну «ланцюгову реакцію». Упродовж 10–20-х років XX ст. у краєзнавчій та науковій літературі з'явилася переважна більшість публікацій про виявлену пам'ятку. Показово, що серед них числиться й більшість найрозлогіших, найгрунтовніших на сьогодні розвідок.

Так, уже наступного (1911) року з подачі Мирона Кордуби стислий виклад повідомлення Записок НТШ було видрукувано в одному з історичних часописів Берліна: «*Zeitschrift für Osteuropäische Geschic*»<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Лопушанський «Святовид». *Записки НТШ*. Львів, 1910 (1911). Т. ХСVIII. Р. 1910. Кн. VI. С. 147–148. [Тут і далі Лопушанський (sic!). – Р. 3.].

<sup>10</sup> Там само. С. 148.

<sup>11</sup> Там само. С. 147.

<sup>12</sup> М. К[orduba]. Svjatovid von Lopusna. M.S. ХСVIII, 147–148. *Zeitschrift für Osteuropäische Geschichte*. Berlin, 1911. Bd. 2, H. 1.

Неодноразово – 1912 (двічі), 1918, 1919 (двічі) і 1926 року – на знахідку самобутнього твору відгукувався згаданий уже Б. Януш (Василь Карпович) – львівський краєзнавець, історик, археолог та мистецтвознавець, який упродовж 1922–1927 років обіймав посаду охоронця (консерватора) доісторичних пам'яток Східної Галичини (п'ятого, львівського, пам'яткоохоронного округу в межах Другої Речі Посполитої). Три перші публікації цього автора з порушеної теми мали характер коротких звідомлень, цілковито уґрунтованих на інформації В. Щербаківського<sup>13</sup>. Натомість наступні тексти вже помітно відрізняються від попередніх. Так, польськомовна публікація 1919 року<sup>14</sup> хоча й повторює ту саму топографічну та іконографічну версію народних переказів щодо давньої багатоголової скульптури, але разом доповнена аналітичним коментарем. Лопушнянська пам'ятка розглядається автором у контексті загальної проблематики етнокультурної належності «кам'яних баб» Євразії, зокрема Східної Галичини. За іконографічним типом її віднесено – поряд зі збруцьким «Святовидом» і втраченою скульптурою з Гусятина – до окремої групи європейських «баб», загадкових антропоморфних фігур неприродного виду з помноженою кількістю різних частин тіла (голів, облич, рук, ніг). Не спиняючись конкретно на атрибуції «лопушанських ніг», Б. Януш (В. Карпович) удається разом до загального визначення походження всіх

---

S. 121. Див. принагідно; N. N. and Pritsak O. Myron Korduba. Bibliography. *Korduba M. Litterature historique sovietique-ukrainienne*. München, 1972. S. XLI (№ 346). Тут слід зауважити, що в цьому виданні публікацію Мирона Кордуби помилково зареєстровано під 1912 роком.

<sup>13</sup> Wiadomość o nowym «Swiatowidzie». *Na ziemi naszej*. Lwów, 1912. R. III. № 12. S. 8; Janusz B. Badania archeologiczne dokonane 1911 r. w Galicji Wschodniej. *Na ziemi naszej*. Lwów, 1912. R. III. №23. S. 3; Janusz B. Zabytki przedhistoryczne Galicji Wschodniej. Lwów, 1918. S. 193.

<sup>14</sup> Janusz B. *Kultura przedhistoryczna Podola Galicyjskiego*. [Lwów], 1919. S. 163–165.



типів «кам'яних баб». Слідом за польським дослідником Владіміжем Деметрикевичем він стверджує, що антропоморфні фігури, поширені на цілому обширі, куди тільки могли доходити загони людей тюркських у часі IX–XI ст., належить приписати насамперед цій же людності. Лише деякі зразки означених скульптур – на думку автора – можна пов'язати з якимись іншими народами, але тільки з тими, «które w owych czasach [IX–XI ст. – P. 3.] miały styczność bliższą ze Wschodem, a zwłaszcza, które zostawały pod bliższym wpływem ludów turkskich»<sup>15</sup>. У світлі такої інтерпретаційної позиції для здогадної скульптури з Лопушні передбачалося два можливі варіанти її походження: або безпосередньо тюркське, або іноетнічне, однак під безпосереднім впливом тюркської культурної традиції (так би мовити, тюркоїдне). Водночас сам названий автор, судячи з його атрибуції збруцького «Святовида» як тюркського витвору<sup>16</sup>, був насправді схильний (хоча й без прямолінійної категоричності) пов'язувати також інші полікефальні скульптури Східної Галичини зі старожитностями цього «полудневого» етнокультурного масиву. В українськомовній публікації 1919 року, Б. Януш (В. Карпович), покликаючись на «досліди», проведені безпосередньо в Лопушні, подає цілком інше свідчення місцевих селян про походження хреста на фігурному постаменті. Дослідник у категоричній формі спростував версію щодо віднаходження «старої поганської фігури» на дні річки й переробки її в середині XIX ст. На переконання автора, така народна оповідь є нічим іншим, як «звичайна сплетна [неперевірена чутка, байка. – P. 3.], бо найстарші в селі люде вже від своїх дідів не могли довідатись, звідки взявся сей дивовижний пам'ятник, якому подібного не найти на цілій Україні»<sup>17</sup>. Водночас дослідник висловив при-

<sup>15</sup> Janusz B. Kultura przedhistoryczna Podola Galicyjskiego. [Lwów], 1919. S. 165.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Карпович В. Доля галицьких памяток в часі війни. *Терем. Літературний збірник*. Львів ; Київ, 1919. [Чис.] I. С. 184–185.

пущення, що хрест, імовірно, «перекований з старинної поганської фігури», яка з незапам'ятних часів стояла в селі – на горі, над дорогою. Аргументами йому слугують, з одного боку, «його [хреста. – Р. З.] нечувана висота (майже три метри)»<sup>18</sup>, що, вочевидь, мусила засвідчувати значні розміри самої переробленої фігури; з другого – постійне перебування хреста [а отже, і давньої фігури. – Р. З.] – «як сягає людська пам'ять» – на одному й тому місці<sup>19</sup>. Зацілілими ж частинами язичницького зображення Б. Януш (В. Карпович) визнав самі лише «могутні» ноги<sup>20</sup>. Дещо інші міркування стосовно цих частин і початкового вигляду давньої скульптури дослідник висловив в останній публікації, цілковито присвяченій обговорюваній пам'ятці. Він, зокрема, припустив, що від дохристиянського зображення після переробки залишилася, oprіч ніг, ще й нижня частина вбрання (шат). На його думку, первісно композиція давнього зображення складалася з двох фігур, злитих спинами, голови яких було обернено в протилежні сторони. У скульптурі втілювався образ якогось місцевого слов'янського божка на подобу Леля-Полеля, хоча напевно стверджувати це не випадає через відсутність жодної аналогії на цілій Слов'янщині. Урешті, дослідник констатував цілковиту морфологічну відмінність лопушнянської скульптури від збруцького зображення; належність її до іншого розділу тримірних пам'яток. Крім цього, час переробки давньої скульптури на хрест визначено ним (з покликанням на перекази місцевих селян) кінцем XVIII – початком XIX ст.; підтверджено також думку про постійне перебування скульптури на одному місці<sup>21</sup>. Приводом для таких висновків стали результати натурального обстеження пам'ятки, проведеного автором восени 1918 року разом із польським археологом Влодзіміжем Антоне-

---

<sup>18</sup> Там само. С. 184.

<sup>19</sup> Там само.

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Janusz B. Pogańsko-chrześcijański pomnik w Łopusznej pod Rohatynem. *Wywiad Codzienny*. Lwów, 1926. № 51. 19 grudnia. S. 5.

вичем<sup>22</sup>. Остання обставина – співпраця з В. Антоневичем – обумовила майже тотожність висновків останньої публікації Б. Януша (В. Карповича) з висновками розвідок його колеги 1912, 1921 років видання<sup>23</sup>. Часовий пріоритет В. Антоневича тут очевидний, а отже, саме йому слід приписати й авторство нової атрибутивної версії (див. далі).

Версію різночасового виготовлення хреста й ніг зазначено також (на підставі свідчень «знавців» околиць і місцевих переказів) у краєзнавчому есеї «Лист з Галичини» (1916)<sup>24</sup>. Автор його, прихований за криптонімом А. Б.<sup>25</sup>, у питальній формі висловив подвійний здогад щодо походження кам'яних ніг: або вони є останками подоби старослов'янського бога, чотирилицього «Світовида», або ж – пізнішим відгуком «народної пам'яті про такого бога»<sup>26</sup>. Усупереч свідченням публікації Записок НТШ й Б. Януша (В. Карповича), місцем перебування хреста на постаменті з двома парами ніг тут названо перехрестя трьох шляхів на пагорбі в с. Липиця Горішня<sup>27</sup>. До слова, ще інші показники локалізації пам'ятки подано в рукописі праці «Украинское искусство» того-таки В. Щербаківського. У тексті, який автор готував десь у кінці 1916 – на початку 1917 року для якогось російського видання, зазначено, що хрест міститься «в Рогатинском уезде <...> недалеко от

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Antoniewicz Wł. Z wycieczek po Galicyi. *Ziemia*. Warszawa, 1912. R. III, № 35. S. 565–566; Antoniewicz Wł. Z badań archeologicznych w górnem dorzeczu Diestru. *Wiadomości archeologiczne*. Warszawa, 1921. T. VI. S. 99–100.

<sup>24</sup> А. Б. Листи з Галичини. *Вісник Союзу визволення України*. Відень, 1916. Рік III. Ч. 53, Ч. 113. С. 561.

<sup>25</sup> Імовірне розшифрування: Андрій Бабюк (він же Мирослав Ірчан) (див.: Дей О. І. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.). Київ, 1969. С. 42; Енциклопедія українознавства. Париж ; Нью-Йорк, 1959. Т. 3. С. 885).

<sup>26</sup> А. Б. Листи з Галичини. С. 561.

<sup>27</sup> Там само.

села Жолчева», а давню скульптуру «из бегого камня» місцеві селяни підняли в 60-х роках ХІХ ст., виявляється, зі ставка<sup>28</sup>.

Відповідь на запити А. Б[абюка] (Мирослава Ірчана) з'явилися 1917 року в львівському часописі «Світ». В анонімній (редакційній?) нотатці «До питання автентичності “Світовида”» давню скульптуру місцевого народного передання однозначно прилучено до двох відомих на той час у Середній Наддністрянщині відтворень «багатообличного» образу слов'янського Світовида (ідола, виявленого 1848 року в р. Збруч, та ідола, виявленого 1875 року на околиці м. Гусятина). Воднораз її визнано за зображення вже «трьохобличного Світовида»<sup>29</sup>.

Стосовно В. Антоневича, то цей дослідник, як і В. Щербаківський, вивчав лопушнянську пам'ятку безпосередньо на місці її відкриття. У результаті першого обстеження твору (1912) він висловив припущення, що здогадна давня скульптура мала вигляд двофігурної композиції з двома обличчями<sup>30</sup>. Підставою для такого визначення слугувала підмічена ним парність уцілілих ніг, що підпирали постамент хреста. Водночас автор не відкинув можливості існування й більшої кількості лиць на скульптурі, через що її можна було б уважати (як ідеозображення зі Збруча) «другим Святовидом»<sup>31</sup>. Утім, пізніше В. Антоневич відмовився від останнього припущення й реконструював давню скульптуру виїмково як дволичне зображення. У найдетальнішій розвідці 1921 року вчений писав про це так: «Dwie postaci ludzkie, nadnaturalnej wysokości, zrosnięte plecami, zwrócone twarzami ku Pn. i Pd.; dolna część ciała była przykryta opadającą do kolana tuniką, którą tworzą

<sup>28</sup> Украинское искусство. Щербаківський В. Українське мистецтво. Вибрані, неопубліковані праці. Київ, 1995. С. 99, 183.

<sup>29</sup> До питання автентичності «Світовида». Світ. Львів, 1917. Рік III. Ч. 2. С. 34.

<sup>30</sup> Antoniewicz Wł. Z wycieczek po Galicyi. Ziemia. Warszawa, 1912. R. III. № 35. S. 565.

<sup>31</sup> Ibid.

plyta nad nogami i trapezowaty cworobok»<sup>32</sup>. Заразом дослідник покликається на ряд аналогічних двофігурних і двоголових скульптур, а саме – з м. Гольцгерлінгена (область Вюртемберг, ФРН), «кам'яна баба», що стриміла свого часу на кургані в Мінській губернії (нині терени РБ) та давнє кам'яне зображення, що стояло на околиці с. Кам'янка Велика під Коломиєю. Принагідно він згадує двофігурну скульптуру християнських святих з-під Кракова<sup>33</sup>. В оглядовій праці «Archeologia Polski» (1928)<sup>34</sup> учений уточнює (щоправда, лише на рівні візуального матеріалу) попередні свої припущення щодо вцілілих частин давньої скульптури. Світлину ніг представлено тут без долішньої плити-основи, центрального стовпця-опори між ними й високого цоколя-четверика над ними<sup>35</sup>, які раніше визнавалися також аутентичними залишками дохристиянської монументальної двофігурної композиції<sup>36</sup>. Автор вилучив названі деталі з фотознімка, намагаючись у такий спосіб унаочнити достеменний первісний вигляд нижньої вцілілої частини здогадного давнього зображення. Проте в останньому (з відомих) коментуванні знахідки (1970) В. Антоневич знову повернувся до версії про давність як нижньої плити-підстави, так і пірамідальної надбудови, витлумачуючи останню за нижню частину шат антропоморфних фігур<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> Antoniewicz Wł. Z badań archeologicznych w górnem dorzeczu Diestru. *Wiadomości archeologiczne*. Warszawa, 1921. T. VI. S. 99–100.

<sup>33</sup> Ibid. S. 100.

<sup>34</sup> Antoniewicz Wł. *Archeologia Polski. Zarys czasów przedhistorycznych i wczesnodziejowych na ziem Polski*. Warszawa, [1928]. S. 223.

<sup>35</sup> Ibid. Tabl. XLI, 3. Пор. світлину в Записках НТШ (див.: Лопушанський «Святовид». *Записки НТШ*. Львів, 1910. Т. ХCVIII. Кн. VI. С. 147).

<sup>36</sup> Antoniewicz Wł. Z badań archeologicznych w górnem dorzeczu Diestru. S. 99–100.

<sup>37</sup> Antoniewicz Wł. *Posągi. Słownik starożytności słowiańskich*. Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1970. Т. IV. Cz. I. S. 246.

Первісна загальна висота «поганського» скульптурного зображення передбачалась ним у розмірі понад 5 метрів<sup>38</sup>.

На відміну від попередніх авторів, цей дослідник ніде у своїх роботах жодним словом не обмовився про існування місцевої усної традиції, що стверджувала підняття з дна р. Липиці давньої скульптури (понищеної згодом) й приписувала їй вигляд чотириличинного зображення. Натомість В. Антоневиц покликався на оповідь найстаршого мешканця Лопушні, згідно з якою на місці хреста віддавна стояв «*pośąg pogański, który jeden z proboszczów miejscowych przed stu laty [тобто, десь у 20-х рр. XIX ст. – Р. 3.] kazał zniszczyć i na jego części dolnej wystawić krzyż Zbawiciela na znak zwycięstwa wiery chrześcijańskiej nad pogańską*»<sup>39</sup>. Це свідчення дало привід науковцю висловити припущення, що «*pośąg nie był rozbity [? – Р. 3.], ani obalowy, nogi bowiem nie zdradzają zupełne wyruszenia z postawy*»<sup>40</sup>, а «*kryż został wykuty wprost z górnej części pośągu, tak samo też gzyms pod krzyżem*»<sup>41</sup>. На таку думку вченого навернув і факт тотожності матеріалів, з яких виготовлено хрест і ноги, а також присутність довкола пам'ятки численних уламків, сколів каменю, що могли лишитися від перероблення верхньої частини давньої скульптури безпосередньо на місці її первісного встановлення<sup>42</sup>.

З приводу етнокультурної належності та функціонального сенсу знахідки думки В. Антоневица – у процесі опрацювання теми – теж не лишалися постійними. Спершу, покладаючись сповна на спостереження й висновки того-таки В. Деметрикевича, він, як і Б. Януш (В. Карпович), зарахував

---

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Antoniewicz Wł. Z badań archeologicznych w górnem dorzeczu Diestru. *Wiadomości archeologiczne*. Warszawa, 1921. T. VI. S. 99.

<sup>40</sup> Ibid. S. 100.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid.

лопушнянську знахідку (поряд зі збруцькою й львівською <sup>43</sup> скульптурами) до розряду «кам'яних баб»: середньовічних ідеоскульптурних творів тюркських племен чи принаймні тюркського культурного кола <sup>44</sup>. Надалі від такого етнокультурного визначення пам'ятки В. Антоневич відмовився, зазначивши її цілковиту типологічну самотність: за способом виготовлення (її складено з порізно витесаних частин), а також за характером стилістики (цілком об'ємне моделювання пластичних форм). Ці ознаки, на думку вченого, принципово різнять понищену в Лопушні давню скульптуру від безпосередньо тюркських «кам'яних баб», так і похідних від них іноетнічних скульптур, у тому числі й полікефальних, Центральної та Східної Європи <sup>45</sup>. Беручи за відповідне фольклорне свідчення про пізніше (стосовно скульптурних ніг) виконання хреста, розмірковуючи логічно про неможливість переробки на хрест зображення християнських святих, зважаючи, урешті, на визначення народних переказів, дослідник відніс реконструйовану скульптуру до передхристиянської доби історії краю, уважаючи її за втілення образу місцевого слов'янського сакрального персонажа, ідентифікацію якого унеможливлено через втрати прикмет статі й атрибутики. Указати ж, як далеко за X ст. сягає в історичну глибину дата виготовлення здогаданого зображення, В. Антоневич – через брак близьких і точно визначених (в історичному та етнокультурному плані) паралелей – не

<sup>43</sup> В останньому випадку ідеться про фрагмент горельєфу чоловічої фігури, віднайдений у Львові, на горі Вроновських (Шемберга), XIX ст. (див.: *Starożytności galicyjski, zebrał i wyd. Ż. Pauli. We Lwowe, 1840. S. 5–6. [Ryc.]*).

<sup>44</sup> Antoniewicz Wł. *Z wycieczek po Galicyi. Ziemia*. Warszawa, 1912. R. III, № 35. S. 5.

<sup>45</sup> Antoniewicz Wł. *Z badań archeologicznych w górnem dorzeczu Diestru. Wiadomości archeologiczne*. Warszawa, 1921. T. VI. S. 100; Antoniewicz Wł. *Posągi. Słownik starożytności słowiańskich*. Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1970. T. IV. Cz. I. S. 246.

взявся <sup>46</sup>. Щоправда, дещо пізніше він – із заувагою щодо інтерпретаційних труднощів – розглянув пам'ятку в контексті ранньоп'ястівського періоду (900–1100) раннього середньовіччя Польщі <sup>47</sup>. Подібне атрибутивне хитання можна спостерігати і в останній публікації В. Антоневича: згадавши лопушнянську знахідку в руслі оповіді про слов'янські язичницькі ідеозображення, науковець констатував водночас неясність ані щодо значення, ані щодо її хронології <sup>48</sup>. Утім, певні хронологічні орієнтири він в означеному тексті таки подав, наголосивши попередньо на відсутності відомостей про кам'яні скульптури слов'ян раніше IX–XI ст. <sup>49</sup>

Міркування В. Антоневича щодо походження й первісного вигляду здогадної скульптури з Лопушні, висловлені в публікації 1921 року, були цілковито сприйняті свого часу Любором Нідерле <sup>50</sup>, а згодом Яніною Соколовською <sup>51</sup>. Остання авторка, щоправда, не вдалась зразу до прямого й однозначного визначення етнокультурного походження пам'ятки, обходячись загальнішими твердженнями про місцеве походження її з часів ранньоісторичних <sup>52</sup>. Та в прикінцевому висновку роботи лопушнянську знахідку вміщено в переліку саме слов'янських ідеозображень <sup>53</sup>. Відзначаючи слідом за

---

<sup>46</sup> Antoniewicz Wł. Z badań archeologicznych w górnem dorzeczu Diestru. S. 100.

<sup>47</sup> Antoniewicz Wł. Archeologia Polski. Zarys czasów przedhistorycznych i wczesnodziejowych na ziem Polski. Warszawa, [1928]. S. 223.

<sup>48</sup> Antoniewicz Wł. Posągi. *Słownik starożytności słowiańskich*. Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1970. T. IV. Cz. I. S. 246.

<sup>49</sup> Ibid. S. 241.

<sup>50</sup> Niderle L. *Život starých slovanů: Zaklady kulturních starožitnosti slovanských*. Praha, 1925. Dil. III, svaz. 2. S. 663; Нідерле Л. *Славянские древности*. Москва, 1956. С. 401.

<sup>51</sup> Sokolowska J. *Wczesnohistoryczne posągi kamienny odkryte na ziemiach Polski*. Warszawa, 1928. S. 18–20. Fig. 4, 5.

<sup>52</sup> Ibid. S. 20–21.

<sup>53</sup> Ibid. S. 41–42.



В. Антоневичем загальну морфологічну й стилістичну несумісність аналізованої скульптури з «кам'яними бабами», Я. Соколовська воліє зближувати її генетично – на відміну від свого попередника – зі збруцьким зображенням<sup>54</sup>, що вказує, попри всю свою самотність, певні «впливи <...> від люду тюркського»<sup>55</sup>.

До речі, на паралель між лопушанським та збруцьким, а також густинським антропоморфами натрапляємо і в рукопису неопублікованої третьої частини «Нарисів з історії Поділля» (кінець 1920-х) Юхима Сіцінського<sup>56</sup>. Визначивши знахідку «слупом» із вирізаною чоловічою постаттю, «що мала чотири лиця і стільки ж ніг», цей автор уподібнив її до стовпів із р. Збруч та м. Гусятин, прикрашених фігуративними різьбами<sup>57</sup>.

У руслі оповіді про «поганську» культуру українських племен, зокрема про різьблені зображення божеств (збруцького «Святовіда», ідола з Гусятин), розглянув лопушнянську пам'ятку і Микола Голубець. У першій частині свого «Начерку історії українського мистецтва», що вийшла друком у Львові 1922 року, він подав коротку довідку про неї, переповівши фактично повідомлення В. Щербаківського. Але всупереч свідченням останнього, М. Голубець указав точну дату та дещо інше (так би мовити, узагальненіше) місце знахідки: «У 1850 р. виловлено в р. Липиці к[оло] Рогатина фігуру з чотирма головами і стільки ж кругло-кованими ногами. Одначе місцевий панотець казав перекувати поганського ідола на

---

<sup>54</sup> Ibid. S. 21.

<sup>55</sup> Sokołowska J. Wczesnohistoryczne posągi kamienny odkryte na ziemiach Polski. Warszawa, 1928. S. 10, 14–17, 42.

<sup>56</sup> Сіцінський Ю. Нариси з історії Поділля (Нарис III). Хмельницький державний обласний архів (м. Кам'янець-Подільський). Арх. № Р-3333. Спр. 31. Арк. 65.

<sup>57</sup> Ibid. Арк. 62, 65.

хрест, який і донині стоїть на чотирьох ногах в селі Лопушний п[ід] Рогатином»<sup>58</sup>.

Своєрідну позицію щодо обговорюваної пам'ятки зайняв польський історик і археолог Олександр Брюкнер, колега В. Антоневича за рядом видань. В одній з його розвідок лопушнянську пам'ятку представлено самою лише фотографією (поряд зі знімками тюркських, пруських кам'яних антропоморфів, а також згаданого вже не раз збруцького ідола) без жодних коментарів щодо її етнокультурного походження<sup>59</sup>. Натомість у тексті публікації стверджується думка про нехарактерність для культури слов'ян-язичників ідолів із каменю. Одне з висловлювань автора звучить достоту так: «Про кам'яні зображення немає ніде сліду [мовиться про писемні джерела. – Р. З.], і так званий Святовид збруцький самим матеріалом суперечить слов'янській належності»<sup>60</sup>. За логікою такого твердження на слов'янське походження, вочевидь, не може претендувати й кам'яний лопушнянський «Святовид». Але в такому разі незрозумілою є присутність «неслов'янських кам'яних зображень» із Середньої та Верхньої Наддністрянщини в контексті публікації О. Брюкнера. Цю очевидну змістову суперечність можна було б віднести на рахунок не самого автора, а редакційного недогляду в підготовці чи певних обставин технічного забезпечення монографічного видання, в якому вміщено статтю науковця. Можна, якби лише подібний стан речей не повторився ще в одній (пізнішій) статті цього дослідника з іншого уні-

<sup>58</sup> Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. Львів, 1922. Ч. 1. С. 58, 60.

<sup>59</sup> Brückner Al. Pierwotna wiara i kulty. *Polska, jej dzieje i kultura od czasow najdawniejszych do chwili obecnej*. Warszawa, [1927]. Т. I. S. 39–50, (foto.). У підписі під фотознімком пам'ятки місцем її перебування помилково названо село Підгороддя Рогатинського повіту (див.: Brückner Al. Pierwotna wiara i kulty. S. 45. Foto).

<sup>60</sup> Brückner Al. Pierwotna wiara i kulty. S. 41.

версального видання, але редагованого одноосібно вже ним самим <sup>61</sup>. А значить, перед нами не прикре непорозуміння, а певна авторська позиція, логіка якої лишається, одначе, до кінця незбагненою, насамперед через відсутність у наведених працях дослідника, крім голого спростування, ще й спроб конкретної атрибуції творів давньої кам'яної скульптури зі слов'янських теренів.

Непослідовність і хиткість позиції О. Брюкнера була зауважена й критично прокоментована свого часу багатьма дослідниками, зосібна державним охоронцем пам'яток культури і мистецтва Львівського воєводства Юзефом Піотровським – автором однієї з публікацій про пам'ятку з Лопушні <sup>62</sup>. Безпосередньо в питанні походження він категорично висловився проти спроб приписати обговорюваний твір старожитностям передісторичної (язичницької) доби. Як знавець старожитностей, Ю. Піотровський особливо наголосив на тотожності матеріалу й техніки виконання як хреста, так і самих ніг лопушнянського твору <sup>63</sup>, а з огляду

---

<sup>61</sup> Encyklopedia staropolska / opracowana przez prof. uniw. dra Aleksandra Brücknera, Karolia Estreichera. Warszawa ; Kraków, 1939. T. II. S. 179 / 180–181 / 182. Див. також: Ibid. S. 225 / 226, 505 / 506.

<sup>62</sup> Piotrowski J., dr. Rzekome posągi Światowida w powiecie Rohatyńskim. *Kuryer literacko-naukowy (Dodatek do Nru 160-go «Ilustrowanego kuryera codziennego» z dnia 11-go czerwca 1928 r.)*. Kraków, 1928. R. V. № 24. S. II. Юзеф Піотровський (1873–1939) – історик мистецтва. Спершу займався науковою та викладацькою роботою на кафедрі історії мистецтв Львівського університету (на посаді асистента). З 1912 року його діяльність пов'язана з охороною пам'яток. У 1920 році обійняв посаду консерватора пам'яток всієї Східної Галичини і Волині.

<sup>63</sup> Piotrowski J., dr. Rzekome posągi Światowida w powiecie Rohatyńskim. *Kuryer literacko-naukowy (Dodatek do Nru 160-go «Ilustrowanego kuryera codziennego» z dnia 11-go czerwca 1928 r.)*. Kraków, 1928. R. V. № 24. S. III.

на це, ствердив одночасність їхнього виготовлення. Щоправда, автор zarazом відзначив порівняно більшу грубість обробки ніг, але це не завадило йому відзначити – як очевидний факт – виготовлення їх металевими каменотесними інструментами [скарпелями, шпунтами? – Р. З.] новочасної доби, від яких лишилися численні сліди на поверхні ніг<sup>64</sup>. Як ці прикмети, так і зауважені рештки рококово-ампірних орнаментів на хресті спонукали Ю. Піотровського датувати всю пам'ятку початком ХІХ ст. й інтерпретувати як локальну іконографічну новацію в християнській різьбі, зініційовану, найпевніше, місцевим рогатинським чи липицьким священнослужителем<sup>65</sup>. Воднораз дослідник (слідом, можливо, за О. Брюкнером) засвідчив існування ще одного аналогічного хреста на постаменті з ногами в селі Podgrodziu (Підгородді)<sup>66</sup> того ж Рогатинського повіту<sup>67</sup>. Торкнувшись питання змістового плану лопушнянської пам'ятки, Ю. Піотровський покликається на місцеве релігійне в'явлення, згідно з яким ноги під хрестом мусили унаочнювати кожному чоловікові необхідність терплячого – подібно до Христа – несення хреста свого життя, а за те «Бог охороне його перед надміром нещастя і терпінь людських і подасть сили ногам його, аби всі тягарі, труднощі й випробовування життя міг з достоїнством рухати й виконувати»<sup>68</sup>. Нарешті Ю. Піотровський, як і Б. Януш (В. Карпович), у категоричній формі відкинув повідомлення про віднаходження ло-

---

<sup>64</sup> Ibid. S. III.

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> У деяких публікаціях цей населений пункт називається «передмістям Рогатина» (див.: В. К. Археологічні відкриття січових стрільців. *Діло*. Львів., 1917. №198, 24 / VIII. С. 2; Гуцул Ф. Опілля. *Жовтень*. 1968. № 8. С. 98–103) або «містечком».

<sup>67</sup> Piotrowski J., dr. Rzekome posągi Światowida w powiecie Rohatyńskim. S. II–III.

<sup>68</sup> Ibid.

пушнянської скульптури на дні річки Нарайовки <sup>69</sup>. На його переконання, – це звичайна собі вигадка, яка не відповідає дійсності <sup>70</sup>.

Таку топографічну версію було висловлено в короткій анонімній нотатці про лопушнянську пам'ятку, що вийшла напередодні того-таки 1928 року в краківській газеті «*Ilustrowany kurjer codzienny*» <sup>71</sup>. Сама скульптура тут традиційно описувалась як чотириголова й укотре визначалась за давнє, ба навіть чи не найдавніше зображення «Святовіда». Новим є лише наведене визначення зовнішнього характеру голів скульптури, що побутувало серед місцевих селян: «турецькі» <sup>72</sup>.

Своєрідним літописом і водночас підсумком дискусії щодо походження лопушнянської пам'ятки в 20-х роках ХХ ст. постає редакційна публікація в рогатинському часописі «*Kronika powiatu Rohatynskiego*» (1928). У ній без жодного коментування подано розлогі витримки зі згаданих вище газетних виступів Б. Януша (В. Карповича) й Ю. Піотровського з їхніми протилежними тлумаченнями фактичного матеріалу теми <sup>73</sup>. До слова, тогочасна позиція працівників львівського округу рестав-

---

<sup>69</sup> Гідронім Нарайовка / Нараївка в минулому означував, згідно з місцевою ономастичною традицією, певну частину тієї-таки р. Липиці, зокрема ділянку її поблизу с. Лопушні (див.: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*. Warszawa, 1884. T. V : Kutowa Wola–Malczyce. S. 253, 729; *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*. Warszawa, 1885. T. VI : Malczyce–Netreba. S. 904–905; Маштаков П. Л. Список рек бассейна Днестра и Буга (Южного). Петроград, 1917. С. 17; *Словник гідронімів України*. Київ, 1979. С. 382).

<sup>70</sup> Piotrowski J., dr. Rzekome posągi Światowida w powiecie Rohatyńskim. S. III.

<sup>71</sup> Pomnik Światowita w Łopusznej. *Ilustrowany kurjer codzienny*. Kraków, 1928. R. XIX. № 119. S. 7. (Foto.).

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Krzyż w Łopusznej pod Rohatynem. *Kronika powiatu Rohatyńskiego*. [Rohatyn], 1928. R. II. № 2–3, kwiecień–wrzesień. S. 17–21.

раційного, згідно з якою лопушнянський хрест «kamienny na postumencie z czterema dolnymi odnóżami ludzkiemi» постав як ремінісценція «posągów Światowida» на початку XIX ст., знайшла своє відображення в загальному каталозі пам'яток воєводства Станіславського, укладеного за матеріалами 1920–1929 років та опублікованого в 1998 році<sup>74</sup>. Щобільше, у цьому каталозі подано інформацію ще про дві аналогічні пам'ятки, зафіксовані в селах Чесниках (при дорозі) і Подгороджу (Підгородді) того-таки Рогатинського повіту. Водночас першу з них датовано неозначено: XVIII / XIX ст., а другу – початком XIX ст.<sup>75</sup>

Літературних джерел 30–40-х років XX ст., у яких фігурувала б пам'ятка з Лопушні, украй мало. Фактично відоме (принаймні на сьогодні) лише одне таке джерело. Це – історіографічна праця Фріди Гуревич, присвячена збруцькому ідолу. Дослідниця принагідно покликається на лопушнянську знахідку як на додаткове підтвердження місцевого слов'янського походження аналізованого нею твору<sup>76</sup>.

Автори 50–90-х років XX ст., такі як Борис Рибаків<sup>77</sup> і та-таки Ф. Гуревич<sup>78</sup>, Ярослав Пастернак<sup>79</sup>, Михайло

---

<sup>74</sup> Zabytki wojewódstwa Stanisławowskiego. Wykaz z lat 1920–1929 (opracowany przez pracowników lwowskiego okręgu konserwatorskiego) / opracował Piotr Kamiński. Warszawa, 1998. S. 36.

<sup>75</sup> Ibid. S. 35, 36.

<sup>76</sup> Гуревич Ф. Д. Збручський ідол. *Матеріали і дослідження по археології СРСР*. Москва ; Ленінград, 1941. № 6. С. 284.

<sup>77</sup> Рыбаков Б. А. Искусство древних славян. *История русского искусства*. Москва, 1953. Т. I. С. 75 (ссылка 1); Rybakow B. A. Die Kunst der alten Slawen. *Geschichte der russischen Kunst*. [Dresden], 1957. Band I. S. 47 (Link 1).

<sup>78</sup> Гуревич Ф. Д. Каменные идолы Себежского музея. *Краткие сообщения Института материальной культуры*. Москва, 1954. Вып. 54. С. 176–177.

<sup>79</sup> Пастернак Я. Археологія України – Archaeology of Ukraine : первісна, давня та середня історія України за археологічними дже-релами. Торонто, 1961. С. 579.

Брайчевський і Василь Довженок <sup>80</sup>, Платон Білецький <sup>81</sup>, Олександр Гейштор <sup>82</sup>, Олександр Тищенко <sup>83</sup>, Дмитро Телегін <sup>84</sup>, Михайло Фіголь <sup>85</sup>, Лешек Павел Слупецький <sup>86</sup>

<sup>80</sup> Брайчевський М. Ю. Мистецтво стародавніх східних слов'ян. *Історія українського мистецтва* : в 6 т. Київ, 1966. Т. 1 : Мистецтво найдавніших часів та епохи Київської Русі. С. 118; *Брайчевский М. Ю., Довженок В. И. Поселение и святилище в селе Иванковцы в среднем Поднестровье. История и археология юго-западных областей СССР начала нашей эры.* Москва, 1967. С. 261, 262.

<sup>81</sup> Білецький П. О. Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі. Київ : Мистецтво, 1974. С. 26, 28 (фото).

<sup>82</sup> Gieysztor A. *Mitologia Słowian*. Warszawa, 1982. S. 189, 192. Див. також: Гейштор А. Митологія на славянито. Софія, 1986. С. 209, 212; Гейштор О. Слов'янська міфологія. Київ, 2015. С. 225. Тут слід застерегти, що О. Гейштор у своїй роботі свідчить (щоправда, без покликання на будь-яке першоджерело) про знахідку ще одного (але іншого) кам'яного ідола з Лопушні під Рогатином. На відміну від попереднього місцевого зображення («гіганта»), цей антропоморф – за словами дослідника – був подібний (зокрема атрибутикою) до ідола зі Ставчан і Калюса (терени Середньої Наддністрянщини) (див.: Gieysztor A. *Mitologia Słowian*. S. 192, 194; Гейштор О. Слов'янська міфологія. С. 226).

<sup>83</sup> Тищенко О. Р. Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності (I ст. до н. е. – середина XIII ст. н. е.). Київ, 1983. С. 35.

<sup>84</sup> Телегін Д. Я. Вартові тисячоліть. Монументальна антропоморфна скульптура далеких епох. Київ, 1991. С. 56–57; Telegin D. Ya., Mallory J. P. *The Anthropomorphic Stelae of the Ukraine: The Early iconography of the Indo-Europeans*. Washington, D.C., 1994. P. 80.

<sup>85</sup> Фіголь М. П. Скульптура, рельєф та білокам'яна декоративна різьба в архітектурі старого Галича. *Українське мистецтвознавство*. Київ, 1993. Вип. I. С. 21.

<sup>86</sup> Slupecki L. P. *Słowiańskie posągi bóstw. Kwartalnik historii kultury materialnej*. Warszawa, 1993. № 41. Z. 1. S. 57, 62. Ryc. 16; Slupecki L. P. *Slavonic pagan Sanctuaries*. Warszawa, 1994. S. 213–214, 223. Fig. 101.

та деякі інші<sup>87</sup>, зверталися до обговорюваної пам'ятки також лише принагідно й побіжно, зазвичай у контексті загальних спостережень і суджень про мистецтво чи вірування давніх слов'ян. У визначенні етнокультурної належності здогадної давньої скульптури, у реконструкції її первісного вигляду вони *a priori* послуговувалися передбаченням В. Щербаківського чи В. Антоневича, лише подекуди деталізуючи й доповнюючи судження останніх. Так, Ю. Брайчевський і В. Довженок висловили думку, що «лопушанський Святovit» (sic!) зображав одне й те саме божество, що й багатолікий ідол з Іванківців (бл. III – IV ст.) та Збруча (IX–X ст.); божество, яке, імовірно, займало почесне місце в слов'янському язичницькому пантеоні<sup>88</sup>. А в роботі про утвердження християнства на Русі Ю. Брайчевський залічив лопушнянську знахідку вже до «капищ» (sic!) населення черняхівської культури, тобто фактично подав нове й значно конкретніше її історико-культурне, зокрема хронологічне, визначення<sup>89</sup>. Першою половиною I тис. н. е. окреслив хронологічні межі існування давньої скульптури з Лопушні й П. Білецький, а за ним О. Чарновський, щоправда, без жодної аргументації<sup>90</sup>. О. Овчинников приписав пам'ятку до сакральних творів місцевих наддністрянських хорватів-язичників, співвіднісни її з типом триярусних ідолів на зразок збруцького

<sup>87</sup> Досліджувана пам'ятка з Лопушні часто фігурує в низці науково-популярних видань (див.: Кравченко О. Рогатинщина на протязі віків. *Рогатинська земля*. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1989. С. 17; Шевчук В. Мисленне дерево. Київ, 1989. С. 339, 340. Рис. 5; ін.).

<sup>88</sup> Брайчевський М. Ю., Довженок В. И. Поселение и святилище в селе Иванковцы в среднем Поднестровье. С. 262.

<sup>89</sup> Брайчевський М. Ю. Утвердження християнства на Русі. Київ, 1988. С. 19, 251.

<sup>90</sup> Білецький П. О. Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі. Київ, 1974. С. 26, 28; Чарновський О. Українська народна скульптура. Львів, 1976. С. 11.



й ганачівського<sup>91</sup>. У роботах мистецтвознавчого характеру (М. Брайчевського, П. Білецького, О. Тищенко та ін.) наголошується досить високий рівень художнього виконання зображення (судячи за характером пластичного трактування вцілілих ніг), зокрема констатується «скульптурність у повному розумінні слова й порівняно вдале анатомічне вирішення», який (рівень) дозволяє припускати думку, «що й інші деталі були опрацьовані не менш досконало»<sup>92</sup>; відзначається «глибоке розуміння давніми майстрами структури реальних форм»<sup>93</sup>, «майстерність обробки каменю»<sup>94</sup>.

У зазначений час особні позиції щодо походження аналізованої пам'ятки зайняли Яніна Росен-Пшеворська, Павло Жолтовський та Микола Бандрівський.

Польська авторка, археолог за фахом, звернулася до знахідки з Лопушні в одному зі своїх досліджень, присвяченому питанню поширення кельтської традиції у творах ідеоскульптури і пластики Центральної та Східної Європи, зокрема в іконографічно-стилістичних характеристиках згадуваної вже кілька разів збруцької скульптурної багатофігурної композиції. Правда, це звернення було також побіжним, без будь-якого детального історико-порівняльного аналізу із залученням конкретних аналогій та паралелей з-поміж творів скульптури кельтського культурного кола, урешті, – без жодних спроб нового конкретного атрибутивного визначення чи

<sup>91</sup> Овчинніков О. Сонячні та хтонічне божества східнохорватського пантеону. *Історія релігій в Україні. Тези повідомлень IV круглого столу (Львів, 9–10 трав. 1994 р.)*. Київ ; Львів, 1994. С. 125.

<sup>92</sup> Брайчевський М. Ю. Мистецтво стародавніх східних слов'ян. *Історія українського мистецтва* : в 6 т. Київ, 1966. Т. 1 : Мистецтво найдавніших часів та епохи Київської Русі. С. 118.

<sup>93</sup> Білецький П. О. Скарби нетлінні... С. 26, 28 (фото).

<sup>94</sup> Тищенко О. Р. Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності (I ст. до н. е. – середина XIII ст. н. е.). Київ, 1983. С. 35.

заперечення вже існуючих<sup>95</sup>. Одначе саме звернення до «лопушанських ніг» у висвітленні означеної теми не було й випадковістю. У загальному контексті теорії Я. Росен-Пшеворської про значний, недостатньо поцінований у науці вплив кельтів на культурне, зокрема духовне й мистецьке життя протослов'янської людності центрально- й східноєвропейських обширів, знахідка з Лопушні сприймається в сенсі одного з можливих проявів такого впливу.

Дослідник вітчизняного мистецтва XVII–XVIII ст. П. Жолтовський не лишив, наскільки нам відомо, друкованих чи бодай рукописних коментарів про аналізовану пам'ятку. Але свою позицію він висловлював принагідно в розмовах із колегами. Як згадував мистецтвознавець Микола Моздир, П. Жолтовський, зважаючи на характер формотворення скульптурних ніг постаменту лопушнянського придорожного хреста, відносив їх до культурного набутку епохи Ренесансу<sup>96</sup> (епохи, яка на вітчизняних теренах визначається в межах приблизно другої половини XVI – першої половини XVII ст.<sup>97</sup>).

Львівський археолог і краєзнавець М. Бандрівський звертався до теми лопушнянської пам'ятки щонайменше двічі. Перша його інформація про аналізовану пам'ятку є побіжною і укладена на підставі відомостей В. Щербаківського, Б. Януша й В. Антоневича<sup>98</sup>. У другій, розлогішій, публікації він зосередився на висвітленні питання історіографії теми, подавши коротке зведення свідчень переважно тих-таки

<sup>95</sup> Rosen-Przeworska J. Tradycje celtyckie w obrzędowości protosłowian. Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1964. S. 227–228. Ryc. 122.

<sup>96</sup> Ознайомленню з версією П. Жолтовського безпосередньо завдячуємо львівському мистецтвознавцеві Миколі Моздиру – багаторічному колезі відомого вченого.

<sup>97</sup> Історія українського мистецтва : в 5 т. Київ, 2011. Т. 3 : Мистецтво другої половини XVI – XVIII століття. С. 7–277.

<sup>98</sup> Бандрівський М. Молитви до кам'яних богів. *Літопис червоної калини*. Львів, 1991. Ч. 3. С. 58.

трьох дослідників: В. Щербаківського, Б. Януша (В. Карповича), В. Антоневича<sup>99</sup>. Його припущення стосувалися головно конкретизації часу й місця знаходження здогадного давнього багатоголового зображення. Зауваживши неузгодженість інформації щодо цих питань у роботах згаданих авторів і зваживши на свідчення А. Шнайдера про існування якоїсь давньої «баби» в сусідньому (стосовно Лопушні) с. Липиця Горішня, він висловив припущення, що в літературі наклалися одне на одне відомості про дві зовсім різні давні фігури: а) скульптуру, підняту з р. Липиця в межах села Липиця Горішня, про яку існували згадки при рогатинському костелі ще в XVII ст.<sup>100</sup> й рештки якої, імовірно, вдалось розшукати А. Шнайдеру, та б) зображення із с. Лопушня, що ніколи не витягалось з водоймища, а «стояло в селі довший час нерушене», аж до миті нищення священником приблизно в другій половині XVIII ст.<sup>101</sup> Поділяючи в цілому думку попередників про дохристиянське походження скульптури, М. Бандрівський наголосив на передчасності будь-якої спроби хронологічного, етнокультурного атрибутування «безпаспортних» антропоморфів Верхньої і Середньої Наддністрянщини, що не ґрунтується на результатах «археологічних обстежень на місці [іх. – Р. З.] віднаходження»<sup>102</sup>.

Отже, лопушнянська пам'ятка вивчається вже понад століття. Упродовж цього часу в літературі оприлюднено доволі розбіжні польові (фольклорні) відомості про неї, а також неоднозначні, подекуди протилежні, етнокультурні й хронологічні визначення. Щоправда, переважна більшість авторів поділяли (з деякими нюансами топографічної локалізації та історико-культурного визначення) думку про віднайдення /

---

<sup>99</sup> Бандрівський М. С. Сварожі лики. Археологічно-релігієзнавчі нариси з історії Західної України. Львів, 1992. С. 59–61.

<sup>100</sup> Там само. С. 59, 60.

<sup>101</sup> Там само. С. 60.

<sup>102</sup> Там само. С. 71–72.

існування в с. Лопушня давньої язичницької (дохристиянської) скульптури, переробленої значно пізніше частково на хрест / постамент під хрест (В. Щербаківський, Б. Януш / В. Карпович, В. Антоневич, М. Голубець, Л. Нідерле, Я. Соколовська, Ф. Гуревич, Б. Рибаків, Я. Пастернак, М. Брайтчевський, В. Довженко, П. Білецький, О. Гейштор, Я. Росен-Шеворська, О. Тищенко, Д. Телегін, М. Бандрівський, М. Фіголь, Л. Слупецький та ін.). Із них майже всі приписували її до старожитностей місцевого слов'янського люду передхристиянської доби. Показово, що ця версія понині лишається найпоширенішою в науковому <sup>103</sup> й, відповідно, шкільному (середнього й вищого рівня) <sup>104</sup> середовищі та в засобах масової інформації, комп'ютерній мережі <sup>105</sup>. Один автор (П. Жолтов-

<sup>103</sup> Свідченнями цього є тексти низки публікацій: Маковецька Х. Скульптура давня. *Національний музей у Львові: 100 років. Альбом*. Київ, 2005. С. 49, 55. Фото; Польовий Я. Хрест із Лопушні. *Рогатинська земля: історія та сучасність : матеріали III наук. конф., Рогатин, 26 берез. 2002 р.* Рогатин; Львів, 2005. Т. 4. С. 124–132; Білоус Л. Сакральна народна скульптура Рогатинщини ХХ – початку ХХІ століть. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2012. Вип. 24–25. С. 103; та ін.

<sup>104</sup> Кришук М. Українська міфологія. Тернопіль, 1994. С. 31; ін.

<sup>105</sup> Про це свідчать як згадані вже окремі каталожні публікації, так і інформація, поширена в деяких всеукраїнських і львівських газетах (див.: «Комсомольская правда в Украине» за 13.11.2012; «Ратуша» за 15.11.2012, «Львівська газета» за 17.11.2012), та розміщена на інтернетресурсах у кінці 2012 року під час обговорення перенесення лопушнянської пам'ятки на нове місце в межах музейної садиби на вул. Драгоманова, 42 (див.: У Львові унікального ідола порізали... на шматки. URL : D:\Dokumenty\Instytut\Zbirnyk widdilowuj\Lopushna\_Ilustr\Gazety\_Lviv\У Львові унікального ідола порізали... на шматки \_ \_Старожитності\_.mht; У Львові в Національному музеї знищили скульптуру Світовида. URL : D:\Dokumenty\Instytut\Zbirnyk widdilowuj\Lopushna\_Ilustr\Gazety\_Lviv\Стена\_ВКонтакте.mht; Ірина Гах. Лопушанський «Святовид».

ський) уважав її витвором епохи Ренесансу, ще один (Ю. Піотровський) висловив думку про одночасне виготовлення хреста й постаменту, складовою частиною яких є дебелі людські ноги, на початку XIX ст. Заразом працівниками львівського охоронного (konserwatorskiego) округу в 1920-х роках було зібрано інформацію про ще дві буцімто подібні пам'ятки (хрести на постаментах з ногами) XVIII / XIX ст. Урешті, деякі автори (А. Бабюк / М. Ірчан, О. Брюкнер) не визначилися кінцево щодо походження означених ніг<sup>106</sup>. Заразом історіографічна ситуація характеризується й численними випадками плутанини, неточностями у висвітленні топографічної локалізації пам'ятки<sup>107</sup>, параметрів і морфологічної специфіки

URL : <https://zbruc.eu/node/37642>; Мирослав Откович. «Менеджери» Кулиняка розібрали на шматки древню пам'ятку культури. URL : <https://blogs.pravda.com.ua/authors/otkovych/509d7c5dddf4/>; Лопушанський Світовид. URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Лопушанський\\_Світовид](https://uk.wikipedia.org/wiki/Лопушанський_Світовид); У Львові збереглась пам'ятка дохристиянської доби. URL : [https://galinfo.com.ua/news/u\\_lvovi\\_zberezhenam\\_yatka\\_dohrystyyanskoi\\_doby\\_\\_lopushanskyu\\_svitovyd\\_323496.html; in.](https://galinfo.com.ua/news/u_lvovi_zberezhenam_yatka_dohrystyyanskoi_doby__lopushanskyu_svitovyd_323496.html; in.))

<sup>106</sup> Без жодних історико-культурних коментарів лопушнянський хрест представлений (у вигляді світлини, зробленої перед 1918 р.) у книжці Василя Слободяна (див.: Слободян В. Храми Рогатинщини. Львів : Логос, 2004. С. 8).

<sup>107</sup> А. Б. Листи з Галичини. *Вісник Союзу визволення України*. Відень, 1916. Рік III. Ч. 53, Ч. 113. С. 561; Брайчевський М. Ю. Мистецтво стародавніх східних слов'ян. *Історія українського мистецтва* : в 6 т. Київ, 1966. Т. 1 : Мистецтво найдавніших часів та епохи Київської Русі. С. 118; Брайчевский М. Ю., Довженок В. И. Поселение и святилище в селе Иванковцы в среднем Поднестровье. *История и археология юго-западных областей СССР начала нашей эры*. Москва, 1967. С. 261; Тищенко О. Р. Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності (I ст. до н. е. – середина XIII ст. н. е.). Київ, 1983. С. 35; Телегін Д. Я. Вартові тисячоліть. Монументальна антропоморфна скульптура далеких епох. Київ, 1991. С. 56.

вирізьблених ніг<sup>108</sup>, часу переробки «давнього зображення», музеефікації та історії вивчення пам'ятки<sup>109</sup> тощо.

Критика існуючих атрибуцій та обґрунтування найвірогіднішого історико-культурного визначення архітектурно-скульптурної пам'ятки з Лопушні передбачає насамперед перевірку джерельної бази та достовірності оприлюдненої в літературі фактографії. Цього вимагає й саме логіка аналізу творів, походження яких лишається дискусійним тривалий час.

Почнемо з інформації про існування придорожніх хрестів на постаментах зі скульптурними ногами в / біля кількох інших (окрім Лопушні) населених пунктів /-ах Рогатинщини, а саме біля / в сс. Липиця Горішня / Верхня Липиця (Lipica Górna), Жолчев (Жовчів), Чесники (Cześniki), Підгороддя (Podgrodzie). Інакше кажучи, про фактичну кількість хрестів лопушнянського типу.

Вказівку на Липицю Горішню (Lipicu Górnu) як місце перебування хреста з «ногатим» постаментом містить два літературні джерела: нотатка 1916 року А. Бабюка (М. Ірчана) та інформативні матеріали 1920-х років працівників львівського охоронного округу (публікація 1998). Це село безпосередньо сусідує з Лопушнею. Щобільше, південна околиця останнього з них межує з північною околицею першого. Позаяк хрест стояв на околиці Лопушні (поблизу корчми), на перехресті

<sup>108</sup> Рыбаков Б. А. Искусство древних славян. *История русского искусства*. Москва, 1953. Т. I. С. 75 (ссылка); Рогатинська земля у сиву давнину. *Рогатинська земля*. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1989. Т. 1. С. 14; Телегін Д. Я. Вартові тисячоліть. Монументальна антропоморфна скульптура далеких епох. Київ, 1991. С. 56–57; Овчинніков О. Сонячні та хтонічі божества східнохорватського пантеону. *Історія релігій в Україні. Тез. повідомлень IV круглого столу (Львів, 9–10 трав. 1994 р.)*. Київ ; Львів, 1994. С. 125.

<sup>109</sup> Бандрівський М. Молитви до кам'яних богів. *Літопис червоної калини*. Львів, 1991. Ч. 3. С. 58; Бандрівський М. С. Сварожі лики. Археологічно-релігієзнавчі нариси з історії Західної України. Львів, 1992. С. 60.

трьох гостинців (доріг), один з яких пролягав через Верхню Липицю, то найвірогідніше припустити виникнення в різних публікаціях елементарної плутанини щодо назви населеного пункту, у якому містився один і той самий хрест. Тут слід зважити на те, що а) А. Бабюк жодним словом не обмовився про існування іншого подібного хреста побіля Лопушні; б) відомості працівників львівського охоронного округу уклалися пізніше за час появи публікації того-таки А. Бабюка, що може вказувати, крім іншого, на їхню вторинність стосовно першого видання. Урешті, важить і те, що відомості про липицькогорішній хрест не звістує жоден інший автор, зокрібно й Ю. Піотровський – керівник охоронного округу, який в окремій своїй публікації щодо проблеми походження лопушнянського хреста (точніше – його постаменту зі скульптурними антропоморфними деталями) теж не подав жодного свідчення про подібну пам'ятку в межах земель Липиці Горішньої<sup>110</sup>.

Назва с. Жолчев, що є російськомовною транскрипцією польськомовної назви *Żółczów* і україномовної – Жовчів, фігурує присутньо лише в одному літературному джерелі: у рукопису «Украинское искусство» (кінця 1916 – початку 1917 року) В. Щербаківського (публікація 1995 року). Позаяк а) автором названого рукопису й інформатором для першої публікації (1910) про лопушнянський хрест була одна й та сама особа; б) у рукописному матеріалі переказується подібна (хоча й не в усьому тотожна) до першої публікації інформація про історію відкриття (у водоймі), нищення / переробку (за наказом місцевого священника) давньої поліморфної статуї і використання ніг для постаменту придорожного хреста; в) названий Жолчев / *Żółczów* / Жовчів безпосередньо сусідує з Лопушнею і міститься відносно недалеко від неї; є всі, увіч, підстави

---

<sup>110</sup> Piotrowski J., dr. Rzekome posągi Światowida w powiecie Rohatyńskim. *Kuryer literacko-naukowy (Dodatek do Nru 160-go «Ilustrowanego kuryera codziennego» z dnia 11-go czerwca 1928 r.)*. Kraków, 1928. R. V. № 24. S. II.

вважати, що в обох матеріалах мовиться про одну й ту саму пам'ятку – той-таки лопушнянський хрест. Утім, придорожні хрести існували й побіля цього села, зокрема той з них, який було випадково знайдено під час оранки поля. Одначе він не мав постаменту зі скульптурними деталями у вигляді людських ніг<sup>111</sup>. Подібну фактографічну ситуацію маємо стосовно ще двох населених пунктів.

Село Cześniки (Чесники), як місце перебування аналогічного хреста, значиться лише в наведених попереду матеріалах працівників львівського охоронного округу 1920-х років. Якщо Верхня Липиця і Жовчів лежать південніше й південно-західніше від Лопушні, то Чесники – західніше. Останнє поселення теж безпосередньо межує з Лопушнею (будучи до неї наближенішим за Жовчів, хоча й дещо віддаленішим за Верхню Липицю). Та найголовніше – інформацію про існування в Чесниках хреста, аналогічного до лопушнянського, не подає жодне інше джерело. Тобто додаткової інформації на підтвердження вказівки одного з працівників колишнього львівського охоронного округу про кам'яний хрест «przy drodze, w. XVIII / XIX, podobny do krzyżów z <...> nogami w Podegrodziu i Łopusznie»<sup>112</sup> немає. А якщо так, то є велика ймовірність, що чесниківський хрест – це фактично той-таки лопушнянський, що стояв на перехресті доріг, одна з яких тяглася від Чесників. Урешті, питання Чесників, як і Жовчева, вичерпується показаннями Ю. Піотровського, який однозначно засвідчив існування побіля цих населених пунктів придорожніх хрестів, «lecz bez groteskowej podstawy w kształcie odnóży ludzkich»<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> Ibid.

<sup>112</sup> Zabytki wojewódstwa Stanisławowskiego. Wykaz z lat 1920–1929 (opracowany przez pracowników lwowskiego okręgu konserwatorskiego) / opracował Piotr Kamiński. Warszawa, 1998. S. 35.

<sup>113</sup> Piotrowski J., dr. Rzekome posągi Światowida w powiecie Rohatyńskim. *Kuryer literacko-naukowy (Dodatek do Nru 160-go*



У руслі порушеної теми на назву поселення Podgradzie (Підгороддя) натрапляємо тричі. Вона згадується в тих-таки матеріалах працівників колишнього львівського охоронного округу як один із пунктів фіксації кам'яного хреста «na postumencie z czterech ludzkich odnóży dolnych z pocz. w. XIX»<sup>114</sup>, а також у відповідних публікаціях О. Брюкнера та Ю. Піотровського. На відміну від інших названих тут сіл, Підгороддя міститься на порівняно значній відстані від Лопушні й дорожнє сполучення між ними існує лише через низку інших сіл, а також м. Рогатин. Таке просторове співвідношення мало б, нібито, упередити будь-яку помилку локалізації досліджуваного хреста, а разом надійно свідчити про існування другої аналогічної пам'ятки. Однак світлина підгородського хреста в статті О. Брюкнера насправді відтворює саме лопушнянський об'єкт. На це безпомилково вказують загальні пропорції та обриси деталей хреста на означеній світлині-репродукції. Яка ж причина плутанини в цьому випадку? Річ у тім, що в Підгородді свого часу було зафіксовано кам'яний стовп («заклятий камінь») з потовщеним і трохи заокругленим верхнім краєм, що здалеку уподібнював його до людської постаті, і ритованим схематичним рисунком немовби ву́жа<sup>115</sup> чи «людської руки, зверненої до долу пальцями»<sup>116</sup> / «z dłonią z złżźjnemi palcami, oprócz wyciągniętego palca wskazującego»<sup>117</sup> на одній із чотирьох граней. Показово водночас, що в текстах про цей підгород-

---

«*Ilustrowanego kuryera codziennego*» z dnia 11-go czerwca 1928 r.). Kraków, 1928. R. V. № 24. S. II–III.

<sup>114</sup> Zabytki wojewódstwa Stanisławowskiego. Wykaz z lat 1920–1929 (opracowany przez pracowników lwowskiego okręgu konserwatorskiego) / opracował Piotr Kamiński. Warszawa, 1998. S. 36.

<sup>115</sup> О. Н. Гей, на Івана, гей на Купала. *Вісник Союзу визволення України*. Відень, 1917. № 157. С. 426.

<sup>116</sup> Карпович В. Доля галицьких памяток в часі війни. *Терем. Літературний збірник*. Львів ; Київ, 1919. [Чис.] I. С. 184.

<sup>117</sup> Antoniewicz Wł. Z badań archeologicznych w górnem dorzeczu Diestru. *Wiadomości archeologiczne*. Warszawa, 1921. T. VI. S. 101–102.

ський стовп, який приписувався дослідниками до ряду передхристиянських старожитностей краю (подекуди зближувався навіть з «кам'яними бабами»), неодноразово згадувалася й давня скульптура, що буцімто була знайдена в Лопушні. Так, зокрема, В. Антоневиц опублікував його (стовп) 1921 року разом з лопушанським придорожнім хрестом в одному параграфі своєї статті під одним підзаголовком «Dwa zagadkowe pomniki kamienne w pow. Rohatyńskim»<sup>118</sup>. Саме така подача інформації в цій науковій розвідці, якою, безсумнівно, послугувався О. Брюкнер, найімовірніше, і спричинилась до появи неточної географічної координати в підтексті під знімком хреста на постаменті зі скульптурними ногами, представленого в його статті 1927 року<sup>119</sup>. Мимовільній плутанині могла додатково «посприяти» також подібність назви Podgrodzie (Підгороддя) й назви сусідніх до Лопушні села та однойменної залізничної станції Podwysokie (Підвисоке), яку подекуди згадували в публікаціях при визначенні місця розташування аналізованого придорожнього хреста<sup>120</sup>. У свою чергу помилкова локалізація пам'ятки в такому універсальному за жанром, авторитетному за складом автури й презентативному за формою видання, як «Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej» цілком могла зумовити появу відповідної інформації в статті Ю. Піотровського, а разом і в картотеці працівників львівського охоронного округу поряд з відомостями про той-таки лопушнянський хрест. Так чи дещо інакше, але наразі впадає в око, що інші відомі й, що найважливіше, польові дослід-

<sup>118</sup> Ibid. S. 98–102.

<sup>119</sup> Brückner Al. Pierwotna wiara i kultury. *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*. Warszawa, [1927]. T. I. S. 45 (Foto).

<sup>120</sup> Pomnik Światowita w Łopusznej. *Ilustrowany kuryer codzienny*. Kraków, 1928. R. XIX. № 119. S. 7 (foto.); Krzyż w Łopusznej pod Rohatynem. *Kronika powiatu Rohatyńskiego*. [Rohatyn], 1928. R. II. № 2–3, kwiecień–wrzesień. S. 17.

ники та краєзнавці Галичини, зосібна В. Антоневич і Б. Януш, а також Михайло Возняк (В. К.), який у своєму журнальному дописі зіставив знахідки давніх кам'яних монументальних витворів (стовпів із різьбленими знаками чи фігур) з Підгороддя, Заздрості, Лопушні, Звенигорода <sup>121</sup>, урешті, місцеві (рогатинські) знавці довколишніх теренів, серед яких автори і редактори періодичного видання «Kronika powiatu rogatyńskiego», що виходило в повітовому центрі впродовж кінця 20-х – початку 30-х років ХХ ст., не засвідчили факту існування в Підгородді (як, до слова, й у Верхній Липиці, Жовчеві та Чесниках) придорожного хреста лопушнянського типу. Як не засвідчили й автори часопису «Рогатинець», що видавався протягом 1923 і 1924 років зусиллями членів місцевого гуртка Українського педагогічного товариства <sup>122</sup>, та автори першого тому збірника історико-меморіальних, етнографічних і побутових матеріалів «Рогатинська земля», укладеного діаспорою в 1989 році <sup>123</sup>. Отже, і в аналізованому випадку доходимо висновку про помилкове приписування хреста з Лопушні до теренів Підгороддя. Реальність цього вислідку підтверджують чимало подібних випадків, що трапляються і в науковій літературі, зокрема, у польській, присвяченій старожитностям Рогатинщини <sup>124</sup>.

<sup>121</sup> В. К. Археологічні відкриття січових стрільців. *Діло*. Львів, 1917. № 198, 24 / VIII. С. 2–3; Криптонімом «В. К.» у львівському журналі «Діло» підписував свої тексти Михайло Возняк (див.: Дей О. І. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.). Київ, 1969. С. 83).

<sup>122</sup> Рогатинець. 1923. № 1–6; Рогатинець. 1924. № 1–6.

<sup>123</sup> Кравченко О. Рогатинщина на протязі віків. *Рогатинська земля: збірник історико-меморіальних, етнографічних і побутових матеріалів*. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1989. С. 15–59; Рогатинська земля у сиву давнину. *Рогатинська земля*. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1989. Т. 1. С. 11–14.

<sup>124</sup> Чи не найразючішим прикладом тут слугує очевидна похибка в словниковій статті «Posągi» В. Антоневича 1970 року, в якій підгородецький стовп з ритованим рисунком подоби людської руки (?)

Загальний підсумок критичного розбору порушеного питання цілком очевидний: свідчення про існування інших (окрім лопушнянського) хрестів на постаментах зі скульптурними ногами в межах Рогатинщини не мають беззастережних підстав<sup>125</sup>. Цілком надійною, перевіреною часом та багатьма свідками<sup>126</sup>, є інформація тільки про відповідний хрест із Лопушні. Цей витвір каменотесного мистецтва лишається пони-

---

приписаний чомусь до Лопушні (див.: Antoniewicz Wł. *Posągi. Słownik starożytności słowiańskich*. Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1970. T. IV. Cz. I. S. 246). І це, попри те, що сам автор свого часу публікував цю пам'ятку (поряд з лопушанським хрестом) з точними координатами її локалізації (див.: Antoniewicz Wł. *Z badań archeologicznych w górnym dorzeczu Diestru. Wiadomości archeologiczne*. Warszawa, 1921. T. VI. S. 101–102).

<sup>125</sup> Симптоматичною в цьому сенсі виглядає й непевність у визначенні адресата хреста, зафіксованого на світлині (перед 1918 р.), яку представлено в публікації «Zabytki województwa Stanisławowskiego. Wykaz z lat 1920–1929 (opracowany przez pracowników lwowskiego okręgu konserwatorskiego)» (1998). Під світлиною [№] 74 зазначено: «Cześniaki, może Łopuszna, Podgrodzie lub Lipica Górna. Krzyż przydrożny na postumencie z wypukłorzeźbionymi ludzkimi nógami. Fot. NN, przed 1918, repr. T. Morawska, 1996» (див.: Zabytki województwa Stanisławowskiego. Wykaz z lat 1920–1929 (opracowany przez pracowników lwowskiego okręgu konserwatorskiego) / opracował Piotr Kamiński. Warszawa, 1998. S. 136. (Fot.) 74). А проте достатньо зіставити цю світлину з іншими доступними фотокартками пам'ятки (див., наприклад, фото в публікації В. Антоновича, Ю. Піотровського), аби переконатися, що перед нами представлено в черговий раз той-таки лопушнянський хрест.

<sup>126</sup> До слова, додатковим підтвердженням зв'язку придорожного хреста з Лопушнею є і одне рукописне звітлення Боваровського (?) 1912 р. як очевидця (див.: Архітектурні пам'ятки м. Надвірної, повіту Яворів, Рудки, Тернопіль, Збараж і інші з 1912 р. Відділ рукописів ЛННБ імені В. Стефаніка НАН України. Ф. 4 : Збірка рукописів бібліотеки Боваровських. Спр. Боваровського 1233 / I. Арк. 53).

ні самотнім, єдиним у своєму роді, що свого часу неодноразово констатував і Б. Януш (В. Карпович) стосовно цілої України й навіть Європи<sup>127</sup>. Урешті, саме із цього населеного пункту, а не з якогось іншого поселення Рогатинщини, його було доставлено 1961 року до Національного музею у Львові.

Щодо джерельної бази найпоширенішої версії про виготовлення постаменту аналізованого лопушнянського хреста з нижньої частини дохристиянської антропоморфної скульптурної групи, то прихильники її оперують двома типами доказів. Вони, по-перше, цілковито покладаються на опосередковане (інакше кажучи, непряме) джерело інформації про об'єкт дослідження – усний переказ (у різних варіаціях) місцевих старожилів про віднаходження у водоймі / перебування на околиці с. Лопушня якогось давнього тримірного антропоморфного зображення поліморфного вигляду, переробленого за наказом священника на початку / в середині ХІХ ст. на постамент / частину постаменту придорожного хреста. А по-друге, апелювали до специфічного характеру самої пам'ятки, властиво до самотнього постаменту з двома парами людських ніг, що є, увіч, безпосереднім, а отже, першорядним джерелом інформації. Спинимо критичний погляд спершу на фольклорному матеріалі.

Вік переказу, зафіксованого В. Щербаківським у 1910 році, сягав – за свідченням самих оповідачів – понад пів століття. Термін – не надто великий як для колективної пам'яті сільського соціуму, а тому подія, про яку мовилося в ньому, цілком могла затриматися в пам'яті місцевих старожилів, тим паче – подія неординарна. На підтримку названої версії зазначеного усного передання свідчить і початкова позиція Б. Януша (В. Карповича), який, будучи обізнаним із свідченнями

---

<sup>127</sup> Карпович В. Доля галицьких памяток в часі війни. *Терем. Літературний збірник*. Львів ; Київ, 1919. [Чис.] І. С. 185; Janusz B. Pogańsko-chrześcijański pomnik w Łopusznej pod Rohatynem. *Wywiad Codzienny*. Lwów, 1926. № 51. 19 grudnia. S. 5.

В. Щербаківського та А. Шнайдера (а отже, будучи в змозі їх порівнювати), в одній зі своїх перших публікацій (1918) ніби зблизив між собою фактографічні повідомлення обох цих авторів, пишучи: «W notatkach A. Schneidra znajduje się wiadomość, która dopiero dzięki W. Szczerbakowskiemu zwróciła uwagę uczonych»<sup>128</sup>. А. Шнайдер, як уже мовилось, дізнався про лопушнянську пам'ятку ще, імовірно, у 60-х – на початку 80-х років ХІХ ст., тобто значно раніше від інших дослідників, а отже, мав нагоду отримати відомості про неї від безпосередніх свідків, а можливо, і від самих учасників подій, пов'язаних із виявленням і переробкою якоїсь давньої скульптури. У світлі подвійного та ще й різночасового підтвердження різними (не пов'язаними між собою) авторами, версію підняття чотириголового / чотириликого скульптурного фігуративного зображення з dna р. Липиці, можна було б, вочевидь, сприймати доконаним фактом. Одначе для ствердження такого висновку існує кілька суттєвих перепон, у тому числі й питома факто- й історіографічного характеру.

По-перше, достеменний зміст і обсяг матеріалів А. Шнайдера лишився невідомим, принаймні донині, а ця обставина не дозволяє перевірити спостереження про принципову збіжність відомостей, зібраних А. Шнайдером і В. Щербаківським. По-друге, В. Антоневич і Б. Януш (В. Карпович) після обстеження хреста на місці його виявлення, тобто безпосередньо в самій Лопушні, восени 1918 року подали зовсім іншу версію усного передання щодо початкового місця перебування (а отже, й обставин відкриття) давньої «поганської» скульптури<sup>129</sup>. Воднораз це передання не містило відомостей про поліморфну (зокрема чотириголову / чотириличинну) подобу давнього зображення. У свою чергу Ю. Піотровський,

<sup>128</sup> Janusz B. Zabytki przedhistoryczne Galicji Wschodniej. Lwów, 1918. S. 193.

<sup>129</sup> Antoniewicz Wł. Z badań archeologicznych w górnym dorzeczu Diestru. *Wiadomości archeologiczne*. Warszawa, 1921. T. VI. S. 90–100.

який також обстежував аналізовану пам'ятку в натурі, узагалі відкинув усілякі свідчення місцевих селян про існування будь-якої давньої скульптури – попередниці хреста. Потрете, сам В. Щербаківський у різних своїх текстах подав різні координати локалізації пам'ятки й назвав різний тип водойм (річка – ставок) як місце виявлення давнього тримірного зображення. Такі прогалини, а головне – різноголосся стосовно історії, топографії та зовнішнього вигляду досліджуваної пам'ятки ставить під сумнів, з одного боку, суголосність свідчень А. Шнайдера та В. Щербаківського, а з другого – цілковиту надійність (принаймні стосовно окремих локалізаційних нюансів) свідчень місцевих інформаторів останнього дослідника <sup>130</sup>. Найбільший сумнів викликає інформація

<sup>130</sup> М. Бандрівський, намагаючись пояснити розбіжності між топографічними версіями, висловив припущення про збіг, накладання відомостей про дві різні скульптури: фігури із сусіднього села Липиця Горішня, піднятої, імовірно, з дна р. Липиці, і фігури з Лопушні, що споконвіку перебувала на суходолі аж до другої половини XVIII ст. [? – Р. 3.], коли за наказом липицького священника була розбита й частково використана на оформлення постаменту під хрест (див.: Бандрівський М. С. Сварожі лики. Археологічно-релігієзнавчі нариси з історії Західної України. Львів, 1992. С. 60). Однак названий автор, по-перше, помилково витлумачив повідомлення Б. Януша (В. Карповича) щодо фотофіксації лопушнянського придорожного хреста-«фігури», приписавши її А. Шнайдеру, хоча в тексті мовиться, безсумнівно, про чин В. Щербаківського (див.: Janusz B. Zabytki przedhistoryczne Galicji Wschodniej. Lwów, 1918. S. 193). По-друге – змінив час постановки досліджуваної пам'ятки, який на підставі усних переказів місцевих селян подали у своїх текстах перші її публікатори, а саме: В. Щербаківський (див.: Лопушанський «Святовид». С. 148), Б. Януш (В. Карпович) (див.: Wiadomość o nowym «Swiatowidzie». S. 8; Janusz B. Badania archeologiczne dokonane 1911 r. w Galicji Wschodniej. S. 3; Janusz B. Zabytki przedhistoryczne Galicji Wschodniej. S. 193; Карпович В. Доля галицьких пам'яток в часі війни. С. 184; Janusz B. Kultura przedhistoryczna Podola Galicyjskiego. S. 164;

про виявлення і підняття здогадної давньої дохристиянської скульптури з дна «пруда» (ставка), адже рукотворна водойма на вітчизняних теренах лісостепу заледве чи могла проіснувати майже тисячоліття, починаючи, щонайпізніше, з періоду порівняно активного поширення християнства на галицьких землях, тобто десь із першої половини (?) X ст.<sup>131</sup> Стосовно версії підняття давньої скульптури з дна річки, то вона не є чимось унікальним, незвичним для історії культури та джерелознавчої (зокрема археологічної) практики<sup>132</sup>. Проте й у цьому випадку не все цілком переконливо з огляду на уявну допустиму величину й формальні особливості здогадної «поганської» скульптури з Лопушні.

Зважаючи на розміри гомілкової частини «вцілілих» ніг на постаменті лопушнянського хреста, ця скульптура мала б, вочевидь, сягати щонайменше трьох (а то й більше) метрів заввишки. Цілком зрозуміло, що тримірне кам'яне зображення значної висоти, яке пережило свого часу акт нищення (що полягав, беручи до уваги відомі в історії випадки, у поваленні, можливо, перетягуванні й потопленні в річці), тривалий час перебувало у воді (до того ж протічній), а згодом пережило, вірогідно, й акт підняття (а точніше – виволочення на суходіл самим простим способом за допомогою мотузів і волів чи коней, як і збруцького ідола<sup>133</sup>), мала б неодмінно бути витвором

---

Janusz B. Pogańsko-chrześcijański pomnik w Łopusznej pod Rohatynem. S. 5), В. Антоневич (див.: Antoniewicz Wł. Z wycieczek po Galicyi. S. 565; Antoniewicz Wł. Z badań archeologicznych w górnem dorzeczu Diestru. S. 99) та інші автори.

<sup>131</sup> Рамм Б. Я. Папство и Русь в X–XV веках. Москва ; Ленинград, 1959. С. 26; Моця О., Ричка В. Київська Русь: від язичництва до християнства. Київ, 1996. С. 46–50.

<sup>132</sup> Див., наприклад, обставини відкриття збруцького ідола, багатьох інших давніх язичницьких скульптурних зображень Європи.

<sup>133</sup> Leńczyk G. Światowid zbruczański. *Materiały archeologiczne*. Kraków, 1964. V. S. 14, 15–16.



монолітним, цільнорізьбленим з одного кам'яного блоку <sup>134</sup>. Але за названих передумов саме виявлення такого тримірного «велетня» на дні водойми, його діставання з водойми виглядає також достатньо проблематичною справою, хоча й не цілком безнадійною. Далі. Якщо вірити у факт підняття з р. Липиці / Нараївки чи ставка «поганського» зображення великих розмірів, для цього в учасників зазначеного акту мала б існувати переконлива мотивація. Про неї в переказі, занотованому В. Щербаківським, нічого, на жаль, не сказано. А утім, самі селяни заледве би стали витратити чимало зусиль, засобів (насамперед необхідну тяглову худобу) і часу для такої непевної – зі світоглядного (ідеологічного) й матеріального погляду – справи без якоїсь нагальної потреби чи зовнішнього чинника, із самої лише цікавості. (Для прикладу, підняття збруцького ідола було зініційоване й забезпечене чи то інженером К. Беньковським та економом фільварку в с. Личковці Гавловським, чи фінансовим урядником NN та мандатаріушем (уповноваженим) / поліцейським урядником А. Бжущкевичем <sup>135</sup>). Урешті, сумнівним, з огляду на кількість «уцілілих» ніг на постаменті хреста, виглядає й повідомлення інформаторів В. Щербаківського про чотириличинність давньої скульптури.

Річ у тім, що серед давніх (передхристиянських) монументальних і дрібних об'ємних зображень Європи, передусім східних і центральних її теренів, а також Азії близькі (не кажучи вже про тотожні) іконографічні відповідники згоданій лопушанській скульптурі означеної поліморфної подоби невідомі, принаймні нам такі аналоги донині не трапилися.

Усі віднайдені на сьогодні достеменно слов'янські – монументальні та дрібні – антропоморфні зображення з дво-

---

<sup>134</sup> Інакше (якби вона була складена з окремо виготовлених частин) цілої (чи маже цілої) фігуративної скульптури з dna річки витягнуто, зрозуміло, не було б, та й, урешті, навіть утрапити до річки вона заледве чи змогла цілою після свого повалення.

<sup>135</sup> Leńczyk G. Światowid zbuczkański. S. 14, 15.

ма, трьома, чотирма й більше головами / лицами становлять однофігурні композиції (пор. двоголову культову скульптуру з Фішерінзеля <sup>136</sup>, описи статуй богів надбалтійських слов'ян, що містяться у творах середньовічних хроністів, а саме статуї бога Триглава зі святилища в Щецині <sup>137</sup>, статуї чотирилогового бога Свентовіта зі святилища в Арконі, XII ст. <sup>138</sup>, статуї п'ятиголового бога Поревіта <sup>139</sup>, статуї семиличинного бога Руевіта зі святилища в Корениці (нині північно-східні терени ФРН) <sup>140</sup>, ін.) або цілі композиційні групи з об'єднаних між собою фігурами кількох персонажів (пор. чотири постаті верхнього рівня збруцького ідола) <sup>141</sup>. Такий стан речей простежується і в доробку інших народів Євразії епохи древності (пор., наприклад: статуетку бога Нерібтума, Дворіччя, II тис. до н. е. <sup>142</sup>; дрібні та монументальні скульптури Гекати: триличинні з одним торсом і трифігурні, антична Греція і Рим <sup>143</sup>; згадану кельтську скульптуру IV ст. до н. е. з м. Гольцгерлін-

---

<sup>136</sup> Gringmuth-Dallmer E., Hollnagel A. Jungslawische Siedlung mit Kultfiguren auf der Fischerinsel bei Neubrandenburg. *Zeitschrift für Archäologie*. Berlin, 1971. Bd. 5. Heft. 1. S. 122, 123. Abb. 12.

<sup>137</sup> Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. (Древний период). Москва : Наука, 1965. С. 35–36.

<sup>138</sup> Saxo Grammaticus. *Gesta Danorum* / Herausgegeben von A. Holder. Strassburg, 1886. S. 564; Кирпичников А. Что мы знаем достоверного о личных божествах славян. *Журнал министерства народного просвещения*. Санкт-Петербург, 1885. Ч. ССХLI. С. 56, 59.

<sup>139</sup> Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). С. 39–40.

<sup>140</sup> Saxo Grammaticus. *Gesta Danorum*. S. 577; Кирпичников А. Что мы знаем достоверного о личных божествах славян. С. 56, 59.

<sup>141</sup> Leńczyk G. Światowid zbruczański. S. 21–27. Tabl. II, III.

<sup>142</sup> Cepik J. Jak człowiek stworzył bogów. Warszawa : Nasza księgarnia, 1985. S. 192. (Rys.) 121.

<sup>143</sup> Leńczyk G. Światowid zbruczański. S. 48, 51, 53. Rys. 14, 16: с.

гена, район Бьоблінген, область Вюртемберг, ФРН (ІМШ)<sup>144</sup>; зображення Аргоса, триголового кельтського божества, фракійського вершника<sup>145</sup>). До слова, цей морфологічний лад лишався чинним і для іконографії церковного й світського тримірного формотворення Європи періоду Середньовіччя та Нового часу (див., напр., дволичинну фігуру святого (?) на одному з порталів першої половини XIII ст. собору в Шартрі (Франція)<sup>146</sup>; алегоричну фігуру Мудрості роботи М. Брауна 1719 року з Кукса (Чехія)<sup>147</sup>; ін.). Натомість скульптурні антропоморфні зображення з двома парами ніг у всіх відомих випадках виявляються двофігурними композиціями при двох головах (пор. львівський стовп ганьби–прангер кінця XVI ст., утворений двофігурною композицією «Феміда і кат»<sup>148</sup> (іл. 7); скульптурну групу з фігур святих під Краковом<sup>149</sup>).

Звернувши увагу на перелічені зразки тримірного поліморфного образотворення, доводиться констатувати, що засвідчена В. Щербаківським морфологічна специфіка «давньої скульптури» з Лопушні не вписується в іконографічну схему культових багатоголових / багатолічинних зображень слов'ян-язичників, як, урешті, й інших язичницьких і християнських народів Європи. З цього погляду акцентоване в назві публікації Записок НТШ зближення лопушнянського тримірного зображення народного переказу з утіленням аркон-

<sup>144</sup> Филип Я. Кельтская цивилизация и ее наследие. Прага, 1961. С. 158, 159. Рис. 41.

<sup>145</sup> Pettazoni R. *Wszzechwiedza bogów*. [Warszawa], 1967. S. 149–153, 189–197, 169–175, etc.

<sup>146</sup> Rosen-Przeworska J. *Ikonografia wschodnioceltycka*. Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk, 1976. S. 208. Ryc. 128.

<sup>147</sup> Neumann J. *Český barok*. Praha, 1974. S. 217–218. Obr. 203.

<sup>148</sup> Крип'якевич І. Історичні проходи по Львову. Львів, 1991. С. 31–32. (Рис.); 110 раритетів Львівського історичного музею. Львів, 2003. С. 130–131. (Фото).

<sup>149</sup> Antoniewicz Wł. *Z badań archeologicznych w górnem dorzeczu Diestru*. *Wiadomości archeologiczne*. Warszawa, 1921. T. VI. S. 100.

ського Святовита <sup>150</sup> не може бути визнане вдалим зважаючи на суттєві іконографічні розбіжності між ними. Звісно, відсутність у розпорядженні дослідника історичних паралелей ще не є достатньою підставою для остаточного заперечення ймовірності обговорюваної іконографічної версії; але й без сумірних паралелей, без належних відповідників морфологічна схема чотири лиця – два тулуби (?) – дві пари ніг, не може сприйматись як цілком реальна, безсумнівна.

Стосовно народного переказу, зафіксованого В. Антоневичем і Б. Янушем (В. Карповичем) 1918 року, то він, будучи альтернативним до переказу в записі В. Щербаківського (щодо задекларованої історичної тяглості й топографічної локалізації пам'ятки), так само не позбавлений контроверсійності. Основне застереження викликає твердження про віддавнє (фактично – багатостолітнє, аж до початку чи середини ХІХ ст.) перебування язичницького тримірного зображення на одному місці; місці, на якому згодом було встановлено аналізований придорожній хрест. Назагал випадки «довгожителства» дохристиянських монументальних витворів є, як свідчить етнографічна й археологічна література, непоодинокими (пор. скульптури на горі Сленжі / Сobotці / побіля Вроцлова <sup>151</sup>; тюркські, зокрема половецькі, статуї степових теренів України <sup>152</sup>; ін.), деякі з них стали навіть об'єктами повторної сакралізації впродовж нової епохи (ХVІІІ–ХІХ ст.) <sup>153</sup>. Однак такі фігуративні зображення містилися зазвичай за межами населених пунктів

<sup>150</sup> Лопушанський «Святовид». *Записки НТШ*. Львів, 1910. Т. ХCVІІІ. Кн. VI. С. 147.

<sup>151</sup> Cenak-Holubowiczowa H. *Slaski Olimp. Szkice z dziejow Slaska*. Warszawa, 1955. S. 1–19. II.

<sup>152</sup> Плетнева С. А. *Половецкие каменные изваяния*. Москва, 1974. С. 73.

<sup>153</sup> Пор. вірування та обрядодійства селян на чолі з місцевим священиком із давнім дволичинним / двофігурним зображенням, що стояло на околиці с. Кам'янка Велика під Коломиєю (див.:

і не вирізнялися великими розмірами. Що ж до лопушнянської пам'ятки, то, oprіч передбачуваної В. Антоневичем значної її висоти (як уже зазначалося, він допускав понад п'ятиметровий її «зріст»<sup>154</sup> та багатоскладовість конструкції), вона, згідно зі свідченнями місцевих старожилів, перебувала на примітному місці: підвищенні поблизу села, фактично на його околиці, щобільше – на перехресті – одному з основних шляхових сполучень краю. У світлі вже цих обставин і застережень передхристиянська, а то й пізньосередньовічна давність обговорюваної скульптури видається вельми сумнівною. Маловірогідно, щоб такий скульптурний «велет» (та ще й нецільнорізьблений) простояв незмінно на велелюдному місці близько тисячоліття: від язичницької епохи до пізнього етапу Нового часу.

Підсумовуючи розбір доступних фольклорних матеріалів про досліджувану пам'ятку, слід визнати, що вони як інформативне джерело є 1) суперечливими, а отже, не цілком певними, такими, що не позбавлені контрверсійності. А крім цього вони, увіч – ще й 2) недостатньо конкретні й детальні, інакше кажучи, пізнавальна спроможність їх обмежена. Урешті, 3) їхню достеменність, ба навіть існування як таке категорично заперечували окремі дослідники, зокібна Ю. Піотровський. Воднораз 4) єдиним спільним сюжетом для всіх доступних наразі фіксацій народних переказів, зокрема у повідомленні А. Б[абюка] (М. Ірчана), виявилася згадка про знищення за наказом місцевого священника / ксьондза якоїсь скульптури й використання для постаменту придорожного хреста. Означена сугоlossenість дає певність вважати, що якийсь тримірне антропоморфне зображення (як попередник хреста) таки існувало. Але вона (сугоlossenість) аж ніяк не проливає

---

Kirkor A. H. Pokucie pod względem archeologicznym. W Krakowie, 1876. S. 251–255).

<sup>154</sup> Antoniewicz Wł. Posągi. Słownik starożytności słowiańskich. Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1970. T. IV. Cz. I. S. 246.

світло на питання історичного й етнокультурного походження цього зображення. У висвітленні окресленої проблематики єдиним доступним, а zarazom і найпевнішим орієнтиром (первинним джерелом) лишаються самі скульптурні ноги як імовірні вцілілі частини здогадної фігуративної групи. Їхня історико-культурна «глибина» потребує ретельної перевірки.

Почнемо із загальних іконографічно-морфологічних характеристик і насамперед з розбору реконструкції зовнішнього вигляду давньої скульптури народних переказів, запропонованої В. Антоневичем. Порівняно з іконографічною схемою, зафіксованою В. Щербаківським, а тим паче зі схемою анонімного автора публікації в часописі «Світ» (згідно з якою зображення мало три лиця <sup>155</sup>), версія польського автора виглядає значно переконливішою, відповідаючи посутньо, з одного боку, природному стану речей (подвійна парність аналізованих ніг мимоволі схиляє до думки про існування таки парного числа тулубів і голів / лиць на знищеній скульптурі), а з другого, що не менш суттєво, – об'ємно-пластичним характеристикам низки знаних на сьогодні зразків дохристиянської і християнської скульптури Східної і Центральної Європи. Правда, цей перегук стосується лише загальної морфологічної структури, що визнавав сам В. Антоневич. Дослідник так і не знайшов близького відповідника здогадній лопушанській дохристиянській поліморфній скульптурі з об'ємно проробленими нижніми кінцівками. Той-таки антропоморф із Гольцгерлінгена (який

<sup>155</sup> З усіх зголошених допіру реконструкцій зовнішнього вигляду лопушанської знахідки остання є найменш правдоподібною. Вона постає як компроміс до двох попередніх тверджень, що, однак, не надає йому більшої переконливості. Анонімний автор публікації не наводить жодних, бодай гіпотетичних, підтверджень з історії скульптурного образотворення, до того ж не покликається на жодне, бодай побіжно, інформативне джерело, що свідчило б на користь трьохличинності давнього зображення й могли нині бути піддані науковому розбору.

спершу вважали давньослов'янським чи середньовічним зображенням, а згодом визнали кельтським орієнтовно IV ст. до н. е.<sup>156</sup>), насправді є стелою чи гермою-півфігурою, а не питомо статуарною групою у формах повнооб'ємного, круглого різьблення. Нижніх кінцівок у її персонажів /-а взагалі не відтворено, і навіть не намічено. Стосовно «кам'яної баби» з бувшої Мінської губернії (нині терени РБ)<sup>157</sup> та кам'яного антропоморфа з-під с. Кам'янка Велика<sup>158</sup>, то вони не збереглися, а рисунків чи світлин із них у краєзнавчій та науковій літературі не представлено. Воднораз є підстави вважати, що й ці зразки тримірного образотворення (принаймні останнє з них) мали радше стело- / гермоподібну (а не статуарну) структуру, скажімо, до дволичинної чотирибічної гермистелиіз с. Ярівки Чернівецької обл. (ЧОКМ)<sup>159</sup>. На тлі таких відповідників висновок В. Антоневича щодо самобутності

---

<sup>156</sup> Филип Я. Кельтская цивилизация и ее наследие. Прага, 1961. С. 92, 158. Рис. 22: 4, 41; Schlette F. Kelten zwischen Alesia und Pergamon. Leipzig ; Jena ; Berlin, [1980]. Bild. 25.

<sup>157</sup> Demetrykiewicz Wł. Figury kamiennit t. zw. «bab» w Azji i w Ewropie i ich stosunek do mitologii słowiańskiej. *Sprawozdania z czynności i posiedzeń Akademii umiejętności w Krakowie*. Kraków 1910. T. XV. Nr. 7. S. 9.

<sup>158</sup> Kirkor A. H. Pokucie pod względem archeologicznym. W Krakowie, 1876. S. 251–255.

<sup>159</sup> Тимошук Б. О. Слов'яни Північної Буковини V–IX ст. Київ, 1976. С. 91–92. (Фото). Ярівківський ідол – чи не єдина дволичинна монументальна скульптура, яка приписується дослідниками слов'янам. Однак щодо цієї пам'ятки існують суттєві застереження. Насамперед походження її не є цілком зрозуміле: етнокультурне й хронологічне походження скульптури визначається сьогодні тільки на підставі посередніх і не вельми певних спостережень, припущень. Та ще й відсутність проробки деталей тулуба, ніг зображення не дозволяє бути цілком упевненим у відповідності цієї скульптури окресленій вище іконографічній схемі. А такі ознаки антропоморфа, як відтворення лиць на бічних, вужчих гранях голови, узагалі

здогадної лопушнянської скульптурної композиції за цілим рядом характеристик, у тому числі й іконографічною, є цілком виправданим. Воднораз контрверсійним, якщо не сказати алогічним, виглядає визначення її пам'яткою місцевої слов'янської дохристиянської культури лише на підставі «загадливої» неподібності до «кам'яних баб» азійських і європейських теренів (а також похідних від них скульптурних зображень) та сумніву дослідника щодо можливості переробки на хрест у ХІХ ст. за наказом священника зображення християнських святих (на зразок двофігурної скульптурної групи з-під Кракова)<sup>160</sup>. Тут слід дещо поточнити. Аргумент стосовно принципів відмінностей між лопушанською пам'яткою і «кам'яними бабами» за конструктивними й формотворчими рисами не викликає жодного застереження<sup>161</sup>. Проте його од-

---

породжують сумніви в можливості подібної характеристики іконографії ярівківської знахідки.

<sup>160</sup> Antoniewicz Wł. Z badań archeologicznych w górnem dorzeczu Diestru. *Wiadomości archeologiczne*. Warszawa, 1921. T. VI. S. 100.

<sup>161</sup> Спроби деяких авторів розглядати здогадну лопушнянську скульптуру в одному шереху з монументальними антропоморфними зображеннями тюркських, і ширше – кочових, племен Південно-Східної Європи чи принаймні вбачати в ній прояви культурних впливів цих племен (див.: Janusz B. *Kultura przedhistoryczna Podola Galicyjskiego*. [Lwów], 1919. S. 163–165), не витримують жодної критики. Вони були відкинуті ще першими коментаторами (див.: Antoniewicz Wł. Z badań archeologicznych w górnem dorzeczu Diestru. S. 100). Додамо лише, що сучасні розшуки й студювання в царині скульптурної традиції номадів Євразії як середньовічного, так і ранньозалізного періодів (див.: Плетнева С. А. *Половецкие каменные изваяния*. Москва, 1974. 200 с. : ил. (САИ. Вып. Е4-02); Гераськова Л. С. *Скульптура середньовічних кочовиків степів Східної Європи*. Київ, 1991. 132, [24] с. ил.; Шер Я. А. *Каменные изваяния Семиречья*. Москва; Ленинград, 1966. 140 с. : ил.; Чариков А. А. *Изобразительные особенности каменных изваяний Казахстана*. *Советская археология*. Москва, 1986. №1. С. 87–102; Ольховский В. С.,



ного явно недостатньо для ствердження запропонованої етнокультурної атрибуції. Річ у тім, що позиція В. Антоневича у випадку з християнськими зображеннями є надто хиткою. Зрозуміло, що виразний і добре упізнаваний образ християнських святих, на подобу «званої» двофігурної скульптурної групи з-під Кракова<sup>162</sup>, липицький священник не став би, гадається, перероблювати на придорожній хрест і не оголошував би цю дію символічним актом перемоги християнської віри над поганством. Але, по-перше, згодна лопушнянська антропоморфна скульптурна композиція необов'язково мусила бути культовим витвором, утіленням саме святих християнської церкви, по-друге, джерелознавча практика знає випадки «оязичнення» в народній уснопоетичній традиції ще XVIII–XIX ст. давніх, але питома християнських зображень.

Поміж загальноморфологічних відповідників згодної давньої скульптури з Лопушні серед зразків постязичницького періоду слід назвати (окрім уже названої скульптурної групи з-під Кракова) й алегоричну двофігурну композицію львівського прангера (pręgierza) – стовпа ганьби кінця XVI / XVII ст. (ЛІМ)<sup>163</sup>. До речі, алегоричну фігуру Права / ката представлено тут із двома об'ємно вимодельованими ногами (щоправда, взутими в чоботи), а одна з ніг фігури Справедливості оголена по коліно<sup>164</sup>. Щодо «оязичнення», то конкретним прикладом тут може слугувати монументальний скульптурний триптих з парафіяльного костелу Дрогобича

Евдокимов Г. Л. Скифские изваяния VII–III вв. до н. э. Москва, 1994. 191 с. : ил.; ил.], не дали жодних матеріалів, які б стали приводом до поновлення східної атрибуції обговорюваної знахідки.

<sup>162</sup> Antoniewicz Wł. Z badań archeologicznych w górnem dorzeczu Diestru. S. 100.

<sup>163</sup> Крип'якевич І. Історичні проходи по Львову. Львів, 1991. С. 30–31. Загальні відомості про прангери див.: Pręgierz. *Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana*. Warszawa, 1972. [Т.] IV. S. 117–118.

<sup>164</sup> Крип'якевич І. Історичні проходи по Львову. С. 31. (Рис.).

Львівської області. Згідно з народним переказом, зображення людської голови, стопи (оголеної) і п'ясті, що вмонтовані в східну стіну правого нефа костелу, є рештками розбитої статуї язичницького ідола, випадково виявленого під час земляних робіт побіля храму. Натомість нещодавні історико-порівняльні розшуки виказують у них радше пізньоготичне символічно-знакове різьблення церковно-культового призначення<sup>165</sup>. Тому поява й побутування серед мешканців Лопушні тлумачення якогось давнього зображення як утілення поганського /-их бога /-ів (що призвело, урешті-решт, до його майже повного знищення) необов'язково мусить вказувати на об'єктивність саме такого стану речей. До цього могли спричинитись інші обставини, скажімо, сама неподібність / невідповідність іконографічно-стилістичних характеристик віднайдені скульптури канонічним нормам церковного мистецтва початку / середини ХІХ ст. На реальність саме такого випадку досить промовисто вказує повідомлення в анонімній нотатці з краківської газети «*Ilustrowany kuryer codzienny*» за 1928 рік: «*Miejscowi wieśniacy opowiadają, że na postumencie stały cztery głowy "tureckie"*»<sup>166</sup>. Слід зважити також на традиційне «дворів'я» простолюду й зрозуміле (у зв'язку із цим фактом) прагнення місцевого служителя християнського культу запобігти чи покласти край поширенню серед селян його парафії несанкціонованих церквою виявів культових і обрядових дій, викликаних раптовою появою, а чи існуванням у селі незвичного антропоморфного зображення. Нарешті пригадаймо аналогічну подію, що сталася приблизно в той самий час: віднаходження 1848 року в р. Збруч і підняття багатоголового ідола; і той імовірний поголос про цю знахідку, що за короткий час – з огляду на сусідство територій – міг долинути до Рогатинщини. У результаті маємо констатувати,

<sup>165</sup> Забашта Р. Дрогобицький триптих (у друці).

<sup>166</sup> Pomnik Światowita w Łopusznej. *Ilustrowany kuryer codzienny*. Kraków, 1928. R. XIX. № 119. S. 7.

що зовнішніх спонук для визнання лопушнянської поліморфної скульптури (якщо така існувала насправді) за язичницький витвір, а отже, і нищення її в ревнивого християнина-священника із сусіднього села було більш ніж достатньо.

Ще одне. Відзначена В. Антоневичем принципова відмінність здогадної скульптури з Лопушні від «кам'яних баб» зарівно стосується і відомих донині культових зображень слов'ян-язичників, адже подібної (як у досліджуваного витвору) уваги до нижніх кінцівок, що виявляється в акцентованій їх тілесності, у фізичній ваговитості й масивності, а також подібного способу складання зображення з окремо виготовлених частин не демонструє жодна слов'янська дохристиянська скульптура з каменю, принаймні серед донині віднайдених. Згідно з нормами язичницької іконографії антропоморфних персонажів давні художники відтворювали (за поодинокими винятками) з ногами. Це засвідчують насамперед зразки монументального рельєфного різьблення (пор., наприклад, фігури збруцького ідола, рельєфну фігуру з Альтенкірхена та ритовану фігуру з Вольгаста, о. Рюген, ФРН <sup>167</sup>) та дрібна металопластика (пор., наприклад, амулети-підвіски Перуна? з Новгорода, Чердині, Вятки, РФ, XII ст.; з Шведта, ФРН, X–XI ст. <sup>168</sup>). Однак ці кінцівки зазвичай непропорційно зменшені стосовно розміру всієї фігури. За цим стоїть, як відомо, не просто неухважність чи невмілість давніх різьбярів, а, судячи із подібної практики в древньому й традиційному народному мистецтві, певна світоглядно-естетична позиція. Позиція, згідно з якою більшою масштабністю вирізняються

---

<sup>167</sup> Herrmann J. Zwischen Hradschin und Vineta. Frübe Kulturen der Westslawen. Leipzig ; Jena ; Berlin, [1981]. S. 229. Bild. 77, 78.

<sup>168</sup> Алешковский П. М. Языческий амулет-подвеска из Новгорода. *Советская археология*. Москва, 1980. № 4. С. 284–287; Herrmann J. Zwischen Hradschin und Vineta. Frübe Kulturen der Westslawen. S. 219. Abb. 78; Gieysztor A. *Mitologia Słowian*. Warszawa, 1982. S. 197.

значеннево важливіші об'єкти / персонажі (порівняно з іншими) чи окремі частини якоїсь цілості, зокрема окремі частини антропоморфного / людського тіла (голова, тулуб, руки, очі). Що стосується монументальних статуарних зображень, то історичні джерела містять відомості лише про дві об'ємні фігури на ногах: Свентовіта зі святилища Аркони на о. Рюген та Руевіта зі святилища в Корениці (північно-східні терени ФРН)<sup>169</sup>. Проте її було виготовлено з дерева. Зразки дерев'яних ідолів із пошукованими іконографічно-формальними характеристиками представлені й серед археологічних знахідок. Ідеться про фігуру VI–VII ст. з Альтфрісаку біля Нойруппіна (ФРН)<sup>170</sup>. Що стосується відповідної кам'яної різьби давніх слов'ян, то всі віднайдені донині антропоморфні зображення належать за своєю морфологією до типу герм-бюстів чи гермпівфігур (пор., наприклад, зразки із сс. Ставчани, Іванківці та з м. Муровані-Курилівці Хмельницької обл.)<sup>171</sup>.

Супроти атрибуції здогадної лопушнянської скульптури як ідола слов'янського /-их божества /-в свідчать і результати порівняльного аналізу питомо формальних прикмет досліджуваних скульптурних ніг. Їх відтворено не лише об'ємно, а й із дотриманням анатомічної будови й натурної пропорційності

<sup>169</sup> Saxo Grammaticus. *Gesta Danorum* S. 564, 577; Кирпичников А. Что мы знаем достоверного о личных божествах славян. С. 56, 59.

<sup>170</sup> Weigel M. *Bildwerke aus altslavischer Zeit. Archiv für Anthropologie*. Braunschweig, 1892. Bd. XXI. S. 62–63. Fig. 60; Herrmann J. *Zwischen Hradschin und Vineta. Frühe Kulturen der Westslawen*. S. 216. Bild. 58.

<sup>171</sup> Винокур І. С., Забашта Р. В. Монументальна скульптура слов'ян. *Археологія*. 1989. № 1. С. 66–68. Рис. 1; Забашта Р. До питання атрибуції язичницької монументальної скульптури теренів Середньої Наддністрянщини (за архівними матеріалами). *Медобори і духовна культура давніх, середньовічних слов'ян (до 150-річчя виявлення Збруцького «Святовита»)*. Матеріали наукової конференції (8–9 жовт., 1998 р., Гримайлів). Львів, 1998. С. 130–149. Рис. 2, 4.

між частинами, щобільше – з проробкою всіх основних деталей. (До слова, зважаючи на характер будови і пластичного моделювання двох пар ніг на постаменті хреста з Лопушні, здогадна давня скульптура «велета» мала б мати не менш розвинуту за об'ємним формотворенням і верхню частину, яка відтворювала бюсти, верхні кінцівки і голови). Крім цього, у випадку з обговорюваною скульптурою слід, зважаючи на кількість ніг, говорити посутньо про скульптуру групи. Нічого подібного, як уже частково зазначалося попереду, слов'янське тримірне образотворення язичницького періоду не пропонує, принаймні зразків такого художнього рівня донині не виявлено. Камінь як матеріал був, звісно, для слов'ян / праслов'ян-язичників не чужим, про що свідчать знахідки кам'яної скульптури II – першої половини XIII ст.<sup>172</sup> Але рівень технічного й пластичного виконання знаних на сьогодні зображень із каменю доволі відмінний від характеристик «лопушанських ніг», що ставить під сумнів запропоновану етнокультурну атрибуцію останньої пам'ятки. (Такої уваги до нижніх кінцівок не побачити на жодній слов'янській пам'ятці).

Що стосується «багатоскладової конструкції» гіпотетичної скульптури, то такий спосіб формотворення був відомий слов'янським майстрам. Правда, фіксується він лише серед зразків дерев'яної фігуративної різьби (пор. антропоморфну голову з Янкова на території Польщі, що кріпилася до окремо різьбленого тулуба ідола чи увінчувала стовпоподібну форму<sup>173</sup>). Натомість усі кам'яні культові зображення, що без-

<sup>172</sup> Винокур І. С., Забашта Р. В. Монументальна скульптура слов'ян. С. 65–71. Рис. 1–3.

<sup>173</sup> Gąssowski J. *Sztuka pradziejowa w Polsce*. Warszawa : Wydawa artystyczne i filmowe, 1975. S. 155, 158, 159. (Іл.) 90; Herrmann J. *Zwischen Hradschin und Vineta. Frühe Kulturen der Westslawen*. S. 216. Bild. 60; Błażejewska A. *Głowa z Jankowa: próba odczytania formy wczesnośredniowiecznego zabytku*. *Teka Komisji Historii Sztuki*. Toruń, 2002. Tom IX. S. 15–37.

застережно лучаться зі спадком слов'ян-язичників, є тільки цільнорізьбленими витворами.

Зрозуміло, сучасній науці не доступний увесь мистецький доробок давньої та середньовічної епох, і насамперед монументальні пам'ятки, що найбільше потерпали від природних, а найчастіше антропогенних чинників, в останньому випадку – від зумисного, цілеспрямованого нищення, санкціонованого ідеологічними настановами. Одначе в компаративістських студіях доводиться послуговуватися не згодним, а доступним фактичним матеріалом.

У зв'язку з таким висновком щодо версії слов'янського дохристиянського походження «лопушанських ніг» постає конкретне й принципове питання: а якій, власне, давній етнокультурній та мистецькій традиції, що представлені на вітчизняних теренах, властиво в Галичині, можуть відповідати подібні технічні, іконографічні й стилістичні характеристики згаданої лопушнянської знахідки? Утім, з огляду на достатньо розвинуту пластику ніг, вочевидь, доводиться зразу орієнтуватися на культурну практику соціетнічного середовища з доволі високим рівнем тримірного образотворення й технічними навичками обробки каменю, а отже, і з достатньо високим рівнем загальної культури та розвинутим мистецтвом. Назагал такій мірці відповідає мистецька практика насамперед носіїв пізньоантичної (римської) культури, а також кельтських племен, перебування яких на землях Верхньої та Середньої Наддністрянщини засвідчено археологічно<sup>174</sup>. Не випадково Я. Розен-Пшеворська свого часу згадала

---

<sup>174</sup> Бандровский А. Г. Взаимоотношения римской империи с племенами Карпатского региона в I–III вв. н. э. : Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Москва, 1988. 14 с.; Бандрівський М., Бандровский О. Поява пам'яток східносередземноморських культур на Придністровському Поділлі (I–III ст. н. е.). *Україна в минулому*. Київ ; Львів, 1992. Вип. II. С. 5–22; Крушельницкая Л. И. Кельтский памятник в Верхнем Поднестровье. *Краткие сообщения Института археологии СССР*. Мо-

лопушнянську пам'ятку в контексті розмови про кельтський культурний спадок на землях Центрально-Східної Європи<sup>175</sup>, а П. Лінинський називав одну з ніг аналізованого об'єкта (детальніше пророблену) «ногою римського легіонера»<sup>176</sup>. Утім, фактичних матеріалів на підтвердження присутності кельтів і римлян на зазначеному тереновому обширі донині не так багато, і в деяких дослідників вони викликають застереження щодо своєї ідентичності<sup>177</sup>. Та найсуттєвіше те, що на західно-

---

сква, 1965. Вып. 105. С. 119–122. Ил.; Крушельницкая Л. И. Латенская культура. *Археология Прикарпатья, Волини и Закарпатья: Энеолит, бронза и раннее железо*. Киев, 1990. С. 167–173; Мачинский Д. А. Кельты на землях к востоку от Карпат. *Кельты и кельтские языки*. Москва, 1974. С. 31–41; Бандрівський М. Кельтські урбаноніми у Верхньому Подністров'ї. *Нові матеріали з археології Прикарпаття і Волині*. Львів, 1992. Вип. I. С. 40–42; Бидзиля В. И., Щукин М. Б. Памятники латенской культуры на территории Закарпатья и к востоку от Карпат. *Славяне и их соседи в конце I тысячелетия до н. э. – первой половине I тысячелетия н. э.* Москва, 1993. С. 67–84; Бандрівський М., Йосипишин Я. Кельти на заході України. *Україна в минулому*. Київ, 1997. Вип. 9. С. 8–16. Ил.; Максимов Є. В. Про перебування кельтів в Україні. *Етнокультурні процеси в Південно-Східній Європі в I тисячолітті н. е.* Київ; Львів, 1999. С. 143–150; Казакевич Г. Кельти за межами «кельтського світу»: моделі етнокультурної взаємодії на периферії латенської культури. *Археологія*. 2007. № 4. С. 87–96; Казакевич Г. Кельти на землях України: археологічна, мовна та культурна спадщина. Київ, 2010. С. 134–181; ін. Див. також: Забашта Р. Скульптура слов'ян-язичників і художня традиція античного світу (до проблеми історико-культурної сув'язі). *Студії мистецтвознавчі*. 2009. Ч. 3 (27). С. 20–39.

<sup>175</sup> Rosen-Przeworska J. Tradycje celtyckie w obrzędowości protosłowian. S. 227–228. Ryc. 122.

<sup>176</sup> Таке визначення (асоціативного характеру) П. Лінинський висловив під час приватної розмови з автором цієї публікації в 1993 році.

<sup>177</sup> Бидзиля В. И., Щукин М. Б. Памятники латенской культуры на территории Закарпатья и к востоку от Карпат. *Славяне и их сосе-*

українських лісостепових землях не виявлено досі жодного зразка монументальної скульптури, однозначно кельтського і / чи пізньоримського (периферійно пізньоримського) походження, не кажучи вже про пошукувані близькі в іконографічно-стилістичному вимірі зразки-відповідники. Натомість у межах окресленої території достатньо близькі за художнім (властиво стилістико-пластичним) рівнем формотворення паралелі відносяться серед скульптурного спадку значно пізнішого історичного періоду, а саме – раннього Нового часу. Ідеться про горельєф оголеної стопи зі згаданого триптиха (трьох рельєфів) на стіні костелу в Дрогобичі (орієнтовно – кінця XVI ст.)<sup>178</sup>, горельєф ніг чоловічої фігури, відтвореної в наскельній різьбленій композиції кінця XVI / першої половини XVII ст. / першої половини XVIII ст. в с. Буша Вінницької області<sup>179</sup>, а також наскельний горельєф середини (?) XVIII ст. св. Онуфрія Великого в с. Касперівці Тернопільської області<sup>180</sup> (іл. 8, 9, 10). 3-поміж творів близького зарубіжжя можна згадати кам'яну базу колони у вигляді статуї Самсона з Румунії (XVIII ст.)<sup>181</sup>. Ці зразки хоча й не є буквальними відповідниками скульптурних цілюбнооб'ємних ніг лопушнянської пам'ятки, але демонструють подібний характер узагальненого моделювання тримірних форм, а у випадку бушанського зображення перегукуються ще й деякими морфолого-іконографічними деталями (пор. пристопову кісточку). Щоправда, порівняно з наведеними паралелями, скульптурна складова постаменту аналізованого хреста з Лопушні почасти позначена дещо ви-

*ди в конце I тысячелетия до н. э. – первой половине I тысячелетия н. э.* Москва, 1993. С. 67–68.

<sup>178</sup> Скоп Л. Дрогобицький триптих (нова версія про його походження). *Провісник*. [Дрогобич], 1991. Ч. 5. С. 1, 4.

<sup>179</sup> Забашта Р. Бушанський рельєф: формально-стилістичний аспект атрибуції. *Студії мистецтвознавчі*. 2012. Чис. 2 (38). С. 70–76.

<sup>180</sup> Забашта Р., Малеев Ю. Касперівський горельєф св. Онуфрія Великого. *Родовід*. 2002. Ч. 1–2 (18–19). С. 76–81.

<sup>181</sup> Опреску Г. Румынская скульптура. Бухарест, 1957. С. 20. (Ил.).



щим рівнем формотворення. Говоримо «почасти», бо маємо на увазі характер потракування об'ємів пальців (особливо двох більших, краще збережених) лише правої кінцівки першої пари ніг (іл. 5). Пластичне моделювання означених анатомічних деталей помітно відрізняються від потракування відповідних деталей сусідньої лівої кінцівки тієї-таки пари (іл. 6), як і решти ніг. Це моделювання демонструє не тільки більшу рельєфність, а й своєрідну динаміку форми, що простежується попри видимі пошкодження і втрати матеріалу. Імовірно, саме художній рівень різьби означеної правої кінцівки спонукала (могла спонукати) свого часу П. Лілінського міркувати про мистецьку традицію пізньоримського часу<sup>182</sup>, а П. Жолтовського віднести «лопушанські ноги» в цілому до зразків скульптурної практики епохи Відродження (див. попередню)<sup>183</sup>. Однак робити такі далекосяжні й однозначні висновки на підставі наведеного набору пластичних властивостей однієї лише складової (краще збереженої?) лопушнянської композиції заледве чи доречно. Воднораз існуючий виняток, за котрим прозирає якась (але недостатньо чітко оприявлена) історико-мистецька традиція натурного формотворення (чи її відгомін?), потребує, звісно, належної уваги та пояснення. На нашу думку, одиничність обговорюваного випадку може свідчити або про участь у виготовленні ніг різних за кваліфікацією різьбярів (щонайменше двох), або про незреалізовану можливість виконання на вищому професійному рівні всіх чотирьох ніг одним майстром-виконавцем, або про активний процес незворотної корозії поверхні й фізичних втрат об'ємів решти аналізованих скульптурних виробів. Ми схилиємося до другого варіанта, адже більшість показників пластичного потракування більшості об'ємів (насамперед основних) усіх, без винятку, скульптурних ніг, а саме: стоп, гомілкових частин і литок, урешті надмірні (проти анатомічної пропорційності)

---

<sup>182</sup> Див. примітку 176.

<sup>183</sup> Див. примітку 96.

розміри стопових кісточок, недвозначно виказують у «лопушанських ногах» витвір не вишколеного навчанням мистецької справі майстра-скульптора, а радше ремісника-різьбяра. Єдине, чого не можна закинути виконавцеві, так це наївності, бо навіть у характері узагальнення форм раз-по-раз проглядається цілеспрямована (і дещо згеометризована за кінцевим результатом) стилізація. На користь такого загального визначення промовляє очевидний перегук стилістики досліджуваних скульптурних ніг з оголеними нижніми кінцівками (до колін) фігур Христа, святих чи біблійних персонажів роботи самодіяльних або ремісничих майстрів. Тут, для прикладу, вкажемо на ростову статую Ісуса (з композиції «Христос при колоні») ХІХ ст. з каплиці поблизу с. Ціхе Малопольського воєводства (РП) різця місцевого самоука-різьбяра<sup>184</sup>. До кола ремісничих витворів належать, безсумнівно, й усі щойно згадані вітчизняні та зарубіжні скульптурні відповідники. Вони так само виконані в руслі наївного реалізму і є художніми виявами т. зв. третьої культури, яка займає проміжне становище між академічним професійним мистецтвом, запитуваним соціальними верхами, та споконвічно-традиційним мистецтвом соціальних низів, насамперед простолюду села. Перед нами, отже, очевидний факт типологічної спорідненості порівнюваних скульптурних творів.

У світлі наведених показників фактографії та результатів критичного розбору висловлених в літературі інтерпретаційних суджень про аналізовану пам'ятку допустимо констатувати: твердження про віднаходження в середині ХІХ ст. в с. Лопушня якоїсь давньої монументальної («гігантської» за розмірами) антропоморфної скульптурної групи не має надійного джерельного підґрунтя; воно викликає чимало питань і за-

---

<sup>184</sup> Fryś-Pietraszkowa E., Kunczyńska-Iracka A., Pokropek M. Sztuka ludowa w Polsce. Warszawa, [1988]. S. 205, 288. (Il.) 311; Dawna polska rzeźba ludowa / opracował Józef Grabowski. Warszawa, 1968. S. 19, 31. (Il.) 83.

стережень, інакше кажучи, є вельми контроверсійним, а отже, сумнівним. Водночас найменш аргументованою виявляється найпоширеніша версія про давньослов'янське язичницьке походження здогадного тримірного зображення. Навіть у разі підтвердження в майбутньому факту виявлення чи існування віддавна на території села якоїсь статуарної композиції (на що опосередковано вказує сугоlossenість більшості усіх усних свідчень), то й у цьому випадку її заледве чи можна буде приписати спадку місцевого населення дохристиянського періоду. Узявши до уваги особливості іконографічно-стилістичної характеристики скульптурної частини лопушнянського хреста, доступні нині відповідники, нарешті – загальний історичний контекст розвитку теренів Верхньої Наддністрянщини, зокрема Рогатинщини, цю здогадку антропоморфну скульптуру найпевніше відносити до значно пізніших, християнських часів. Стосовно її зовнішнього вигляду, то вона могла мати вигляд двофігурної групи, як припускав В. Антоневич. Утім, зразу постає чергове «незручне» питання щодо конкретного призначення такої скульптурної пам'ятки (та ще чималого розміру) в межах / побіля такого невеликого провінційного населеного пункту, як Лопушня. Найлогічніше було б уважати її за придорожню «фігуру», яку утворювали дві «злиті» спинами постаті святих (подібно до згаданої вже не раз скульптурної групи з-під Кракова). Однак, як уже зазначалося, іконографічний лад скульптурних ніг постаменту лопушнянського хреста не дозволяє схилитися до цієї версії. Поміж зразків питомо християнських культових фігуративних (властиво двофігурних) композицій XVII–XVIII ст. також не вдається, принаймні донині, відшукати монументальний твір з подібним потрактуванням нижніх кінцівок. Урешті, заледве чи зображення святих були перероблені, як влучно підмітив свого часу В. Антоневич, на хрест у середині XIX ст. Це тим паче малоімовірно, якщо таке зображення дійсно постало в період раннього Нового часу. З огляду на такі показники історико-порівняльних розшуків, а також

віддалену паралель зі львівським прангером, можна було б визнати в цій здогадній скульптурі пам'ятку світського чи напів-світського характеру. Зокрема, добачити в ній придорожній чи межовий знак, а чи навіть монумент (romnik) на подобу, скажімо, композицій з фігурами алегоричних чи міфологічних персонажів (наприклад, атлантів<sup>185</sup>); монумент, який постав з нагоди якоїсь події місцевого значення, наприклад, заснування села чи прокладки дороги тощо<sup>186</sup>. До цього схиляє й відповідна локалізація здогадної давньої скульптури однієї з версій народного передання: на околиці Лопушні, на пагорбі, поблизу роздоріжжя. Проте підшукати аналоги серед відповідних зразків меморіального чи монументально-декоративного тримірного образотворення виявляється ще проблемнішим заняття, ніж шукати аналоги поміж культових зображень. Не на користь останньому визначенню свідчать і конкретні показни-

---

<sup>185</sup> Мотив атлантів, чи різних персонажів у ролі атлантів, набув, як відомо, доволі значного поширення в мистецтві XVII–XVIII ст. Пор. приклади використання його в бароковій архітектурі та монументальній скульптурі Чехії (див.: Neumann J. *Český barok*. Praha, 1974. S. 192. Obr. 125, 128, 149, 151, 155, 162, 163, 181). Серед вітчизняних зразків згадаємо скульптури (горельєфи Геркулесів?) на в'їзній брамі палацу XVIII ст. в Лацках на Тернопільщині (див.: Czolowski A. i Janusz B. *Przesłość i zabutki województwa Tarnopolskiego*. Tarnopol, 1926. S. 185. (Tabl.) LII).

<sup>186</sup> Такі пам'ятки в значній кількості споруджувалися на землях Речі Посполитої, зокрема Галичини, у період раннього Нового часу. Про монументи на землях Західної України див.: Памятники старины в Подолии. (Материалы для составления археологической карты Подольской губернии) / собрал и написал В. К. Гульдман... Каменец-Подольский, 1901. С. 310–324; Czolowski A. i Janusz B. *Przesłość i zabutki województwa Tarnopolskiego*. S. 187–192. (Tabl.) XLV, XLVII, LIII, LXI; Моздир М. Українська народна меморіальна пластика. Львів, 2009. С. 121–130; Щербаківський Д. Українське мистецтво. II : Буковинські і галицькі деревляні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці. Київ ; Прага, 1926. С. XXIII).

ки локального історико-культурного розвитку краю, властиво села, району і, ширше – Верхньої Наддністрянщини.

Так, поблизу Лопушні не відомі палацові комплекси XVII–XVIII ст., принаймні достатньо значні, зі спорудженням чи функціонуванням яких можна було б пов'язати й появу такої монументальної скульптурної композиції, як здогадна лопушнянська двофігурна композиція. Хоча, як відомо, саме власники таких архітектурних об'єктів нерідко ініціювали та фінансували спорудження малих архітектурних / архітектурно-скульптурних форм на під'їздах до своїх володінь чи на їх межах (пор., напр., прикордонні стовпи і знаки з рельєфними гербами графа Ігнатія Сцибора-Мархоцького, установлені на початку XIX ст. на кордоні володінь цього магната т. зв. Миньковецької держави на Поділлі: у колишньому Ушицькому повіті Подільської губ., нині Хмельницької обл.)<sup>187</sup>. Цілков відмінна здогадна скульптурна композиція і від відомих монументів раннього Нового часу, зокрема пам'ятників XVII ст. у вигляді малих архітектурних (башти чи стовпа-обеліска) на честь перемоги над турками і татарами, що збереглися побіля сс. Новий Милятин і Завидовичі Львівської області<sup>188</sup>, а також колон, установлених на спомин про моровиці, викликані різними епідеміями (переважно чумою) (див., напр., відповідну колону 1719 року в дворі домініканського монастиря в містечку Підкамінь Львівської обл., 1723 року в дворі поблизу Вірменського собору та 1736 року перед костелом бернардинівського монастиря у Львові<sup>189</sup>). Звісно, тут можна

<sup>187</sup> Минківці, Дунаївецькі – Граф Ігнатій Сцибор-Мархоцький. URL : [http://mynkivtsi.ucoz.ua/index/graf\\_ignatij\\_scibor\\_markhockij/0-4](http://mynkivtsi.ucoz.ua/index/graf_ignatij_scibor_markhockij/0-4). Фрагмент рельєфного герба Мархоцького зберігається в ХОКМ.

<sup>188</sup> Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Киев, 1985. Т. 3. С. 117, 126. Ил.

<sup>189</sup> Там же. С. 10, 13, 110. Ил. Про різні типи світських монументів на теренах Речі Посполитої, зокрема пам'ятники на честь заснування населених пунктів, прокладки доріг, а також прикордонні, межові

апелювати до великого розмаїття іконографічних і формотворчих засобів мистецтва епохи Бароко, зокрема й серед тих-таки монументів. І справді, саме цій епосі, як жодній із попередніх, притаманна значна кількість самотутніх (нетипових, нетиражованих) виявів художнього образотворення, особливо у зразках світського чи напівсвітського / напіврелігійного призначення, іконографічних новотворів. Вочевидь, ця обставина посилює гіпотезу про виявлення / існування в Лопушні означеної скульптурної двофігурної композиції і сприяє «вписанню» її в культурний спадок зазначеної епохи. Щоправда, логіка доступного контекстуального виміру не наближує означеної гіпотези до її ствердження як доконаного факту. На заваді стоїть та-таки відмінність здогадної лопушнянської скульптури від усіх відомих донині зразків монументів XVII–XVIII ст. не тільки Галичини, а й цілої Центрально-Східної Європи. Вочевидь, для кінцевого з'ясування існуючої проблеми необхідні або додаткові джерельні матеріали, які б містили достатньо переконливі вказівки на час появи і / чи етнокультурну належність скульптурної частини лопушнянської пам'ятки, або відомості / реальний фактаж про достатньо близький /-і та однозначний /-і щодо своєї історичної «прописки» відповідник /-и. Та позаяк такої інформаційної бази в розпорядженні науки досі немає, доводиться зважати на версію Ю. Піотровського, тим паче, що вона має сенс не лише як допустима альтернатива «язичницькому походженню» скульптурної частини постаменту досліджуваної пам'ятки, а і як достатньо аргументоване (оперте, зокрема, на одне з місцевих фольклорних свідчень) пояснення самої мотивації відтворення людських ніг на постаменті Розп'яття та визначення самої пам'ятки як витвору культового призначення відносно пізнього етапу історичного розвитку.

---

знаки, див.: Łopaciński H. Pomniki. *Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana*. Warszawa, 1972. S. 89–91.

Згідно зі свідченнями деяких старожилів тієї-таки Лопушні, занотованих свого часу Ю. Піотровським, «w okolicach tych [Лопушні. – Р. 3.] istniał dawniej zwyczaj stawiania przed domami i przy drogach krzyżów kamiennych na ludzkich nogach na dowód, że za przykładem Chrystusa, każdy człowiek krzyż swego życia cierpliwie nieść powinien, a za to bierne poddanie się woli niebios, Bóg ochroni go przed nadmiarem nieszczęść i cierpień ludzkich, oraz doda siły nogom jego, żeby wszelkie ciężary, trudzież trudy i znoje życia mógł z łatwością dźwigać i pokonywać»<sup>190</sup>. Таке роз'яснення ідейного плану витвору цілком суголосить, як справедливо відзначив дослідник, богословським постулатам християнства щодо терпіння як одного із дієвих засобів спасіння душі християнина. Відповідну ідейну настанову проголосив, згідно з євангельськими текстами від Матвія, Марка і Луки, сам Ісус: «Коли хоче хто йти вслід за Мною, нехай зречеться самого себе, і *хай візьме свого хреста* / і *хай візьме щоденно свого хреста*, та й іде вслід за Мною» (Мт. 16, 24; Мрк. 8, 34; Лк. 9, 23). Крім цього, християнська значеннєвість скульптурних ніг на постаменті аналізованої пам'ятки стала для Ю. Піотровського свідченням їхньої належності до новочасної доби<sup>191</sup>. На підтримку обох останніх суджень існує низка додаткових доказів із поля духовно-релігійної та художньо-образної практик як вітчизняного, так і зарубіжних (передусім західних, зокрема польського) суспільств періоду XVII–XVIII ст.

Насамперед наголосимо на відомому факті підвищеної актуалізації впродовж Нового часу (особливо на початковому його етапі) теми хресної дороги і хресного випробуван-

---

<sup>190</sup> Piotrowski J., dr. Rzekome posągi Światowida w powiecie Rohatyńskim. *Kurier literacko-naukowy (Dodatek do Nru 160-go «Ilustrowanego kurjera codziennego» z dnia 11-go czerwca 1928 r.)*. Kraków, 1928. R. V. № 24. S. III.

<sup>191</sup> Piotrowski J., dr. Rzekome posągi Światowida w powiecie Rohatyńskim. S. III.

ня Сина Божого (а за Його прикладом – кожного істинного вірянина) і ширше – викупної жертви Христа, що мала демонструвати вірянам спосіб і разом плекати в них надію на спокутування гріхів як невідомої умови прощення і здобуття кожним християнином посмертно Царства Небесного. Щобільше, загострений інтерес до страстей Спасителя в зазначений історичний проміжок спричиняється до заміни попередньої евхаристичної символіки та іконографії на нову, значною мірою хрестологічну<sup>192</sup>. Тобто пасійна (присвячена Христовим стражданням) тема стає чи не головним носієм і виразником одного з головних таїнств Церкви – евхаристичного таїнства, що становить основу церковної літургії як такої. Такі зрушення в богословській, віросповідальній практиці тогочасного християнського світу Європи спричинилися до посилення гуманізаційних тенденцій в означених практиках, що вилитося, зокрема, у більшій, так би мовити, доступності Бога-Сина для Його вірних, до посилення єдності, зв'язку вірян зі своїм Спасителем не тільки на духовному, а й внутрішньому душевно-емоційному рівні. Водночас посилилась і більша особиста й суспільна відповідальність вірян за власне земне буття, за свої помисли і вчинки перед лицем Бога. А це у свою чергу актуалізувало для кожного окремого вірянина і християнської громади в цілому такої засадничої ідеї сповідуюваного віровчення як наближення до свого Бога, уподібнення Йому, а отже, і наслідування (упослідкування) кожним своїм вчинком Його життєвого шляху і земної долі; загострила тему Христоподібності й усвідомленого смиренного хрестоносіння<sup>193</sup>. Конкретними підтвердженнями цього слугують твори як церковної літератури, так і культового

---

<sup>192</sup> Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві. І. Виноградна лоза. *Збірник секції мистецтв*. Київ, 1921. [Чис.] І. С. 56.

<sup>193</sup> Про відповідну духовну практику в княжій Русі див.: Горський В. С. Ідея наслідування Христа в давньоруській агіографії.



мистецтва Руси-України (і ширше – країн Центральної та Центрально-Східної Європи) XVI–XVIII ст.

Чи не найвиразніше тема земного хресного випробування та обов'язку наслідування духовного подвигу Сина Божого, обов'язку свідомого хрестоносіння задекларована в тогочасній проповідницькій літературі, зокрема вітчизняній. Показним прикладом останньої може бути текст опублікованої в Києві 1632 року проповіді (казання) митрополита Петра Могили «Крест Христа Спасителя и каждого ч[е]л[овѣ]ка на казаню публичном... выражоним...»<sup>194</sup>. У ній автор роз'яснює причини зображення хреста у християнстві та його шанування вірянами, а головне – розмірковує над символічним значенням хресної дороги Спасителя й власне самого хреста як знаряддя страстей і випробування віри Сина Божого, а zarazом – над хресною долею і свободою вибору людини. «Хрест людини» втілює її індивідуальні життєві труднощі й тягари. І якщо кожен у цьому світі змушений нести власний хрест, то він тільки його, а не когось іншого<sup>195</sup>. У свою чергу тягар життя, земні страждання вимагають терпіння і покори, адже без них неможливно досягнути спасіння і Царства Небесного. Воднораз проповідник наполегливо наставляє вірян на усвідомлення того, що несення хреста свого земного буття означає і зречення спокус та марнот світу, які перешкоджають духовному преображенню людини, збиваючи її на ма-

---

«Перебувайте в мені, а я в вас» (Ів. 15: 4). Образ Христа в українській культурі. Київ, 2001. С. 7–22.

<sup>194</sup> Могила П. «Крестъ Христа Спасителя и каждого челоѡѡка», проповідь, произнесенная 4 марта 1632 г. *Архив Юго-Западной России*. Киев, 1914. Ч. 1. Т. VIII. Вып. 1. С. 386–421. До слова, своє «Казання...» П. Могила присвятив князеві Єремії Вишневецькому з надією, що той буде наслідувати своїх предків і триматиметься православної віри.

<sup>195</sup> Melnyk M. Problematyka antropologiczna w pismach Piotra Mohyły. Olsztyn, 2005. S. 159.

нівці тимчасового й мінливого світу<sup>196</sup>. А основним і незмінним способом гідного подолання свого хресного шляху є, за словами автора казання, неухильне наслідування хресного шляху, послуговування душевним і духовним досвідом Сина Божого, згідно з Його власною заповіддю: «Коли хоче хто йти в слід за Мною...» (Мт. 16, 24; Мрк. 8, 34; Лк. 9, 23)<sup>197</sup>. Витлума-

---

<sup>196</sup> Трофименко Т. М. Ораторсько-учительна проза. *Історія української літератури*. Київ, 2014. Т. 2 : Давня література (друга половина XVI–XVIII ст.). С. 159–160; Нічик В. М. Петро Могила в духовній історії України. Київ, 1997. С. 30.

<sup>197</sup> Виразним прикладом акцентованого потрактування хресного шляху Сина Божого у вітчизняному мистецтві раннього Нового часу є ідейно-образний та іконографічний лад чудотворного образу «Ісус Христос Боремельський». У цій композиції обіч Ісуса-хрестоносця представлено ще тридцять три хрести, що відповідають, увіч, кількості років життя Спасителя. Цей образотворчий тип є, вірогідно, іконографічним новотвором чи XVI, чи кінця XVIII ст. (див.: Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии / составил... Н. И. Теодорович. Почаев, 1889. Т. II: Уезды Ровенский, Острожский и Дубенский. С. 1032–1033). Так чи інакше, але з кінця саме XVIII ст. він набуває популярності серед вірян насамперед м. Боремля й околиці, а згодом інших місцевостей Волині і сусідніх земель, зокрема Тернопільщини, про що свідчать численні як графічні відтворення його, що тиражував Почаївський монастир, так і живописні списки. Один із малярних зразків цього образу 1776 року виконання походить зі Свято-Троїцького кафедрального собору м. Луцька і зберігається в Музеї волинської ікони (див.: Ікона «Христос Боремельський». URL : <https://www.pravoslavivolyni.org.ua/stattia/320-ikona-khrystos-boremelskyi/>), мідеритне відтворення того ж образу кінця XVIII ст. міститься в збірці Національного музею в Кракові (інв.: III-рус.-15238). Попри очевидну самобутність ідейно-формального ладу цієї композиції та її відмінність від хреста з Лопушні (як-от, приміром, відсутність у ній другого персонажа поряд зі Спасителем), вона вельми суттєва для розуміння загального духовного контексту зазначеного часу, зокрема

ченню саме цієї заповіді-настанови Христа (у євангельському викладі) київський ієрарх присвятив значну частину свого казання, щоби́льше, поставив її епіграфом до цілого тексту<sup>198</sup>.

Своїм твором П. Могила відповів, вочевидь, на виклики, що постали перед духовним світом тодішнього вітчизняного суспільства<sup>199</sup>. Київський митрополит заново актуалізував і витлумачив тему хреста, земного хресного шляху, важливості наслідування настанов і морально-духовного досвіду Ісуса Назарянина, наголосивши водночас на неповторності хресного випробування кожної окремої людини, а отже, на індивідуальній відповідальності її за власну долю і душу<sup>200</sup>. Заразом варто підкреслити, що проповідницькі настанови вітчизняного ієрарха, як і подібні морально-дидактичні приписи інших новочасних авторів, за ідейно-тематичним спрямуванням фактично вторували споконвічному для богословської думки Церкви постулату (як і пов'язаній з ним віросповідній практиці) про обов'язок кожного правдивого християнина

---

тодішнього духовного настрою вірян. А цей настрій, зважаючи на іконографічний лад зображення, явно був загострений на проблемах самозречення, спокутування гріхів і відповідальності за своє земне життя. Так чи дещо інакше, але нагромадження додаткових хрестів у композиції, кількість яких (за легендою) відповідає 33-річному вікові Спасителя, не лише посилює емоційне сприйняття теми хресної дороги Спасителя, а й породжує стійку асоціацію з нелегкою хресною дорогою всіх послідовників Христових.

<sup>198</sup> Могила П. «Крестъ Христа Спасителя и каждого ч[ел]л[ов]ѣка», проповедь, произнесенная 4 марта 1632 г... С. 386. Див. також: Історія української літератури. Київ, 2014. Т. 2 : Давня література (друга половина XVI – XVIII ст.). С. 159–160.

<sup>199</sup> Крест Христа спасителя и каждого ч[ел]л[ов]ѣка на казаню публичном ясневелебного в бозі его милости господина и отца кир Петра Могилу... выраженный... [Кієвъ], 1632. [8], 56 с.

<sup>200</sup> Melnyk M. Problematyka antropologiczna w pismach Piotra Mohyly. S. 159, 167.

наслідувати духовний шлях і хресний подвиг свого Спасителя; постулату, який чи не найвиразніше був сформульований ще в середньовічному трактаті під однойменною промовистою назвою «*De imitatione Christi / Про наслідування Христа*» (рукопис перед 1427 р., перший друк 1473 р.), авторства каноніка-августинця з Агнетенбергського монастиря Томи Гемеркена Кемпійського (бл. 1380–1471 р.)<sup>201</sup>. У цьому зразкові релігійної літератури, що став після першого видання й лишається донині найтиражованішою (після Біблії) багатьма мовами книжкою, тема святого хреста / хреста Господнього, а також – індивідуального хресного шляху й спасіння (що постають із цитованого вже попереду євангельського звернення-повчання Спасителя до своїх послідовників) посідає одне з провідних місць. Їхньому безпосередньому обговоренню присвячено розділи XI, XII другої книги та розділ LVI третьої книги «*De imitatione Christi*»<sup>202</sup>. Тут варто наголосити, що простежувані паралелі між текстом П. Могили і текстом Т. Кемпійського не були випадковим збігом, не були проявом конвергенції, а відображали процес активної адаптації віросповідальних і духовних настанов саме цього німецького се-

---

<sup>201</sup> Тома Гемеркен Кемпійський. *Наслідування Христа*. Львів, 2021. С. 5, 6, 8, 11–311. Див. також: Фома Кемпийский. О подражании Христу. *Богословие в культуре Средневековья*. Киев, 1992. С. 227–383.

<sup>202</sup> Тома Гемеркен Кемпійський. *Наслідування Христа*. С. 97–107; 238–239; Фома Кемпийский. О подражании Христу. С. 275–280, 350–351. Одне з характерних визначень хрестної дороги як єдиного можливого способу досягнення праведності та спасіння в тексті «*Наслідування Христу*» сформульовано так: «На хресті все ґрунтується <...> і немає іншого дороги до життя і до правдивого спокою в серці, як дорога святого хреста і щоденного умиртвіння (плоті)» (див.: Тома Гемеркен Кемпійський. *Наслідування Христа*. С. 101). «Проте людина <...> не буває без пільги і втіхи, і вона відчуває, які великі плоди приносить їй терпеливе зношення хреста» (див.: Там само. С. 103).

редньовічного богослова. На це незаперечно вказує інший текст того-таки вітчизняного автора, а саме: «Книга душі, іменована Злото»<sup>203</sup>, яка є, за спотереженням дослідників, компіляцією чи радше довільним і скороченим переспівом твору Т. Кемпійського<sup>204</sup>. Щобільше, зважаючи на численні полонізми тексту П. Могили<sup>205</sup>, джерелом-першотекстом для книги, найвірогідніше, послугувало одне з польськомовних видань трактату Кемпійця, можливо, хронологічно найближчий краківський друк 1616 року<sup>206</sup>. Водночас слід зауважити, що названі тексти П. Могили – не останні зафіксовані звернення до книги Т. Кемпійського як вітчизняних богословів різних конфесій XVII–XVIII ст.<sup>207</sup>, так і богословів з інших сусідніх

<sup>203</sup> Charipova L. Peter Mohyla's Translation of the Imitation of Christ. *The Historical Journal*. 2003. № 46. P. 237–261; Шарипова Л. Сокровищница бессмертия: Пётр Могила и его сочинение «Книга души нарицаемая Злото». *Петро Могила, свт. Книга Душі, йменована Злото*. Київ, 2007. С. 353–407. Ця праця київського митрополита відома в єдиному списку 1661 р., переписаному ієромонахом Климентієм Кончужьким у Підгорецькому монастирі на Львівщині (див.: Відділ рукописів ЛННБ ім. В. Стефаніка. Ф. 3. № 3).

<sup>204</sup> Charipova L. Peter Mohyla's Translation of the Imitation of Christ. P. 237–261; Шарипова Л. Сокровищница бессмертия: Пётр Могила и его сочинение «Книга души нарицаемая Злото». С. 353–407.

<sup>205</sup> «Книга души, нарицаемая Злото». Неизданное сочинение митрополита Петра Могилы. *Перети В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков*. Москва ; Ленинград, 1962. С. 131; Charipova L. Peter Mohyla's Translation of the Imitation of Christ. P. 251.

<sup>206</sup> Charipova L. Peter Mohyla's Translation of the Imitation of Christ. P. 251.

<sup>207</sup> Круминг А. А. Подражания «Подражанию». Римейки книги Фомы Кемпийского «О подражании Христу» в славяно-русской письменности. Библиографический обзор. *Фома Кемпийский. О подражании Христу / в переводе с латинского К. П. Победоносцева (1869)*. 2-е изд., испр. и дополн. Москва, 2009. С. 267–285; Ушкалов Л.

теренів Центрально-Східної Європи, насамперед земель у складі Речі Посполитої<sup>208</sup>. Як слушно зауважив Леонід Ушкалов, «в Україні часів бароко трактат Кемпійця добре знали і в латинському оригіналі, і в польських, старослов'янських, грецьких та інших перекладах. Він був суголосний тій добі, бо тогочасні люди, так само, як і Кемпієць, шукали сенс і виправдання людського життя у взорованій на Христі праведності. Недарма ж пафос “наслідування Христа” проймає всю літературу українського бароко: від “Зерцала богословії” Кирила Ставровецького, виданого в Почаєві 1618 року, до “Зміїного потопу” Сковороди, написаного наприкінці XVIII століття»<sup>209</sup>. Ця практика, з огляду на факти, мала певне продовження і в XIX ст. (див. далі).

У ділянці візуальної образності тема наслідування Христа потрактовувалась, як свідчить доступний корпус творів, нерідко (якщо не переважно) буквально, тобто жанрово і, так би мовити, натурно. Зразки такого формотворення представлені і в зарубіжному, й у вітчизняному мистецтві. Поміж зарубіжних вкажемо на невелику, але вельми показову графічну ілюстрацію з титулу книги Франсуа Пікарта «Великі голоси та молитви...», що вийшла друком у Руані наприкінці XVI ст. (між 1580 і 1600 рр.)<sup>210</sup>. Місцевий гравер, який підписався крипто-

---

«Про наслідування Христа» в Україні (ескіз на Різдва). URL : <https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/3574>; Савельєва Н. В. Неизвестный перевод трактата «De imitatione Christi» Фомы Кемпийского в западно-русском сборнике XVII века *Славяноведение*. Москва, 2018. № 2. С. 63–82; ін.

<sup>208</sup> Ушкалов Л. «Про наслідування Христа» в Україні (ескіз на Різдва). URL : <https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/3574>.

<sup>209</sup> Там само.

<sup>210</sup> Les grans suffrages et oraisons contenans les graces, fruits et louenges du tressacre et digne sacrement de l'Autel. Extraits de plusieurs saints docteurs, recueillis par feu de bonne mémoire maistre François Picart, docteur en théologie à Paris: augmentez de plusieurs oraisons catholiques. Rouen : Chez Nicolas Vaultier / tenant sa boutique au

німом N. V., за фігурою Христа зобразив цілий гурт монахів, монахинь і світських добродіїв, які смиренно простують за Спасителем, несучи на плечах свої хрести. Прикметно, що автор прагнув продемонструвати незліченність послідовників, закомпонувавши фігури вірян таким чином, що задній край їхнього згромадження не проглядається, лишається за межею образотворчого поля. Зображення супроводжується вже цитованим рядком із Євангелія від Луки (Лк. 9, 23) та рядком з Євангелія від Іоанна: «Промовляє до них Ісус: Я – дорога, і правди, і життя» (Іо. 14, 6) <sup>211</sup>. Відповідним прикладом із низки вітчизняних творів слугує промовиста графічна заставка до тексту Слов(а) на с[вя]т[о]го Алексія Ч[о]л[ове]ка Б[о]жія з книги Лазаря Барановича «Трубы словесь проповѣдныхъ на дни нарочитыя праз(д)нико(в) Г(оспо)дни(х)...» київського друку 1674 року <sup>212</sup>. На ній зображено Олексія Чоловіка Божого з хрестом на плечі, який поспішає за Христом, що простує зі страстним хрестом на Голготу (іл. 11). До речі, обидва персонажі – босоногі, утім, як і персонажі всіх композицій означеного сюжету. Графічна композиція супроводжується кількома промовистими написами. Текстовий рядок згори – Ч[е]л[о]в[е]къ Б[о]жій за Ч[е]л[о]в[е]ко(м) и Б[о]гомь, нижче стрічка зі словами з першого послання до коринтян апостола Павла – Прилѣпляся Г[оспо]д[о]ви еди(н) Д[у]хъ естъ со Г[оспо]дем с Ч[е]л[о]в[е]ком Бо[го](м) Ч[е]л[ове]ку Б[о]жий / А хто з Господом злучається, стає одним духом із Ним (1 Кор. 6: 17) <sup>213</sup>. Характерно, що описана гравюра тиражувалася як окрема

---

portail des libraires. [1600?]. [P.] 1. (Див.: Vitrine (ou fenêtre sur cour). URL : <https://docplayer.fr/8489355-Vitrine-ou-fenetre-sur-cour.html>).

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> Трубы словесь проповѣдныхъ на дни нарочитыя праз(д)нико(в) Г(оспо)дни(х)... Лазарь Барановичь... [Київь], 1674. Арк. 176 зв.

<sup>213</sup> Трубы словесь проповѣдныхъ на дни нарочитыя праз(д)нико(в) Г(оспо)дни(х)... Арк. 176 зв.

ілюстрація щонайменше ще в одному друкованому виданні, а саме: в програмі театральної вистави «Алексій Ч[е]л[о]в[е]к Б[о]жій», виконуваної студентами Києво-Могилянського колегіуму в тому-таки 1674 році<sup>214</sup>.

Щодо умовно-символічних потрактувань теми наслідування Христа, зокрема й таких, які були б сформовані за принципом *pars pro toto* (частина замість цілого)<sup>215</sup> і більш-менш уподібнювалися лопушанській «фігурі», то їх в доробку церковного й доволоцерковного мистецтва Європи XVI – середини XIX ст. відшукати не вдалося, принаймні наразі. Однак у процесі дослідження виявилися паралелі з деякими зразками іншої категорії культових зображень, а саме – вотивними. Маємо на думці карбовані образи на поверхні однієї волинської воти кінця XVIII – першої половини XIX ст. зі збірки НЦНК «Музей Івана Гончара». Майже всю площу пластиноподібного виробу займає зігнута під вагою голготного хреста постать Спасителя, перед якою представлено оголену людську ногу (трохи вище коліна)<sup>216</sup> (іл. 12). Цілком очевидно, що цей

<sup>214</sup> Алексій Ч[е]л[о]в[е]к Б[о]жій. [Кієвъ], 1674. Арк. 1; Сазонова Л. И. Театральная программа XVII в. «Алексей человек божий». *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1978.* Москва, 1979. С. 134–144. (Рис.).

<sup>215</sup> Виразним виявом такого принципу ідео- і формотворення є іконографія теми п'яти ран Христових. Вона представляє голготний хрест із зображенням лица (Нерукотворного образу), серця, рук (п'ястів) і стоп Ісуса. Саме такі мотиви демонструє, наприклад, живописний образ на увічнення пам'яті моровиці 1831 року в Західній Україні з приватної збірки І. Паламарчука (Київ). На чільному боці твору містився підпис і дата: «w Czaŝie Cholera morbus: Zwany R : P : 1831». Ще один зразок відповідного іконописного типу початку XVIII ст. представлений на цоколі іконостаса церкви Св. Архангела Михаїла с. Крайня Бистра (тепер Словаччина) див.: Greslik V. *Ikony 17 storocia na Vichodnom Slovensky.* Presov, 2002. S. 55. (Іл.) XIII.

<sup>216</sup> НЦНК «Музей Івана Гончара», кн-9571.



вигляд демонструє іконографічні мотиви які, з одного боку, пов'язують її (хоча й не прямо, а опосередковано) з темою наслідування Христа (завдяки присутності одного й того самого головного персонажа – Ісуса з голготним хрестом), а з другого – із лопушанською пам'яткою як такою (через зображення одного й того самого елемента людського тіла). Згідно з доступною фактографією, зображення людської /-х нижньої /-їх кінцівки /-ок (як і інших частин чи органів людського тіла) були й лишаються досі одними із найпоширеніших серед вотивних мотивів. Конкретним підтвердженням сказаному слугують відповідні зображення на ще одній волинській воті-плакетці кінця XVIII – першої половини XIX ст. з того-таки НЦНК «Музей Івана Гончара»<sup>217</sup>, а також на воті-плакетці 1800 року із с. Медневіце Лодзинського (?) воєводства (РП)<sup>218</sup>. Тут важливо підкреслити, що названі зразки належать до типу вот-образків: на другій із них вигравіровано півфігуру Богородиці з Дитям, на третій – св. Родину, а на першій, як уже зазначалось, відтворено сюжет «Несення хреста». Вочевидь, іконографічний репертуар останнього виробу особливо показовий для нашого дослідження, адже він демонструє не лише ідейний зв'язок із означеною попереду темою наслідування хресної дороги Христа, а й своєрідну її інтерпретацію, близьку до аналізованої скульптурної пам'ятки. Річ у тім, що такі воти виготовлялися<sup>219</sup> й підносились віруючими в дар

<sup>217</sup> НЦНК «Музей Івана Гончара», кн-9570 (вота із гравірованим зображенням Богородиці з дитям Христом в оточенні людських рук і ніг).

<sup>218</sup> Olędzki J. Wota srebrne. *Polska sztuka ludowa*. Warszawa, 1967. Rok XXI. Nr 2. S. 72, 73. Il. 10. До слова, воти XVIII / XIX ст. із зображенням ніг (однієї та пари) є серед інших вот, що вкривають усущіль зворотний бік чудотворної ікони Межирицької Богородиці Життєдательниці (XVI ст.) (див.: Культурна спадщина Рівненського краю / авт. О. Харват. Рівне, 2010. С. 187).

<sup>219</sup> Упродовж XVII–XIX ст. вотивні зображення виготовлялися переважно з металу, а зображення гравірувалися і / чи карбувалися

Богові-Сину (Христові), Богородиці чи якомусь іншому шанованому святому з метою вимолити в них засупництво від недуги / немочі того чи іншого органа тіла, вимолити зцілення або скласти подяку за вже здійснене їхнє оздоровлення. Отож, є всі підстави гадати, що молільник-офірувач першої воти зі НЦНК «Музей Івана Гончара» вимолював фактично зцілення однієї нижньої кінцівки, вимолював повернення їй дієздатності задля повноцінного продовження свого земного шляху та належного служіння Господові, а, можливо, і заради самовідданого наслідування хресного подвигу Спасителя. Таке тлумачення цілком відповідає традиційній символіці людської ноги / стопи / сліду в християнському богослов'ї, зокрема в екзегетиці. І не випадково, адже згідно з текстом вірша 12 псалми 26, міцно, несхитно стояча нога є образом незмінності й сталості людської віри в Бога та непохитності її духу<sup>220</sup>. Воднораз у псалмі 121 думка про незмінну й повсякчасну допомогу Господа кожному віруючому, охорону кожної побожної людини стверджується таким прикметним для нашої теми дослідження виразом: «[Господь] Не дасть *нозі твоїй спиткнутись*, той, що тебе пильнує, не буде дрімати... Господь – стереже тебе... Господь вихід і вхід твій стерегтиме» (Пс 121: 3, 5, 8).

У руслі наших розшуків показовою є і сама процедура піднесення-дарування і функціонування вот. Вони адресувались зазвичай чудотворним церковним образам, зокрема й скульптурним «Розп'яттям», і закріплялись або безпосередньо на їхніх повернях, або обіч них, поряд із ними. Стосовно найшанованіших «Розп'ять», то одне з таких свого часу існувало в с. Кобилянка Гордицького повіту Малопольсько-

---

на поверхні зазвичай чотирикутних пластинок, або вирізувались по контуру (із застосуванням нерідко додаткового карбування і / чи гравірування).

<sup>220</sup> Forstner D. Świat symboliki chrześcijańskiej. Warszawa, 1990. S. 356.

го воєводства РП (МЕК) <sup>221</sup>. Воно прославилось кількома чудесними зціленнями страдників, які були занотовані в 1709, 1742 і наступних роках XVIII ст. Про популярність цього «Розп'яття» серед вірян свідчать численні зображення його-таки на естампах-іконах. Один такий графічний аркуш кінця XVIII – початку XIX ст. досить великого розміру (58 x 36,4 см) походить із с. Кобильниці на Закерзонні (нині Любачівського повіту Підкарпатського воєводства РП) і зберігається у Львівській національній галереї мистецтв <sup>222</sup> (іл. 15), інший – значно меншого розміру, датується близько 1830 року і походить з каплиці с. Зажице Велькі Сілезького воєводства (РП) <sup>223</sup>. Останній естамп належить авторству, імовірно, одного з майстрів-граверів м. Плазова. На обох – обіч страсного хреста з розіпнутим Ісусом зображені різноманітні вотивні підвіски, зокрема й у вигляді оголеної ноги до коліна. Принагідно зауважимо, що традиція подібних вотивних зображень у межах Речі Посполитої відома з другої половини XVI ст., але найбільшого розповсюдження досягла впродовж першої половини XVIII – середини XIX ст. <sup>224</sup> Практика виробництва й культового застосування вот практикується на теренах сучасної Польщі, Литви й частини України і донині <sup>225</sup>.

<sup>221</sup> До слова, традиція подібних вотивних зображень у межах Речі Посполитої відома з другої половини XVI ст., але найбільшого поширення набула з першої половини XVIII ст. (див.: Olędzki J. Wota srebrne. S. 69).

<sup>222</sup> Львівська національна галерея мистецтв ім. Бориса Возницького, інв. № Г-IV-3961.

<sup>223</sup> Яцковский А., Ярнушкевич Я. Искусство польского народа. [Warszawa, б. г.]. С. 467. (Ил.) 224; Fryś-Pietraszko E., Kunczyńska-Iracka A., Pokropek M. Sztuka ludowa w Polsce. Warszawa, [1988]. S. 241, 297. (Ил.) 396.

<sup>224</sup> Olędzki J. Wota srebrne. S. 69.

<sup>225</sup> Так, наприклад, скульптурне чудотворне «Розп'яття», до якого віряни донині приносять воти, міститься в базиліці Св. Хреста в Кракові-Могилі, у костелі Св. Мартина с. Пасонув Свентокшиць-

Таким чином, відзначений перегук іконографії лопушанської придорожньої «фігури» («хреста на ногах») із вотивними зображеннями дозволяє припускати присутність у її значенневому плані поряд із морально-дидактичними сенсами (зокрема, пасійним і євхаристичним), ще й охоронно-запобіжного, заступницького.

Продовжуючи розбір, укажемо ще на деякі культові фігуративні зображення, які демонструють ідейно-формальний перегук з лопушанським хрестом, хоча знов-таки частковий. Насамперед це один із варіантів Деісусіної композиції, а саме: Розпяття з двома пристоячими, зазвичай Богородицею та Іанном Богословом чи Богородицею та Марією Магдалиною. Він широко препредставлений в усіх видах християнського образотворчого та декоративного мистецтва як у станкових, так і монументальних формах. Останні, з очевидних причин, особливо цікаві для розкриття порушеної теми. Серед них у свою чергу на особливу увагу заслуговують зразки, які виконували тотожну до лопушанського твору функцію придорожніх хрестів і виготовлялись у вигляді тримірних зображень <sup>226</sup>. У низці цих архітектурно-скульптурних пам'яток (так званих фігур) найбільше привертає увагу хрест (один із трьох) кінця XVIII / XIX ст., що свого часу стояв біля с. Плотича Тернопільської області. Скульптурні фігури пристоячих тут були роз-

---

кого воеводства, у катедрі Св. Іоанна Хрестителя у Варшаві (див.: Bednarczyk A. Cudowny Pan Jezus z Mogiły. *Niedziela: Tygodnik katolicki*. URL : <http://www.niedziela.pl/artukul/92771/nd/Cudowny-Pan-Jezus-z-Mogily>; Plik: Kraków Mogiła Krucyfiks. URL : [http://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Krak%C3%B3w\\_Mogi%C5%82a\\_](http://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Krak%C3%B3w_Mogi%C5%82a_); Przygoda K. Sanktuarium Cudownego Krucyfiks Pana Jezusa Chrystus, który ocalał . *Kościół*. 2009. 25.06. URL : <http://kosciol.wiara.pl/doc/490201.Sanktuarium-Cudownego-Krucyfiks-Pana-Jezusa-Chrystus-ktory>).

<sup>226</sup> Щербаківський Д. Українське мистецтво. II : Буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці. С. XXIII; Czolowski A. i Janusz B. *Przesłość i zabutki województwa Tarnopolskiego*. S. 191. (Tabl.) LX.

міщені на поземі, при основі хреста <sup>227</sup>. Хоча композиційний і формотворчий лад цієї та її подібних тримірних монументів помітно інший проти аналізованої лопушнянської «фігури» <sup>228</sup>, однак не менш очевидний збіг порівнюваних творів за кількісним показником основних персонажів, а саме: за їхньою троїчністю (розіпнутий Христос, два пристоячих), а отже, і за числовою значеннєвістю та символікою. Крім того, головним ідейно-тематичним і композиційним елементом тут постає власне Розп'яття (а не зображення Ісуса із голготним хрестом на плечах).

У руслі порушеної теми годі оминати увагою і характерний іконографічний лад зображень на тему «Муж скорботи зі знаряддями страстей». Фактично ці образи є варіантами, а чи радше підтипом ширшої ідейно-тематичної композиції «Arma Christi / Знаряддя страстей Христа». Специфіка їх полягає в неодмінній наявності поряд з голготним хрестом та іншими знаряддями приниження і тортур ще й постаті самого Спасителя, який ніби зійшов з того-таки хреста. За конкретний приклад може правити, скажімо, відповідний живописний твір

---

<sup>227</sup> Czolowski A. i Janusz B. *Przesłość i zabutki województwa Tarnopolskiego*. S. 191. (Tabl.) LX. Поширення такого композиційного укладу пристоячих засвідчують і зразки скульптури малих форм, як-от напрестольний хрест початку XIX ст. із церкви с. Тростянка Коломийського району Івано-Франківської області (див.: Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. Львів, 2002. С. 276. [Іл.] 3).

<sup>228</sup> Зокрема з іконографічного погляду фігуративна складова Плотичівського та йому подібних монументів є, так би мовити, повномірною (проти чаткового представлення фігур у постаменті Розп'яття лопушнянського придорожнього хреста, а з композиційно-просторового погляду Плотичівський та йому подібні монументи є винятково фронтальними, увесь їхній образно-фігуративний ряд розгорнутий в одній площині (проти двомірної, а фактично – чотиримірної просторової орієнтації антропоморфної складової постаменту лопушнянської пам'ятки).

зі збірки будапештського Музею образотворчого мистецтва, написаний близько 1530 року південнонідерландським майстром, графічна ілюстрація з Молебної книги (збірки молитов) фінського реформатора (лютеранина) Мікаела Агріколи, виданої в 1544 році <sup>229</sup>, книжкова ілюстрація київського гравера Георгія, що побачила світ у друкарні Києво-Печерської лаври в 20-х роках XVIII ст. <sup>230</sup> З цим типом зображень Христа лучиться й живописна епітафія близько 1580 року виконання з парафіяльного костелу м. Беч Малопольського воєводства (РП). Останній витвір цікавий тим, що, oprіч Сина Божого, біля хреста представлено вкляку перед Спасителем фігуру доктора Нігрітіуса <sup>231</sup>. Христос ніби зійшов з голготного хреста безпосередньо до свого конкретного вірянина. Тобто перед нами знову два персонажі поряд з голготним хрестом. І хоча за образно-композиційним ладом ця пам'ятка демонструє, увіч, відмінний – проти досліджуваного придорожнього хреста – іконографічний лад, але в основі змістового плану обох творів лежать доволі близькі ідейно-образні сенси. Урешті-решт, подібне ідейно-тематичне спрямування демонструє і твори (зокрема самодіяльного тримірного формотворення XIX–XX ст. з теренів Польщі <sup>232</sup>) на тему євангельського сюжету з кірінеянином Симоном, який допоміг Ісусу нести хрест на Голготу (Мв. 27, 32; Мрк. 15, 21; Лк. 23, 26).

Звісно, ці останні паралелі є віддаленішими (за іконографічним ладом від наведених раніше відповідників. Проте звернення до них має очевидний сенс. Вони дають розумін-

---

<sup>229</sup> Shroud News from Finland. URL : <https://www.shroud.com/latebrak.htm>.

<sup>230</sup> Попов П. Матеріали до словника українських граверів. Київ, 1926. С. 27. Мал. 6.

<sup>231</sup> Walicki M. Malarstwo Polskie: Gotyk. Renesans. Wczesny manieryzm. [Warszawa], 1961. S. 48, 344. (Il.) 213.

<sup>232</sup> Яцковский А., Ярнушкевич Я. Искусство польского народа. [Warszawa, б. г.]. С. 462. [Ил.] 61.

ня багатомірності загального релігійно-духовного й образотворчого контексту появи та функціонування аналізованої скульптурної композиції. Щобільше, вони демонструють деякі тотожні структурні елементи (у якісному й кількісному вимірах), що й лопушнянська пам'ятка. У зв'язку із цим мимоволі зринає питання: а чи не свідчать перелічені формальні збіги або паралелі (бодай і віддалені) означених аналогів про дещо інший тематичний, а отже, й ідейний характер лопушанського «хреста на ногах»? Однозначно – ні. По-перше, сюжет з пристоячими обіч Розп'яття чи голготного хреста як такого (у випадку, скажімо, відомого сюжету «Воздвиження Чесного Хреста Господнього / Всесвітнє Воздвиження Чесного й Життедайного Хреста»<sup>233</sup>), як і варіанти сюжету «Arma Christi» з постаттю Христа і одним пристоячим, жодним чином не заперечує загального змістового плану аналізованої пам'ятки, базованого на ідеї наслідування віросповідальних настанов і життєвих принципів Сина Божого його прихильниками. І справді, усі персонажі євангельських чи житійних історій, які були так чи інакше пов'язані з хресними муками Ісуса Христа чи голготним хрестом і відтворювалися в церковному мистецтві у вигляді своерідної антитетичної композиції, постають ревними послідовниками Месії чи Його попередниками (у випадку з образом Іоанна Хрестителя). По-друге – особливості іконографічного потрактування фігур пристоячих означеного ідейно-тематичного кола, зокрема характеру відтворення їхніх нижніх кінцівок (насамперед святих жінок), не дозволяють приписати пару ніг з постаменту лопушнянського хреста відповідним персонажам, за винятком представників чину мучеників (насамперед св. Себаст'яна), пустельників (зосібна Іоанна Хрестителя<sup>234</sup>), а також

---

<sup>233</sup> Воздвиження Хреста Господнього. URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Воздвиження\\_Хреста\\_Господнього](https://uk.wikipedia.org/wiki/Воздвиження_Хреста_Господнього).

<sup>234</sup> Див., напр., «Розп'яття з пристоячими» Ізенгеймського вівтаря (1512–1515) роботи Матіса Нітхарта-Готхарта (Грюневальда)

першолоудей (Адама і Єви)<sup>235</sup>. Однак композицій з постатями (парою постатей) оголених / напівоголених пустельників і / чи мучеників, першолоудей обіч Розп'яття, у яких ноги були б не лише не взуті, а й оголені щонайменше до колін, немає в образотворчій традиції як Руси-України, так і Польщі, Білорусі, Литви, інших найближчих теренів Центрально-Східної Європи, принаймні нам такі зображення наразі не відомі. Потрете – тема наслідування не заперечує вотивної теми, хоча остання, вочевидь, додає нового ідейного звучання досліджуваному архітектурно-скульптурному твору з Лопушні. Щобільше, як уже вказувалося, відомий приклад чудотворного «Розп'яття» з вотою у вигляді оголеної до коліна ноги (див. «Розп'яття» з Кобилянки).

Усі наведені іконографічні відповідники (незалежно від рівня їхньої наближеності до аналізованої пам'ятки) датуються в межах раннього Нового часу. Воднораз найближчі з них походять, як уже зазначалося, з кінця XVIII – першої половини / середини XIX ст. Ці хронологічні показники в цілому узгоджуються зі свідченнями різних мешканців і старожилів Лопушні про приблизний час появи придорожного хреста «на ногах»; свідченнями, що в абсолютному вимірі обчислюються першою чвертю – серединою XIX ст.<sup>236</sup> Щобільше, узгоджується із припущеннями окремих авторів, зо-

---

(див.: Немілов А. Н. Грюнвальд. Жизнь и творчество мастера Матиса Нитхарта- Готхарта. Москва, 1972. С. 34. [Іл.] 23).

<sup>235</sup> Див., напр., гравюри «Зішестя Христа в пекло» (1509, 1510) різця Альбрехта Дюрера (див.: Альбрехт Дюрер. Гравюри / вступ. Алена Боре. Москва, 2001. С. 270, 322).

<sup>236</sup> Див.: Лопушанський «Святовид». С. 148; Wiadomość o nowym «Swiatowidzie». S. 8; Janusz B. Badania archeologiczne dokonane 1911 r. w Galicji Wschodniej. S. 3; Janusz B. Zabytki przedhistoryczne Galicji Wschodniej. S. 193; Карпович В. Доля галицьких пам'яток в часі війни. С. 184; Janusz B. Kultura przedhistoryczna Podola Galicyjskiego. S. 164; Antoniewicz Wł. Z wycieczek po Galicji. S. 565; Antoniewicz Wł. Z badań archeologicznych górnem dorzeczu Diestru. S. 99.



крема Б. Януша (В. Карповича) та М. Бандрівського, які в деяких своїх публікаціях відносили появу аналізованого хреста то до кінця XVIII – початку XIX ст.<sup>237</sup>, то до другої половини XVIII ст.<sup>238</sup> Хронологічному визначенню лопушнянського хреста в межах другої половини / кінця XVIII – початку / середини XIX ст.<sup>239</sup> не суперечить іконографія та стилістика формотворення як рельєфної фігури розіпнутого Христа, так і двох пар об'ємно різьблених людських нижніх кінцівок, що використані в багатоскладовій конструкції чималою за розміром постаменту. Натомість іконографія, стилістика й навіть розміри скульптурних ніг, як було вже сказано, аж ніяк не орієнтують на мистецький спадок язичницького населення Галичини епохи древності чи раннього Середньовіччя.

Підсумовуючи розшуки щодо походження й характеру архітектурно-скульптурної пам'ятки з Лопушні, констатуємо: результати розбору «язичницької» версії походження скульптурної складової її постаменту, наведені іконографічні аналоги з поля християнської іконографії, а також реалії духовних запитів і пошуків населення Русь-України ранньомодерного часу, схиляють нас до думки про належність означеної пам'ятки до християнського культового мистецтва Галичини другої половини / кінця XVIII – початку / середини XIX ст. (фактично – до підтримки «християнської» версії її походження). Утім, попри відносно пізнє датування й вірогідну належність до християнського культового мистецтва, проаналізований витвір є самобутнім проявом вітчизняної монументальної творчості, а отже, таким, що має неабияку історичну й художню цінність. Його оригінальність полягає,

---

<sup>237</sup> Janusz B. Pogańsko-chrześcijański pomnik w Łopusznej pod Rohatynem. S. 5.

<sup>238</sup> Бандрівський М. С. Сварожі лики. Археологічно-релігійно-знавчі нариси з історії Західної України. С. 60.

<sup>239</sup> Janusz B. Pogańsko-chrześcijański pomnik w Łopusznej pod Rohatynem. S. 5.

вочевидь, у поєднанні в одній ідейно-формальній структурі традиційного придорожнього хреста (Розп'яття) і скульптурно відтвореної нижньої (гомілково-стопової) частини пари людських ніг; інакше кажучи – у своєрідній хрестоантропічній поліморфності. Усі знані, принаймні наразі, об'ємні вироби (зазвичай відносно невеликі підставки, меблі) періодів Середньовіччя, Нового і навіть Новітнього часу, у яких опори виконані у вигляді людських ніг, мають дещо іншу структуру. Опор-ніг у них не чотири, а три, та й ноги відтворені зазвичай взутими, а не босими. У цьому легко переконатись, звернувшись, скажімо, до пізньосередньовічних (XIV–XVI ст.) бронзових підставок для світильників / свічок з території Угорщини <sup>240</sup>, чи навіть до сидіння-табуретки (?) під назвою «Ультрамеблі» (1936) роботи швейцарсько-американського сюрреаліста Курта Зелігмана <sup>241</sup>. Щодо неординарності лопушнянської пам'ятки, то вона полягає, за нашими спостереженнями, й у формуванні її змістового поля з кількох ідейно-тематичних планів, а саме: 1) страстей, зокрема хресної дороги, Сина Божого; 2) Його викупної жертви; 3) прилучення до неї (сакральної жертви) вірян через євхаристичне таїнство; 4) наслідування вірянами прикладу свого Спасителя та 5) запобігання ними-таки вірянами (через вотивну даровизну) Божої ласки у формі захисту, зцілення від хвороб та примноження духовних і фізичних сил. До слова, саме така багатомірність змістової програми пам'ятки визначила й символіко-алегоричну властивість найоригінальнішої частини аналізованої пам'ятки: скульптурних зображень пари людських оголених ніг. (Констатація цього факту вельми суттєва для адекватного розуміння та оцінювання цих структурних складників твору як такого).

---

<sup>240</sup> Zsuzsa L. A középkori bronzművesség emlékei Magyarországon. [Budapest, 1979]. Old. 18, 49–50, (71, 72), kép. 16: b, 17: (b).

<sup>241</sup> Каптерева Т. Предметный мир сюрреализма. *Искусство*. Москва, 1971. № 10. С. 54. (Ил.).

Утім, означена змістова (ідейно-тематична і формальна) особливість придорожньої «фігури» з Лопушні знаходить певне підтвердження в тексті тієї-таки книги Т. Кемпійського. Зокрема, у цього богослова хрест представлений багатомірною духовною, життєдайною субстанцією (фактично універсальним первнем), що об'єднує в собі цілий набір якісних характеристик і місій, а саме: силу спасіння й охорони, захисту від ворогів, енергію життя й розуму, джерело радості для душі та райських (небесних) утіх. Урешті, він представлений останньою (завершальною) стадією на шляху досягнення святости<sup>242</sup>. Водночас універсальність хреста задекларована й на рівні чіткої просторової структури з виразними вертикальними (верх ↔ низ) та горизональними (на всі боки видноколу) координатами<sup>243</sup>. У руслі дослідження лопушнянського хреста показними видаються й відсилки Т. Кемпійського до випробування розп'яттям (фактично – до Розп'яття) як до своєрідного мірила співмірності життя кожного вірянина із життям Ісуса Назарянина, а отже, і запоруки достойної зустрічі Судного Дня та досягнення Царства Небесного<sup>244</sup>. Ще один перегук стосується чаші Господньої, яка згадується у тексті розділу XII «Про царську дорогу святого

---

<sup>242</sup> «У хресті – спасіння, у хресті – життя, у хресті охорона від ворогів, у хресті джерело небесних солодоців, у хресті сила для ума, у хресті радість для душі, у хресті весь зміст чесноти, у хресті завершення святости» (див.: Тома Гемеркен Кемпійський. Наслідкування Христа. С. 100).

<sup>243</sup> «Подивисяш вгору чи вниз, оглянешся кругом себе і заглибишся у своє серце – всюди знайдеш хрест, і всюди мусиш заховати терпеливість, якщо хочеш мати спокій у серці й заслужити собі на вінець вічної слави» (див.: Там само. С. 102),

<sup>244</sup> «<...> всі слуги хреста, які за життя вподоблялися Розп'ятому, приступлять до Христа-судді з великим упованієм» (див.: Тома Гемеркен Кемпійський. Наслідкування Христа. С. 100), «<...> будь готов, як добрий і вірний Христовий слуга, носити мужньо хрест Господа твого, що з любови до тебе дав розп'яти себе» (див.: Там само. С. 104).

хреста»<sup>245</sup> середньовічного автора; чаші, скульптурне відтворення якої увінчувало початково аналізований придорожній хрест-фігуру (іл. 1). Ці та інші подібні морально-богословські настанови Кемпійця та названі ним символи-атрибути могли послугувати сільському пароху з Липиці – авторові ідейної та іконографічної програми лопушнянського «хреста на ногах», цілком конкретним джерелом інспірації та стимулом для практичної реалізації свого задуму. Таке припущення не позбавлене сенсу, якщо зважити на факт виходу в світ 1764 року з друкарні Почаївського монастиря й 1862 року з друкарні м. Перемишля нових перекладів (з латини церковно-слов'янською мовою Ореста Настурела в обробці Ігнатія Білінського, руською / українською – Іполита Володимира Терлецького) трактату «Про наслідування Христа»<sup>246</sup> та поширення цих видань серед відносно широкого кола тогочасного галицького кліру.

---

<sup>245</sup> «Охоче пий чашу Господню, коли бажаєш стати приятелем Його і тримати з ним спілку» (див.: Тома Гемеркен Кемпійський. Наслідування Христа. С. 104).

<sup>246</sup> Томы от Кемпис о подражаніи Христа. Душеполезная книга в четыре разделенная, древле прежде літ ста и вящше ніким трудолюбом [тобто Настурелом] в славенскій язык от латинского преведена, ныні же приліжніе исправлена и благословеніем его преосвященства кір Сілвестра Лубієніецкаго Рудніцкаго, екзарха митрополіи Кієвскія, Галицкія и всея Россіи, Луцкаго и Острогскаго епископа, произволеніем же всечестнійшаго отца іеромонаха Ипатія Білінскаго, в святой чудотворной лаврі Почаевской тіпом издана. 1764. [10], 226, [1] арк.; Подражанья Иисуса Христа книжок четиры. Сочиненіе Томы з Кемписа каноника по правилам свят. Августына. Переведеніи з латинского на рускій язык Ипполитом (Владиміром) Андреевом Терлецьким, попом святой словянско-католической церкви, святого богословія и врачества доктором, мисіонером апостольскім. Перемишль, 1862. Див. також: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Львів, 1984. Кн. 2. Ч. 1 (1701–1764). С. 127; Леонід Ушкалов. «Про наслідування Христа» в Україні (ескіз на Різдво). URL : <https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/3574>.

*Галина СКЛЯРЕНКО*

## **УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: тенденції та культурно-суспільний контекст**

В історії українського мистецтва друга половина ХХ століття займає особливе місце, адже фактично саме від середини сторіччя, унаслідок об'єднання східних та західних земель, Україна почала розвиватися в єдиному національно-суспільному просторі (у 1939 р. до її складу була приєднана Галичина, у 1944-му – Закарпаття й Буковина, у 1954 р. – Крим), до якого кожний з її культурних центрів – Київ, Львів, Харків, Ужгород, Одеса, Чернівці та інші – вніс свій неповторний досвід, що виразно проявив себе з утвердженням державної незалежності в 1991 році. За півсторіччя вітчизняне мистецтво пройшло складний, суперечливий шлях, чи не головну напругу якого склала протидія офіційній радянській версії ідеологізованої пропагандистської культури та її художній моделі соціалістичного реалізму, що, попри зміни в країні, продовжували визначати його обшири. Проте актуальність дослідження цього періоду сьогодні не лише має суто історичний та академічний зміст, але й безпосередньо пов'язана з необхідністю глибокого переосмислення радянського досвіду, тої еволюції художньої свідомості, самих уявлень про мистецтво, які були започатковані в пізньорадянські часи і даються взнаки й дотепер. Тим більше, що, попри ідеологічний тиск та цензуру, мистецтво означеної доби позначилося творчістю яскравих, самобутніх, видатних художників, творчість яких розкриває багатомірність художнього поступу, несе в собі не лише

образно-естетичну самоцінність, але й найтісніше пов'язана з культурним контекстом, надалі викликає дискусії та суперечливі судження.

У розвитку мистецтва епохи відбилосся широке коло українських культурно-мистецьких проблем, серед яких одні збереглися з попередніх часів, інші були висунуті в пізно-радянський період. Досліджуючи історію української культури, І. Дзюба наголошував: «Україні доводиться мати справу не лише зі спільними для всього людства проблемами ХХ і ХХІ століть, але й з проблемами, що перейшли з ХVІІ століття, з ХVІІІ століття, з ХІХ століття. Проблемне поле української нації виглядає розлеглишим і складнішого рельєфу, ніж у більшості модерних націй»<sup>1</sup>. Серед цих питань – окреслення національної ідентичності, проблематику якої більшість країн перейшла до ХVІІІ або ХІХ ст., в Україні ж через бездержавність та нівелюючу модель радянської культури вона зберігала своє значення протягом ХХ ст. та обговорюється у ХХІ ст. Не випадково таке значне місце протягом сторіччя належало ідеям національного відродження, які то притишувалися під тим чи іншим суспільно-політичним тиском, то при першій же нагоді знову поставали, на кожному історичному зламі актуалізуючи питання національного самовизначення, інтерес до національних традицій, вибору шляху подальшого розвитку. Виразно позначилися «хвилі національного відродження» в другій половині сторіччя в період «відлиги» (сер. 1950 – сер. 1960-х рр.) та «перебудови» (сер. 1980-х – поч. 1990-х рр.), супроводжуючись новими мистецькими явищами, програмно спрямованими на переосмислення національного досвіду та його залучення до нового мистецтва.

Важливим для України залишається також питання взаємодії зі світовим, насамперед західним, мистецтвом, активність якої завжди визначала залучення національної культури до світового простору. Розглядаючи сьогодні українське мис-

---

<sup>1</sup> Дзюба І. Спрага. Київ : Український світ, 2001. С. 113.

тецтво в різноманітні його явищ та індивідуальних авторських пропозицій, у ньому можна знайти аналог майже всім західним художнім стилям і напрямам – від стилю модерн, через кубізм, футуризм, конструктивізм до гіперреалізму, концептуальних практик тощо. Однак при зовнішній близькості до західних явищ їхній зміст та роль в Україні нерідко були зовсім іншими, адже їхня концептуальна складова, ідейні спрямування залишалися тут майже невідомими, та й виникали вони в іншому культурно-мистецькому й суспільно-політичному контексті, виростали з інших традицій та іншого досвіду. Їхнє сприйняття й авторська інтерпретація йшли тут складними, опосередкованими шляхами, наповнюючись національними, регіональними, індивідуальними уявленнями. Продовжилася ця тенденція і в другій половині ХХ ст., коли після жорсткої відокремленості від навколишнього світу в попередні сталінські десятиліття разом з «відлигою» другої половини 1950-х – початку 1960-х років країна почала відкривати свої кордони для зарубіжної інформації. Важливими культурними подіями епохи стали славетні московські виставки 1956 року провідних митців модернізму (Пікассо, Р. Кента, Г. Ерні, Ф. Леже, Р. Гуттузо, Ороско, Сікейроса, Рівери) та широка художня програма VI Всесвітнього фестивалю молоді і студентів 1957 року й подальші виставки «Мистецтво країн соціалізму», мистецтва США, Франції та ін. І хоча всі вони проходили в Москві, їхній резонанс, як і публікації в періодичних виданнях, суттєво впливав на загальний культурний клімат у країні. Московські виставки відвідували художники з України. У цьому контексті однією з тенденцій часу стало «повернення до модернізму», що відбивалося в намаганні засвоїти західний досвід, надолужити втрачене. У художню свідомість болісно й поступово почали повертатися такі категорії, як цінність індивідуального бачення та сприйняття, виразність художньої мови й образно-пластичного висловлювання, а разом з ними – і дискусії про різні покоління в мистецтві, які по-іншому, кожне у свій спосіб, ін-

терпретували реальність, відкриваючи в навколишньому світі нові теми та ракурси бачення життя. Можна сказати, що із часів «відлиги» наскрізною тенденцією вітчизняного мистецтва й художньої культури стало «повернення до модернізму», яке через ідеологічний тиск розтягнулося до кінця ХХ ст., поступово змінюючи творчу свідомість, розширюючи уявлення про художню діяльність.

Однак сприйняття світового доробку й утвердження нових художньо-естетичних цінностей йшло складними, опосередкованими шляхами, перетлумачуючись через місцеві естетичні уявлення. Показовим було те, що нові авторські пропозиції майже не засвоювалися культурою, яка, таким чином, «відставала» від мистецтва. Проблематика модернізму – головна й наскрізна для мистецтва і культури ХХ ст. загалом та України зокрема – не лише набувала в 1960-х роках особливих ознак та якостей, але й певним чином поверталася до незавершених процесів початку століття. Справедливо наголошувала С. Павличко: «Пошук модерності був іманентним процесом. <...> Але він ніколи не увінчувався успішним завершенням, не в сенсі створення окремих шедеврів, а в сенсі визнання всією художньою культурою як самого потягу до модерності, так і легітимізації художніх стилів та творів модернізму. <...> Кожного разу оновлення виявилось частковим і не охоплювало художньої культури в цілому. Жодного разу модернізмові не вдалося повністю здолати стереотипи й мову традиційної культури, відтак невдоволена іманентна потреба модернізації успадковувалася наступним поколінням»<sup>2</sup>. У цьому плані висловлена Ю. Хабермансом концепція «незавешеного проекту модерну»<sup>3</sup> ввійшла до постмодерних художніх і культурних спрямувань.

---

<sup>2</sup> Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999. С. 433.

<sup>3</sup> Хаберманс Ю. Модерн – незавершений проект. *Вопросы философии*. 1992. № 4. С. 40–51.



Варто пам'ятати, що саме на другу половину ХХ ст. припадає зміна двох великих епох світової культури – модернізму й постмодернізму, кожна з яких мала свою ідейну спрямованість, визначені концептуальні засади, які відповідали еволюції мистецьких принципів, змінам його соціальних, естетичних, світоглядних вимірів. Як частина загальносвітового простору українське мистецтво так чи інакше ввібрало їхню проблематику, хоча й сприймало її по-своєму, корегуючи та інтерпретуючи крізь чи попри ідеологічний тиск, офіційні стереотипи та відокремленість. Як вважає Б. Гройс, «саме у післясталінські десятиліття (1960–1970) позначився глибинний розрив радянського мистецтва зі світовим, а пропущені ним західні неомодерністські рухи 1950-х, 1960-х, контркультурні явища неоавангарду, як і загалом світову проблематику середини століття наздогнати було неможливо»<sup>4</sup>. Безперечно, дослідник має рацію. Саме з кінця 1950-х років у нашій культурі розпочинається нова «доба репродукцій», коли часто за чорно-білими фото в зарубіжних журналах художники намагалися зрозуміти те, що відбувалося у світовому мистецтві. Не випадково мистецтвознавець О. Єрофеев назвав його мистецтвом «індивідуальних міфологій», де уявлення про мистецтво для себе за власним розумінням вибудовував чи не кожний самостійно мислячий художник. Однак, уважно аналізуючи художні практики й авторський доробок окремих митців, можна побачити в ньому не лише «наздоганяючу модернізацію» та прагнення надолужити забуте й утрачене як у вітчизняному мистецтві, так і у світовому, але й появу своєрідних версій світових мистецьких напрямів уже постмодерної доби, зокрема концептуалізму<sup>5</sup> та гіпер-

---

<sup>4</sup> Гройс Б. Россия и проект модерна. *Художественный журнал*. Москва, 2002. № 3 (1). С. 31.

<sup>5</sup> Склярєнко Г. Я. «Пунктир концептуалізму». До картини українського мистецтва другої половини ХХ сторіччя. *Сучасне мистецтво*. Київ : ІПСМУ, 2010. Вип. 7. С. 209–230.

реалізму <sup>6</sup>, які наповнювалися тут своїм особливим змістом. Показовим явищем мистецтва 1970 – початку 1980-х років став інтерес до історичного минулого, цитування класичних творів, авторських стилізацій, більш того, у художній свідомості й різноманітних творчих практиках утверджувалася одна з провідних естетичних категорій постмодерну – еkleктичність як вільне поєднання стилістик, форм, матеріалів, образів, що проявилося в різних видах мистецтва (декоративно-ужитковому, живопису, графіці, принципах архітектурно-художнього синтезу тощо). І якщо загалом постмодерна ідеологія виразно позначилася в нових явищах українського мистецтва вже в роки «перебудови» (мистецтво нової хвилі), то певні її «передчуття» можна простежити в попередні періоди.

Показово, що сприйняття західного художнього досвіду в Україні мало своє особливе «джерело», а саме мистецтво західних областей України, насамперед міст Львова й Ужгорода, де в 1920–1930-х роках склалися своєрідні мистецькі осередки й навіть художні школи, що певним чином синтезували у своєму мистецтві західні та місцеві творчі інтенції. Особливе місце в цьому процесі належало Закарпатській школі живопису, виставки якої відразу після возз'єднання викликали неабиякий інтерес як на українській, так і на всесоюзній художній сцені. Твори закарпатців починають експонуватися на різних виставках у Києві, Москві, Львові, а Ужгород, Мукачеве стають місцем справжнього паломництва східноукраїнських художників, які відкривали тут для себе «іншу Україну» – з її чудовими гірськими пейзажами, пам'ятниками історії та архітектури. Важливою подією в художньому житті України стала «Виставка творів закарпатських художників» у Києві 1956 року, яка справила неабияке враження, відкриваючи інші, «проевропейські»

---

<sup>6</sup> Склярєнко Г. Гіперреалізм в контексті українського мистецтва другої половини ХХ століття. *Сучасне мистецтво : наук. зб.* Київ, 2013. Вип. 9. С. 165–183.

засади живописного бачення. Тим більше, що на виставці експонувалися роботи не тільки корифеїв закарпатської школи – А. Ерделі, Й. Бокшая, А. Борецького, Ф. Манайла, Е. Грабовського, А. Кашшая, Е. Контратовича, А. Коцки, їхніх учнів О. Бурліна, В. Габди, І. Гарані, Г. Глюка, І. Шутева та інших, але й молодих митців П. Бедзира та Е. Кремницької, з іменами яких будуть пов'язані нові важливі тенденції в закарпатському й українському мистецтві загалом. Для Києва, який після десятиліть жорсткого ідеологічного диктату, відгородженості від широкого культурного світу болюче прагнув «повернутися у мистецтво», ця експозиція була певним проривом, відкривала інші можливості живописного бачення. Головні ознаки закарпатського живопису – інтерпретації постфовістської та експресіоністичної традицій європейського малярства, пропущені крізь призму народного мистецтва, що додавало їм виразної декоративності й напруженої колористичної драматургії. Ці ознаки загалом відповідали пошукам українських митців, перетинаючись із загальними інтересами, пов'язаними з європейським мистецтвом ХХ ст. і народною творчістю, яка поставала важливим джерелом оновлення та ґрунтом для моделі нового українського мистецтва. Чудові краєвиди, насичена декоративність гуцульських, бойківських, лемківських народних строїв розширювали уявлення про українську традицію, одночасно виступаючи цариною прадавнього, збереженого від ідеологічних викривлень, національного досвіду. Варто згадати, що знаковий для української культури фільм С. Парраджанова «Тіні забутих предків» (1965) був знятий саме в Карпатах, залучивши до загальнонаціонального контексту їхні образи.

Офіційне мистецтво пізньорадянських десятиліть адаптувало «львівський модернізм» Р. Сельського, М. Сельської, Г. Смольського, Д. Довбошинського, Г. Турина та інших, творчість яких хоч і зазнала в радянських умовах певних

змін, але загалом принесла із собою в українське мистецтво інший пластичний досвід, що був сприйнятий новим поколінням.

Після Другої світової війни розпочинається новий період у художньому житті Криму. Депортація кримських татар у 1944 році й активне переселення на півострів у повоєнні роки жителів з різних територій СРСР утворили тут культурну ситуацію, що відрізнялася від попередньої. Сюди переїжджали митці з України та Росії, а певне «дистанціювання» від столиць надало краю своєрідного психологічно-культурного клімату «рекреаційної зони» та «місця вільного спілкування». Не випадково його осередки, як, наприклад, Коктебель з Будинком-музеєм Максиміліана Волошина, ставали на той час певними духовними центрами, що поєднували вільномислячу творчу й наукову інтелігенцію з різних територій Радянського Союзу. У творчості майже кожного українського художника тепер ми можемо знайти роботи, навіяні кримськими враженнями. Найчастіше – це пейзажі, що передають різноманітну природу: морські узбережжя, гори, долини та степи. Характерно, що драматична історія півострова майже не зачіпала митців, закоханих у його красу...

Отже, до особливостей розвитку українського мистецтва, яка має давнє коріння, належить і регіональність, що глибоко впливала (і продовжує впливати) на культуру та мистецтво. І хоча в радянських умовах відмінності та протиріччя між культурно-художніми орієнтирами різних творчих осередків (Київ, Львів, Харків, Одеса, Ужгород, Чернівці, Сімферополь та ін.) зовні нівелювалися загальними вимогами соціалістичного реалізму, насправді в кожному з регіонів так чи інакше зберігалися свої особливості, традиції, естетичні цінності, діяли свої лідери, які відкрито проявили себе з років «перебудови». Дослідники вважають: «Науковий та суспільний інтерес до проблеми регіоналізації країни є складовою об'єктивних глобальних процесів, характерних для всіх пострадянських

держав, які тривалий час перебували в максимально централизованій системі тоталітарного режиму»<sup>7</sup>. Більш того, «регіон» є одним з найважливіших понять сучасних суспільних наук, де спершу визначальними виступали його «географічні інтерпретації – як опису навколишнього середовища, <...> як аналог особливого світу з притаманними тільки йому менталітетом, способом мислення, світосприйняттям, традиціями...»<sup>8</sup>. Належність окремих українських земель у минулому до різних державно-політичних утворень, відмінність культурних орієнтацій, міграційні й асиміляційні процеси зумовили значущість та актуальність в Україні регіонального чинника, який і нині проявляє себе суспільно-культурною напругою.

Особливості регіонального досвіду позначалися також на відмінностях сприйняття суспільно-культурних рухів. Зокрема, Р. Яців пише про «не принциповість 1956 року для Львова»<sup>9</sup>. Аналізуючи художнє життя Львова другої половини ХХ ст., О. Голубець зазначає, що «на початку ознаки “відлиги” в західних, “возз’єднаних” регіонах були практично непомітними». На його думку, це спричинили радянські політико-ідеологічні репресії попередніх років, а тому мистецьке середовище було «сильно зруйнованим і, на відміну від східних регіонів, продовжувало перебувати в режимі особливого, посиленого нагляду»<sup>10</sup>. Проте справа, напевно, полягала не лише в цьому, але й у самій суті процесів,

<sup>7</sup> Етнополітичні процеси в Україні: регіональні особливості. Київ : Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Кураса НАН України, 2011. С. 3.

<sup>8</sup> Там само. С. 14–15.

<sup>9</sup> Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття. Імена, явища, персоналії : зб. ст. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. С. 104.

<sup>10</sup> Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів : Академічний експрес, 2001. С. 78.

що відбувалися на Сході й Заході України. Якщо для східноукраїнських художників «відлига» з її помірною суспільною лібералізацією, порівняно з 1930 – початком 1950-х років, та частковою можливістю (здебільшого через польські, чеські й угорські художні журнали та московські виставки західного мистецтва) вийти за межі радянського простору стала «ковтком свободи», поштовхом для подальших змін у мистецтві, то в західних областях вона продовжувала бути часом болючого пристосування митців до радянських ідеологічних запитів, де, можливо, найочевиднішим було те, що «новий» соцреалізм «відлиги», по суті, залишався тією самою ідеологічною конструкцією, лише злегка розбавленою різноманітнішими стилістичними прийомами.

Варто наголосити в цьому плані на особливій соціальній чутливості радянського мистецтва. Сформоване на хвилі революційних перетворень 1917 – початку 1920-х років, воно відразу було орієнтоване на виконання суто суспільно-пропагандистських ідеологічних завдань, що виробили своєрідні критерії його оцінки та сприйняття, які фактично збереглися в офіційній риторичі до років «перебудови». І якщо в революційні та постреволюційні 1920-ті роки мистецтво загалом відкидало досвід ХІХ ст., утверджуючи нові моделі й художні мови авангарду та модернізму, то з утвердженням у середині 1930-х соціалістичного реалізму як єдиної версії радянського мистецтва стилістично образотворчість повернулася до художньої мови ХІХ ст., одночасно інтегруючи відвертий пропагандизм, дидактику та наступальний пафос авангарду. З періоду «відлиги», що позначила кризу загальної системи радянської культури як «пропагандистської медіальної машини, свого роду тотальної соціальної інсталяції»<sup>11</sup>, розпочався

---

<sup>11</sup> Гройс Б. Глобализация и теологизация политики. *Художественный Журнал*. Москва, 2004. Вып. 56. URL : <http://xz.gif.ru/numbers/56/6/>.

період «складних стратегічних маневрів»<sup>12</sup>, унаслідок чого формальні можливості мистецтва були дещо врізноманітнені (варто порівняти хоча б картини М. Хмелька чи «Сталін на крейсері “Молотов”» В. Пузиркова (1949) з полотнами «Перший комсомольський осередок на селі» В. Чеканюка (1956) та «Дано наказ» А. Ацманчука (1957), що, однак, не змінювало офіційної художньої моделі загалом, де як і раніше панували життєствердний пафос, «позитивні» персонажі, переважала та сама видова й жанрова структура, чільне місце в якій продовжували займати «тематична картина» та скульптурний монумент. З «відлиги» починається складний процес розширення творчих сил та авторських позицій, внутрішній зміст яких полягав у поступовому розмиванні офіційно окреслених кордонів творчості, авторській полеміці (часто обережній та метафоричній) із соцреалістичним каноном. Не випадково І. Дзюба окреслив пізньорадянські десятиліття як «роки тихого, але впертого розмивання фундаменту регламентованої ідеології, м'якого протягування нечітко артикульованих альтернатив», коли «...сама дійсність дедалі драматичніше волала проти закоснілих філософських та естетичних догм; сама логіка і енергія розвитку літератури та мистецтва штовхала до розхитування вичерпаних схем і пошуку нових шляхів, що нерідко породжували стихійно такі естетичні елементи, які перегукувалися з тим, що на Заході мало цілісний і принципово осмислений характер»<sup>13</sup>.

Аналізуючи розвиток українського мистецтва другої половини ХХ ст., важливо визначити його своєрідність у контексті радянського мистецтва. Як відомо, традиційно радянське мистецтвознавство розглядало українське мистецтво лише як віддзеркалення російського, базуючись на відомій формулі «національного за формою, соціалістичного за зміс-

---

<sup>12</sup> Гройс Б. Неосакральные мифы российского авангарда. *Декоративное искусство*. Москва, 1991. № 8. С. 32.

<sup>13</sup> Дзюба І. Спрага. С. 129, 261.

том». Тому всім явищам, що виникали в російському мистецтві, як правило, механічно знаходили паралелі в Україні, штучно «підправляючи» живий художній процес у потрібному дусі. Однак мистецький поступ в Україні загалом ішов своїм шляхом, був позначений власними особливостями, що обумовлювалися відмінністю історичного, культурного, естетичного соціального досвіду.

В Україні суттєвий вплив на мистецтво мав подвійний ідеологічний тиск – загальносоюзний та місцевий республіканський, регіональний, що віддзеркалювався в кампаніях із боротьби не лише з «відходом від методів соціалістичного реалізму», але й із «проявами націоналізму». У цих умовах культурний клімат в Україні, порівняно з іншими республіками СРСР, був особливо консервативний, за виразом Л. Плюща, «провінційно важким», «беззастережно душив усе чужорідне». Не випадково творчо активні й самостійно мислячі художники прагнули демонструвати свої твори в Москві, Ризі, Таллінні, Ташкенті, де на той час вимоги до мистецтва були ліберальнішими, ніж у Києві. Більш того, часто ті роботи, що не допускалися на виставки в Україні, з успіхом експонувалися в столиці СРСР, Естонії чи Латвії. Не сприяла оновленню мистецтва провінційність культурно-мистецької ситуації: без колекцій західного мистецтва ХХ ст., без критики, без необхідних виставкових залів, з єдиним на всю Україну журналом «Образотворче мистецтво», що являвся оплотом офіційної державної політики. Офіційна доктрина соцреалізму виявляла себе в Україні чи не найбільш агресивно, відсуваючи інші художні пропозиції на маргінеси мистецького життя. Жорстка заідеологізованість культурного життя призводила до виїзду з України протягом 1960–1980-х років багатьох митців.

Окремої уваги заслуговує також питання розшарування творчих сил на офіційне й неофіційне мистецтво. Розгалуженість творчих пошуків пізньорадянської епохи стала темою для дискусій у роки «перебудови», коли разом із завершен-



ням радянської доби й загальною кризою її ідеології на різноманітних виставках почали з'являтися до того заборонені та невідомі твори, свого часу відхилені системою через невідповідність офіційній кон'юнктурі. Саме тоді унаочнилися неоднозначна розшарованість та різноспрямованість мистецького процесу пізньорадянських десятиліть, існування в ньому різних творчих позицій, художніх мов та образності. У мистецтвознавстві виникла необхідність осмислити епоху загалом, окреслити принципи співіснування в ній часто майже контрверсійних художніх явищ. Так з'явилися визначення «офіційного» й «неофіційного» мистецтва (андеграунду, нонконформізму), які, окреслюючи місце художників у радянській культурній ієрархії, їхню позицію щодо соцреалізму та радянської культури, між тим залишили нерозкритими самі особливості творчості, світогляду, образного світу та художньої мови митців. Однак із часом при більш уважному й багатовимірному аналізі художнього доробку доби стало зрозумілим, що його жорстке розділення на «офіційну» та «неофіційну» версії не лише не відповідає особливостям тогочасного художнього процесу в Україні, але й потребує подальшого уточнення й переосмислення з урахуванням окремих творчих доль та еволюції художнього життя.

Тим більше, що кінець 1950 – початок 1980-х років в українському мистецтві (та й у радянському загалом) був далеко не однорідним. Він умістив у собі коротку, але надзвичайно важливу суспільно-культурну «відлигу», що позначила глибоку кризу соцреалістичної доктрини, після десятиліть жорсткої ізоляції відновила, нехай частково та вибірково, поновила міжнародні культурні контакти, що так чи інакше повертали в мистецтво світовий досвід; на хвилі лібералізації «відлиги» стало можливим (теж частково й дуже повільно) актуалізувати в культурі та образотворчості національні надбання, заново осмислюючи проблеми національної своєрідності. З років «відлиги» в радянське мистецтво повернулася

динаміка зміни творчих поколінь, мистецтво шістдесятників, сімдесятників та інше почало відрізнятися своїми творчими спрямуваннями й образно-стилістичними вподобаннями. І хоча вже в середині 1960-х років ліберальні процеси пішли на спад, зафіксовані в 1968 році введенням радянських військ у Чехословаччину та новим сплеском ідеологічних утисків в СРСР, культурно-мистецька ситуація в країні вже була іншою. Так звана епоха застою, що охоплювала кінець 1960-х – середину 1980-х років, у мистецтві стала напруженим періодом індивідуальних творчих шукань, появи нових спрямувань і несподіваних художніх явищ, що виникали не лише в неофіційному, але й у цілком офіційному просторі. Кордони та виміри офіційного радянського мистецтва розширювалися, поступово й повільно утворюючи в його царині окремі ліберальні зони та втягуючи в його простір інші традиції й художні мови. Проте ступінь «ліберальності» в країні постійно коливався, залежно від тої чи іншої ідеологічної кампанії, а тому й простір «неофіційності» на кожному етапі змінював свої виміри й координати. У кожному з культурних центрів України, попри радянську уніфікацію, складався свій особливий творчий мікроклімат, що значною мірою окреслював обшири та спрямування в кожному з них як офіційного, так і позаофіційного, а точніше – несоцреалістичного мистецтва.

Вітчизняне мистецтво другої половини ХХ ст. унаочнює в цьому зв'язку одну з важливих проблем мистецтва, а саме те, що схожі форми, стилістики та пластичні прийоми можуть нести в собі різні або й протилежні змісти, а звернення до певних традицій може стати засобом ідеологічних маніпуляцій. Прикладом слугує хоча б позірне використання соцреалізмом передвижництва, яке в його інтерпретації із соціально-критичного напрямку, що базувався на реалістичному відображенні дійсності, перетворилося на стилістику радянського пропагандистського міфу, з яким у той чи інший спосіб полемізувала більшість творчо активних та незалежних худож-

ників. В українському мистецтві наочним прикладом ідейної відмінності при близькості джерела мистецького оновлення можуть слугувати творчість Т. Голембієвської та А. Горської. Обидві мисткині зверталися до національної проблематики, убачаючи у фольклорних мотивах та ознаках актуальність і суспільну значущість художніх змістів. Однак картини Т. Голембієвської, де були зображені українські національні строї та предмети народного побуту («Подруги», 1959 р., «Висока нагорода», 1962 р., «Врожай», 1967 р. тощо), відверто ілюстрували радянський міф про «щасливе життя» селянства, тоді як творчість А. Горської, яка спиралася на українське народне мистецтво, була спрямована на оновлення національної образотворчості, утвердження нової художньої мови та своєрідності образного мислення<sup>14</sup>.

Проте аналіз мистецького поступу лише через нонконформістські позиції художника висуває до нього величезні вимоги насамперед у морально-етичному плані. Адже нонконформізм визначає прагнення особи притримуватися й відстоювати настанови, принципи, спосіб поведінки та інше, що конфронтують з панівними в суспільстві в цей час, протиставляючи свої погляди більшості. У свою чергу конформізм характеризується як морально-політична й морально-психологічна позиція, позначена пристосуванням до існуючого соціального порядку та готовністю виконувати пануючі правила<sup>15</sup>. Зовні протилежні ці поняття, між іншим, мають багато спільного, обумовлені залежністю від загальносуспільних настанов, яким потрібно або підкорюватися та наслідувати, або протистояти, свідчать про ту чи іншу ступінь особистої несвободи. Утім, саме «свобода творчості» набуває в новіт-

---

<sup>14</sup> Склярєнко Г. Алла Горська (1929–1970): художник шістдесятих. *Склярєнко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності: у 2 кн.* Київ : Huss, 2020. Кн. 1. С. 147–178.

<sup>15</sup> Кондратьєв М. Ю., Ильин В. А. Конформизм. *Азбука соціального психолога-практика.* Москва : ПерСэ, 2007. С. 23, 213.

ньому мистецтві метафізичного виміру. Розглядаючи поступ вітчизняного мистецтва у ХХ ст. загалом та пізньорадянську добу зокрема, стає очевидним, що зміни виникали в ньому не лише через ініціативи окремих митців, але й у зв'язку зі змінами в суспільно-політичній ситуації в країні, що то надавала мистецтву простір для певної свободи вислову, то закривала його. Не випадково, прагнучи працювати, більшість творчо мислячих митців користувалися кожною можливістю для художнього вислову, «приспосовуючи» для цього обставини, що виникали. Так, створений за наказом ЦК ВЛКСМ Клуб творчої молоді «Сучасник» у Києві перетворився та центр національно-культурного відродження та правозахисного руху, голова якого та один з найактивніших шістдесятників В. Зарецький був членом КПРС. А офіційно спрямований на продовження традицій «ленінського плану монументальної пропаганди» український стінопис 1960 – початку 1980-х років став цариною формально-пластичних пошуків, нової образності та далекої від соцреалізму естетики...

Тим більше, що з періоду «відлиги», як уже наголошувалося, і сам «соцреалізм», тобто офіційне радянське мистецтво, постійно змінювався, у його царині утворювалися більш «вільні зони», такі, зокрема, як «молодіжне мистецтво», що з 1960-х років стало простором для стилістичного й формального різноманіття, або широкий пласт «дозволеного мистецтва» (термін Є. Дьоготь та В. Левашова), що вбирав у себе ліберальні мистецькі прояви, уже не зовсім соцреалістичні, але більш-менш традиційні, такі, що не зачіпали усталених художніх вимірів – поділу на види й жанри, фігуративності, естетичної завершеності, «позитивності» образного змісту. Варто прислухатися до характеристики радянського мистецтва 1960–1980-х років, яку дає Б. Гройс: «Те, що ми називаємо офіційним мистецтвом в брежнєвську епоху застою, насправді не було мистецтвом. На мою думку, у Радянському Союзі офіційне мистецтво як цікаве мистецтво закінчилося разом зі смертю Сталіна і початком

“відлиги”. Сталінське мистецтво було приведене до загальної естетичної проблематики 30–40-х років. Пізніше офіційне мистецтво орієнтувалося на відновлення тих чи інших втрачених традицій, отримало ретроспективний характер, не було прив’язане до ситуації», а більшість художників неофіційного кола «займалися тим же, що й художники офіційні – намагалися відродити різноманітні історичні стилі, можливо менш офіційно прийнятні, скажемо не ренесанс чи постімпресіонізм, а деякі більш радикальні форми абстрактного мистецтва чи сюрреалізму»<sup>16</sup>. Адже разом з розвитком країни офіційне радянське мистецтво не стояло на місці, так чи інакше оновлюючи формально-пластичні засоби та певним чином модернізуючись. Слушно зауважував В. Левашов: «В умовах очевидного одряхління соцреалізму відбувається активне розширення його меж і проникнення в них модерністичних методів та прийомів: дві паралельні лінії зливаються в одну (1970-ті – початок 1980-х років), породжуючи гібридні утворення»<sup>17</sup>. Можна навести проникливу думку дослідника радянської культури О. Юрчака про зміни радянської системи, яка «переживала внутрішні зрушення; вона мала у собі не лише чіткі принципи, норми та правила і не лише заявлені ідеологічні настанови та цінності, але й багато внутрішніх протиріч цим нормам, правилам, настановам та цінностям. Вона була повна внутрішніх парадоксів, непередбачуваностей та несподіваних можливостей, включаючи потенційну можливість досить швидко зруйнуватися при певних умовах»<sup>18</sup>. Події «перебудови» підтвердили справедливість цієї думки...

---

<sup>16</sup> Кто есть кто в современном искусстве Москвы. Москва : Музей современного искусства «Гараж», 1993. С. 8.

<sup>17</sup> Левашов В. Выставка молодых художников. *Искусство*. Москва, 1989. № 3. С. 10.

<sup>18</sup> Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 37 с.

Отже, неофіційне мистецтво має констатувати незалученість художника до офіційної системи й організаційних творчих відносин – до Спілки художників та інших організації. Між тим більшість авторів, мистецтво яких відрізнялося від соцреалістичних настанов, були членами Спілки художників чи працювали в Художньому фонді, різних видавництвах, театрах, майстернях та ін. Парадоксальність терміна підмітив В. Дьяконов: «Цей термін [неофіційне мистецтво. – Г. С.] задовільний в тому сенсі, що повністю відповідає розпливчастій, неконкретній природі феномену. Однак парадоксально, що це явище окреслюється через ставлення до ідеології та валізацію ідеологічними інститутами в той час як воно намагалося стояти від них як можна далі»<sup>19</sup>. Існування у двох різних мистецьких середовищах – офіційному й позаофіційному – типова ознака творчої долі багатьох українських митців, зокрема В. Барського, який офіційно експонував на виставках написані в реалістичній манері портрети, а в майстерні займався абстракцією, колажами, візуальною поезією. На дві гілки розділяється і творчість Я. Левича – книжного графіка й автора складного метафоричного живопису, який фактично не експонувався до років «перебудови»<sup>20</sup>. Ці приклади можна продовжувати. Варто наголосити, що в Україні неофіційне мистецтво не утворило певної «другої культури», являючи собою радше творчість окремих майстрів. Напевно, лише в Одесі воно утворило певне середовище з кількома поколіннями митців, колекціонерами та самвидавними каталогами. Особливе, досить виразне й цілісне явище являла собою і так звана Харківська школа фотографії, що з кінця 1960-х років об'єднувала кілька поколінь фотохудожників,

---

<sup>19</sup> Дьяконов В. Н. Московская художественная культура 1950–1960-х годов. Возникновение неофициального искусства : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. Москва, 2009. С. 120.

<sup>20</sup> Склярєнко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності : у 2 кн. Кн. 1. Київ : Huss, 2020. 296 с.

які творили поза вимірами офіційної радянської фотографії, репрезентуючи не лише інші більш вільні та образно складні виміри фотозображення, а й як, наприклад, Б. Михайлов, – «іншу фотографію» концептуального стибу, що демонструвала правдиві, незаідеологізовані виміри реальності та стала явищем світового масштабу<sup>21</sup>.

Варто наголосити, що попри відокремленість від світових художніх процесів в українському мистецтві пізньорадянських десятиліть, щоправда, на рівні окремих індивідуальних творчих практик, які загалом формувалися в позаофіційній сфері, можна простежити появу нових, уже суто модерністських та постмодерністських видів мистецтва – мистецтва об'єкта й перформансу, зокрема у творчості Ф. Тетянича й «одеських концептуалістів» кінця 1970 – початку 1980-х років, та різні спрямування фотомистецтва, що позначилися в середовищі фотохудожників Дніпра, Чернівців, Львова, Одеси. На початку 1970-х років розпочалася творчість київського фотомитця В. Марущенка, чії фотосерії другої половини 1980–2000-х років окреслили значне явище вітчизняного візуального мистецтва<sup>22</sup>.

Отже, епоха другої половини 1950 – початку 1980-х років складається з двох великих періодів, у кожному з яких особливості художньої ситуації були найтісніше пов'язані з коливаннями суспільного клімату в країні. Перший охоплює другу половину 1950-х – 1960-ті роки, проходив під знаком суспільно-політичної лібералізації, демократизації культурного й суспільного життя. У свою чергу в ньому виокремлюється надзвичайно важливий етап так званої відлиги, що стала переламною для подальшого розвитку культури, мис-

---

<sup>21</sup> Бернар-Ковальчук Н. Харківська фотографія: гра проти апарату. Харків : МОКСОР, 2020. 308 с.

<sup>22</sup> Склярєнко Г. Творчість Віктора Марущенка: документальне фото в художньому просторі. *Сучасне мистецтво*. Київ, 2019. Вип. 15. С. 171–184.

тецтва та країни загалом. І хоча оновлюючі тенденції вже на початку 1960-х років супроводжувалися ідеологічними кампаніями по «боротбі з абстракціонізмом» та «впливами Заходу», у другій половині десятиліття – з інакомисленням, а в Україні – «боротьбою з націоналізмом», нові рухи в культурі та мистецтві зупинити вже було неможливо. «Відлига» започаткувала глибоку реорганізацію всього, як пише О. Юрчак, «дискурсивного режиму соціалізму», що мало величезні наслідки для радянської системи<sup>23</sup>.

Другий період припадає на час від кінця 1960-х до середини 1980-х років, отримав назву соціально-культурного «застою». Однак попри згортання демократичних процесів та нової хвилі офіціалізації культури в мистецтві, продовжували відбуватися зміни, що охоплювали різні галузі, створюючи нові явища та мистецькі спрямування.

Зупинимося на цій еволюції детальніше. Насамперед з періоду «відлиги» офіційна радянська естетика дуже відрізнялася від соцреалізму сталінських часів. Його внутрішні, ідейно-культурні зміни відзначав Б. Гройс: «Мистецтво соціалістичного реалізму часів Сталіна було оптимістичним, спрямованим у майбутнє: воно зображало життя таким, яким воно мало бути в перспективі комуністичної ідеології. Це було мистецтво після кінця буржуазної культури, таке, що усвідомлює історичний злам, що відділяє його від цієї культури. Навпаки, соцреалізм часів Брежнєва був репрезентативним, ностальгічним, музейним. Він намагався наслідувати культурні зразки минулого і їм відповідати. <...> Сталінська культура все ще мислила себе як історичну новацію, що відкрила в історії дещо унікальне і незрівнянне. <...> Навпаки, ідеологія брежнєвських часів проголошувала Радянський Союз місцем реалізації певних ціннісних орієнтацій та прагнень, забутих і відкинутих західним капіталізмом з його без-

---

<sup>23</sup> Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. С. 52.



жальною політикою модернізації. Відповідно до цього змінилась і панівна художня стратегія, яка стилізувала життя в Радянському Союзі в дусі домодерністських або помірковано модерністських музейних вартостей... Встановити зв'язок з культурою минулого там, де вона була перервана внаслідок Жовтневої революції»<sup>24</sup>. Отже, ідеї «повернення до модернізму» опосередковано входили в офіційну програму радянського мистецтва з років «відлиги», так чи інакше змінюючи мистецьку естетику. Більш того, змін та розшарувань зазнає сама цілісність системи, де, як стає зрозуміло при уважному аналізі, «стиль виконує роль мови, яка зразу ж переносить автора у певний соціальний контекст», який «часто вказував на приналежність особи його хазяїна до певного сегменту тої складної ідеологічної, політичної і соціальної структури, якою було радянське суспільство... Так званий соціалістичний реалізм післясталінського періоду – це складне і багатоманітне явище, з безліччю внутрішніх стилістичних конфліктів і напрямків, кожне з яких відповідає якомусь аспекту ідеологічних зіткнень, що виникають у рамках офіційної радянської культури»<sup>25</sup>.

Показово, що критичні мотиви (соціальні, політичні, культурологічні, естетичні) не поширилися в українському мистецтві. Актуальності набула скоріше позиція автономності мистецтва, тобто його інтерпретація як вільної та незаангажованої діяльності, що базується на індивідуальному самопрояві художника. Варто зазначити, що концепція автономності мистецтва, його незалежності від соціально-суспільних завдань, склалася в епоху романтизму й остаточно артикулювалася в добу раннього модернізму. У середині ХХ ст. цю концепцію підтримував, зокрема, К. Грінберг. На

---

<sup>24</sup> Гройс Б. Комментарии к искусству. Москва : Художественный журнал, 2003. С. 76.

<sup>25</sup> Гембrel Д. Некоторая польза от политики: советское искусство на Западе. *Творчество*. Москва, 1992. № 2. С. 48.

вітчизняних теренах ідеї автономності мистецтва ще з кінця XIX – початку XX ст. являлися програмно опозиційними щодо ідеології «служіння народу» в передвижників, а потім – щодо використання мистецтва в утилітарно-пропагандистських цілях у соцреалізмі. Загалом саме на цих засадах формувався простір позасоцреалістичного мистецтва, де, як писав Б. Гройс, його протагоністи «прагнули створити власний автономний художній світ, що протистояв традиціям і нормам оточуючого суспільства, та послідовно заперечував як офіційну естетичну цензуру, так і будь-яку утилітаризацію мистецтва для суспільних цілей»<sup>26</sup>.

Отже, починаючи з періоду «відлиги», зазнає змін сама структура офіційного мистецтва. У його царині з 1954 року – часу започаткування молодіжних секцій при Спілці художників, виокремлюється ліберальний простір «молодіжного мистецтва», що перетворився на «динамічний фактор художнього розвитку шістдесятих-вісімдесятих років»<sup>27</sup>. Разом з ним і досить широкий пласт так званого дозволеного мистецтва (Є. Дьоготь, В. Левашов), яке стало ознакою часу, коли «держава вже не могла монополізувати сферу культури, яка постійно розширювалася, але ще не могла визнати наявну культурну неоднозначність»<sup>28</sup>. Кордони «дозволеного мистецтва» були розмитими й нестабільними, утворюючи «проміжну зону» між догматичним соцреалізмом і різноманітним неофіційним мистецтвом. Позбавлене радикальності, воно не сприймалося офіціозом як загрозливе, проте насправді підривало соцреалізм із середини, вводячи в його простір метафоричність та різноманіття авторських образно-пластичних вирішень. Серед подібних творів – живопис В. Рижиха

<sup>26</sup> Гройс Б. Соц-арт. *Искусство*. Москва, 1990. № 1. С. 30.

<sup>27</sup> Морозов А. Поколение молодых. Живопись советских художников 1960–1980 гг. Москва : Советский художник, 1989. С. 5.

<sup>28</sup> Деготь Е., Левашов В. Разрешенное искусство. *Искусство*. Москва, 1990. № 1. С. 58.

та Г. Неледві, Ю. Луцкевича, С. Пустовойта, Л. Дульфана, Л. Раппопорт, скульптури М. Грицюка та Ю. Синкевича, графіка Г. Якутовича, Р. Адамовича, Ю. Шейніса, сценографія Д. Лідера та Є. Лисика...

Різні естетичні вимоги почали висувати й до різних видів мистецтва – зокрема, до монументально-декоративного, книжкової графіки, сценографії, декоративно-ужиткового, де різноманіття матеріалів, технік, художніх мов, пов'язаних зі специфікою цих видів мистецтва, відкривали можливість для багатоманіття формально-пластичних вирішень та стилістик. Разом з новою – іншою – естетикою через ці чи не найбільш соціально заангажовані види мистецтва в суспільний простір входили нові образи й художні мови, змінювалися кордони усталених стереотипів та масових смаків.

Показово, що сама держава усвідомлювала необхідність новацій, вони були розпочаті вже з другої половини 1950-х років і поєднували нові технології та нову естетику. Чи не першою кардинальних змін зазнала архітектура. Уже 1954 року в Москві відбулася Всесоюзна нарада будівельників, архітекторів та працівників промисловості будівельних матеріалів, проектних і науково-дослідних організацій, на якій М. Хрущов жорстко розкритикував сталінську архітектуру за її дорожнечу й помпезність. Урядові постанови від 1954 і 1955 років – «Про розвиток виробництва збірних залізобетонних конструкцій і деталей для будівництва» та «Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві» – позначили перехід до функціонального типового будівництва, впровадження нових матеріалів і технологій; у постанові 1955 року, крім засудження сталінського стилю, пропонувалося «сміливіше засвоювати передові досягнення вітчизняного та зарубіжного будівництва». Головним завданням архітекторів і будівельників стало подолання житлової кризи, яку переживала країна. Проте «ознакою архітектури 1960-х років є передусім контраст між типовим житлом <...> і водночас

поява унікальних громадських споруд – паростків змін»<sup>29</sup>. Сьогодні ці споруди називають пам'ятками «радянського модернізму». Серед них – готель «Тарасова гора» в Каневі (архітектори: О. Гусєва, Н. Чмутіна та ін., 1961 р.); кіноконцертний зал «Україна» в Харкові (архітектори: В. Васильєв, Ю. Плаксієв, В. Реусов. Л. Фрідган, 1963 р.); Палац піонерів та школярів у Києві (архітектори: А. Мілецький, Е. Більський, О. Печонов, О. Лінович, 1965 р.); Інститут науково-технічної та економічної інформації в Києві (архітектор Ф. Юр'єв, конструктори: В. Коваль, Л. Ковтун, М. Кофман, 1965–1972 рр.) тощо. Дослідниця радянського модернізму О. Якушенко зазначає: «Європейський та американський повоєнний модернізм став моделлю для нової радянської архітектури з кінця 1950-х років. Більше того, саме в цей час радянська архітектура включилася у загальносвітову систему координат»<sup>30</sup>. У «радянському модернізмі» активно використовувався досвід сучасної західної архітектури й будівництва, що через особливості історичного досвіду архітектурних шкіл, ідеології, технологічних можливостей і традицій наповнювався тут своєрідними ознаками.

Зміни в архітектурі спричинили також новий етап у розвитку стінопису, монументально-декоративного мистецтва, що насамкінець утворило одне з найпарадоксальніших мистецьких явищ пізньорадянської доби. Нова архітектура не могла бути «безідейною», «ленінський план монументальної пропаганди» продовжував діяти, однак у нових умовах отримав нові виміри.

Нова архітектура вимагала від стінопису нової художньої мови, стилістики та технологій. Вони ж у свою чергу відбивали «новий утопізм» 1960-х років – бажання через до-

---

<sup>29</sup> Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. Т. 5. С. 414.

<sup>30</sup> Якушенко О. Советская архитектура и Запад: открытие и ассимиляция западного опыта в советской архитектуре конца 1950-х – 1960-х годов. *Laboratorium*. Москва, 2016. № 8 (2). С. 76.

ступність стінопису для широкого споглядання впливати на суспільство, формувати новий психологічний громадський клімат, більш демократичний, відкритий, де естетичне, художнє майже ототожнювалося з гуманістичним. Не випадково монументально-декоративне мистецтво сприймалося тоді як новаторський вид образотворчості, привертаючи увагу різних художників, які в пошуках творчої самореалізації приходили до нього з живопису, графіки, скульптури. Адже, хоча загалом ідейно-змістова програма монументальних творів не виходила за межі соцреалізму, розробляючи ті самі теми «соціалістичної праці», «щасливого дитинства», «дружби народів», «розквіту науки та культури» тощо, сама специфіка стінопису, особливості його існування в архітектурі дозволяли, а то й вимагали інших, відмінних від ортодоксальної соцреалістичної естетики формально-пластичних вирішень. Так, несподівано монументалістика, за своєю природою чи не найбільш суспільно-ангажований вид творчості, ставала цариною художніх новацій, через яку у відкритий громадський простір виходили нові художні пропозиції, що не могли пробитися крізь офіційні перепони в інших мистецьких галузях. Монументальне мистецтво перебувало в центрі уваги, про нього охоче писала критика, нові роботи в архітектурі широко обговорювалися. Можна вважати, що професія художника-монументаліста, як одна з головних у радянській мистецькій системі, з'явилася саме в цей час, була викликана до життя специфікою творчої та суто виробничої діяльності, особливим комплексом фахових знань і навичок, розмахом будівництва, у якому різноманітні монументальні твори займали важливе місце. Серед найзначніших пам'яток монументально-декоративного мистецтва означених десятиліть – твори І. Литовчека, В. Ламаха, Е. Каткова в інтер'єрах Київського річкового вокзалу (1961) та їхні мозаїки в аеропорту «Бориспіль» (1965); оформлення В. Мельниченком та А. Рибачук автовокзалу (1962) і Палацу піонерів та школярів

у Києві (1965); мозаїчні панно на експериментальній школі в Донецьку (художники: Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко, Г. Марченко за участю В. Зарецького та Н. Світличної, 1965–1966 рр.); мозаїчний рельєф «Прапор перемоги» художників А. Горської, В. Зарецького, Б. Плаксія за участю А. Лимарева в Історико-меморіальному музеї «Молода гвардія» в Краснодоні (1968–1970); цикл мозаїчних рельєфів І. Литовченка в місті Прип'ять (1973–1981); мозаїчний рельєф «XX століття» В. Бовкуна на фасаді Інституту комунальної гігієни в Києві (1980); розписи В. Пасивенка «Людина і природа» в науково-технічній бібліотеці Київського політехнічного інституту (1978–1981); рельєфи на фасадах корпусу Київського державного університету (В. Григоров, М. Малишко, В. Прядка, 1982 р.); живописно-скульптурні твори Е. Каткова для дніпропетровського спортивного комплексу «Метеор» (1985); вітражі В. Задорожного, М. Шкарапути та багато інших. Через монументально-декоративні твори в суспільний простір входили мотиви народного мистецтва й західного модернізму, де цитати з творів Пікассо, Леже, мексиканських муралістів сусідили та перетиналися з традиційними прийомами й образами українського фольклору. І хоча українська монументалістика постійно потерпала від цензури, що призводило до знищення окремих творів і драматично відбивалося на долях митців, на всесоюзній художній сцені вона виділялася чи не найбільшою чисельністю, постійно привертала увагу мистецтвознавців.

У цій царині виникло одне із симптоматичних явищ часу: музейні експозиції А. Гайдамаки, де цілком ідеологічно витримані версії історії завдяки яскравій видовищності й образній виразності наповнювалися іншими – ширшими – асоціативними змістами. У створених ним музейних експозиціях – Музею книги та друкарства України (1975 р., у співавторстві з В. Пасивенком та С. Рейдером), Літературно-меморіального музею М. Островського в Шепетівці (1980 р., архітектори:

М. Гусев, А. Ігнатенко, В. Сулов, дизайнери: Л. Коваленко, І. Скорупський), Київського філіалу музею В. І. Леніна (1982 р., архітектори: В. Гопкало, В. Гричина, В. Коломієць, Л. Філенко, художники: В. Мягков, В. Солодов, В. Григоров, В. Прядка, О. Владимірова, Л. Міщенко), Літературно-меморіального музею М. Коцюбинського в Чернігові (1983 р., архітектори: Д. Дмитрук, А. Ігнащенко, художники: Л. Коваленко, В. Задорожний, Б. Плаксіє, Ф. Коцюбинський), Музею історії Запоріжжя на о. Хортиця (1983 р., архітектори: М. Жариков, А. Стефанчук, дизайнер І. Скорупський), Одеського літературного музею (1984 р., разом з В. Солодовим, Д. Вербкіним, А. Хівренко, А. Боріним, А. Лейкіним, стінопис О. Стівбура, В. Маринюка, В. Цюпки) та інших – відбивався досвід мистецтва ХХ ст. від авангарду до постмодерну, що проглядав у фотоколажах, графічному дизайні, асамбляжах та інсталяціях з експозиційного матеріалу. Варто наголосити, що саме в музейних комплексах А. Гайдамаки свій несподіваний та своєрідний прояв знаходило вітчизняне мистецтво об'єкта, наче передчуваючи загальний інтерес до нього в 1990-х роках. Так, в умовах естетичної регламентації та ідеологічної цензури виходили в суспільний простір «заборонені» традиції та форми новітнього мистецтва.

Неоднозначні наслідки мали також нові форми офіційно започаткованого культурно-мистецького життя, які у своїй діяльності поєднували майже протилежні ідейні спрямування. Справедливо наголошує О. Юрчак: «Зміст багатьох культурних явищ радянського життя, зокрема тих, які були офіційно дозволені і які влада могла навіть сама пропагувати, часом сильно відрізнялася від буквального змісту партійних виступів та програм, а то й суперечив їм»<sup>31</sup>.

Прикладом може слугувати історія виникнення й діяльності вже згаданого київського Клубу творчої молоді

---

<sup>31</sup> Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. С. 41.

«Сучасник». Показовим, як згадує Л. Семикіна, був привід для заснування клубу: ним став приїзд до Києва в 1959 році канадської делегації, що захотіла відвідати тут місцевий молодіжний клуб, «його й створили “за півгодини”»<sup>32</sup>. «Куратором» КТМ була призначена інструкторка міськкому ЛКСМУ Н. Корнієнко... Однак у цьому випадку наміри керівництва не справдилися: Київський клуб творчої молоді перетворився на осередок національного піднесення, ідей українського культурного самоствердження, правозахисного руху. Серед його учасників – І. Дзюба, Л. Танюк, Є. Сверстюк, І. Світличний, В. Чорновол, В. Симоненко, художники А. Горська, В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Севрук, Л. Семикіна, О. Заливаха, В. Прядка, А. Забой та ін. Діяльність клубу вже із самого початку виявилася досить парадоксальною щодо радянської ідеологічної доктрини, адже його офіційна програма цілком укладалася у вимоги «комсомольської роботи з молоддю». Зокрема, у проекті положення про секцію образотворчого мистецтва читаємо: «...бюро секції образотворчого мистецтва, керуючись ленінськими принципами народності мистецтва, накресленнями нової Програми КПРС, розробляє і подає на погодження Ради Клубу, очолюваної представником Міського комітету Ленінської Комуністичної Спілки молоді, заходи та пропозиції по подальшому піднесенню і широкій пропаганді образотворчого мистецтва»; «...бюро та члени секції ведуть непримиренну боротьбу з проявами космополітизму та іншими буржуазними течіями в образотворчому мистецтві; висвітлюють шкідливість парадного натуралізму, що в свій час був породжений культом особи»; «...займається справою всебічної популяризації творів найбільш обдарованих молодих художників»; «...веде широку пропаганду українського народного декоративно-прикладного мистецтва, широкого використання його в

---

<sup>32</sup> Нова Віка, Катоша Богдан. «На шаблях сидіти жорстко...». *Вітчизна*. Київ, 1991. № 1. С. 201.



художній промисловості та будівництві громадських споруд»<sup>33</sup>. Насправді ж заходи – вечори, свята, виставки, поїздки Україною – були спрямовані на відродження українських традицій, дослідження заборонених сторінок історії, повернення в культурний простір «викреслених» із нього імен 1920-х років, а ширше – консолідацію національних сил та правозахисного руху. Проте, як зазначає учасник подій Б. Горинь, у колі Клубу творчої молоді «Сучасник», що став пізніше певним уособленням українського шістдесятництва загалом, «не було відвертих противників режиму. Більше того, майже всі вони прагнули удосконалити цей режим»<sup>34</sup>. Саме в цьому й полягала їхня «провина». Як зауважує дослідник тоталітаризму С. Жижек, «...панівна ідеологія не передбачає серйозного чи буквального ставлення до себе. Мабуть, найбільшу загрозу для тоталітаризму являють люди, що слідуєть його ідеології буквально»<sup>35</sup>. Задекларовані партійними документами доби «відлиги» ідеї демократизації суспільства, права людини, національного самовизначення чи не відразу почали заважати самій системі, як стали заважати їй молоді романтики цієї першої «радянської перебудови» 1960-х років... У клубі відбувалися виставки, вечори, зустрічі, присвячені Лесю Курбасу, М. Кулішу, А. Петрицькому, В. Маяковському, Лесі Українці, Т. Шевченку, І. Франку... Молоді митці прагнули досягнути обшири національної культури, історію своєї країни. І. Дзюба пише: «В очих своїх шуканнях і творчих муках молоді митці шукали опертя на щось, шукали якоїсь традиції. І знаходили їх у зверненні до недавнього минулого: скажімо, відкрили для себе Хвильового, “Розстріля-

<sup>33</sup> Проект положення секції образотворчого мистецтва КТМ. ЦДАМЛМ. Ф. 1165. Оп. 1. Спр. 120. С. 1–2.

<sup>34</sup> Горинь Б. Опанас Заливаха. Вибір шляху. Київ : УПР, 1995. С. 30.

<sup>35</sup> Жижек С. Возвышенный объект идеологии. Москва : Художественный журнал, 1999. С. 35.

не Відродження”, бойчукістів»<sup>36</sup>. Із завершенням «відлиги» 1963 року був ліквідований Клуб творчої молоді. І хоча він проіснував недовго, його діяльність глибоко вплинула на покоління українських митців і надалі відзиваючись у їхній діяльності, формуючи коло їхніх прихильників.

Серед громадських інституцій, що виникли поза офіційними структурами, – створений 1967 року в Одесі Клуб імені М. К. Чюрльоніса «Колір, музика, слово». Його ініціатором та першим головою був інженер В. Ніколаєвський, який тоді переїхав в Україну з Литви. Потім до кінця свого життя (до 1990 р.) Клуб очолював художник О. Соколов. Клуб об'єднав любителів мистецтва – музикантів, літераторів, філософів, інженерів... Організовані ним лекції, концерти, творчі зустрічі проходили в лекційному залі Музею західного та східного мистецтва Одеси, де тривалий час працював О. Соколов. Наскрізною в програмі Клубу була ідея синтезу мистецтва, взаємодії музики, слова, зображення, кольору. Звернення до творчості М. К. Чюрльоніса, яка в 1960-х роках була вкрай популярною, відкривала глядачам нові виміри мистецтва, перекидала місток до культури початку ХХ ст., що тоді після тринадцяти років замовчування поставала як доба творчого злету та творчих новацій...

«Епоха недогляду», як пізніше назвуть «відлигу», стане поштовхом для важливих світоглядних змін, складного розшарування мистецтва, що визначить його поступ у подальші десятиліття.

Виразним прикладом еволюції офіційного мистецтва пізньорадянських десятиліть може слугувати творчість Т. Яблонської, яка значною мірою уособлювала український живопис радянської доби. Показово, що вже з початку 1960-х років її живопис відходив від канонічної соцреалістичної системи, більш того, за своїми інтенціями наближався до тих

---

<sup>36</sup> Нова Віка, Катоша Богдан. «На шаблях сидіти жорстко...». С. 202.

пошуків, якими жили художники іншої – неофіційної – гілки радянського малярства. До них належать і звернення до традицій, тем та образів народного мистецтва, і авторська інтерпретація класичної спадщини, і інтерес до напрямів раннього модернізму (зокрема творчості К. Піссарро), що стали показовими тенденціями епохи, знаходячи віддзеркалення в широкому колі дуже різних художників.

Особливої уваги заслуговують у цьому плані постійні маніпуляції «дозволеним та забороненим», що не лише впливали на виміри експонованого на виставках мистецтва, але й визначали окремі творчі долі. І якщо в офіційних нормативних виступах тези про збереження «чистоти норм радянського мистецтва соціалістичного реалізму» зберігалися фактично до розпаду СРСР, у дійсності жорстка опозиція «радянського» й «нерадянського», «соціалістичного» та «несоціалістичного» в культурі була дуже нестійкою, постійно змінювалася під впливом нових культурних явищ і через поширення інформації із Заходу. О. Юрчак зазначає: «Більшість “нерадянських” естетичних форм, матеріальних та мовних образів, які сприяли формуванню уявного Заходу, з’явилися в радянському житті не всупереч державі, а багато в чому завдяки його парадоксальній ідеології та непослідовній культурній політиці»<sup>37</sup>.

Промовистими в цьому плані виглядають історії із творчого життя двох українських художників різних поколінь – шістдесятника В. Бахчаняна та сімдесятника О. Аксініна, у яких подібна ситуація мала зовсім протилежні наслідки. На початку 1960-х років, коли в країні, попри «боротьбу з впливами Заходу», вільно продавалися західні видання, харків’янин В. Бахчанян знайшов у газеті «Les Lettres francaises» адреси паризьких художніх галерей і надіслав туди свої роботи (абстракції, експресіоністичні малюнки та монотипії), одна з галерей їх отримала й запропонувала участь у виставці, проте

---

<sup>37</sup> Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. С. 314.

наступний лист був уже «заарештований». Художника судили товарицьким судом, надовго позбавивши можливості працювати, що спричинило його від'їзд до Москви. По-іншому відбувався подібний сюжет пізніше, у «застійні» 1970-ті роки: дізнавшись адресу бієнале «Малі форми графіки» в Лодзі та Люблені, львівський художник О. Аксінін надіслав туди свої роботи, і вони були прийняті. У лодзівській бієнале він брав участь тричі – у 1979, 1981 та 1983 роках. Двічі роботи митця були відзначені почесними медалями. У 1981 році його книжковий знак для бібліотеки Бенедиктинського монастиря було визнано кращим серед присвячених 1500-річчю покровителя Європи св. Бенедикта, три екземпляри були передані в дар папі Іоанну Павлу II. Про художника почали писати польські критики, його ім'я згадувалося в популярному в 1960–1970-х роках польському журналі «Projekt»... Показово, що зовсім «несоцреалістичні», до того ж – усіма своїми змістовими й образними спрямуваннями протилежні офіційній радянській культурі та мистецтву, роботи О. Аксініна (крім того, не члена Спілки художників, про можливість вступу до якої ніколи навіть не йшлося) експонувалися на представницьких радянських виставках за кордоном. Серед зарубіжних виставок, на яких були представлені роботи художника, – «Львівська графіка» (1978 р., Вінніпег), «Книжковий знак українських художників» (1980 р., Братислава), «Сучасний радянський екслібрис» (1982 р., Лондон), «Сучасний радянський екслібрис 80–82» (1982 р., Оксфорд), «Виставка книжкових знаків з колекції Я. Ребергена» (1983 р., Гертогенбос, Нідерланди), «Виставка радянського екслібриса до 40-річчя Перемоги» (1985 р., Берлін), «Міжнародна виставка екслібриса» (1985 р., Сінт-Ніклас, Бельгія)...

Пори постійні ідеологічні утиски й наступи на мистецтво, культурна ситуація в країні змінювалася, а через інформацію із західного світу в офіційний простір входили досить несподівані для нього явища. Серед них, зокрема, «український гі-

перреалізм», що виник у радянському мистецтві кінця 1970 – початку 1980-х років. Варто зазначити, що саме гіперреалізм або фотореалізм, як називали його радянські критики, став першим легальним напрямом в офіційному радянському мистецтві. Позначився у творчості художників Естонії (А. Кесккюла, А. Толтс, М. Кильк, І. Крууземе, Р. Таммік, Е. Тегова, Х. Поллі), Латвії (М. Поліс), Росії (О. Волков, А. Петров, Е. Амаспюр). Значне місце посіли художники з України – графік С. Гета, живописці С. Базилев та С. Шерстюк.

Інтерес до граничної ілюзорності живопису, фотоестетики поєднував кілька складових: уривчасті відомості про західне мистецтво з поодиноких доступних в Україні видань (журналу «Америка», польських «Штуки» та «Проекту» та ін.), а також виставок у Москві – невеликої 1974 року в Будинку дружби народів та репрезентативної експозиції 1975 року в Музеї образотворчих мистецтв ім. О. Пушкіна «Сучасне американське мистецтво», де були представлені твори Ч. Клоуза, Е. Уорхолла, Р. Естеса, Д. Саллі. Неабиякий вплив на художників мав і каталог швейцарського гіперреаліста Ф. Герча, яким захоплювалися в київських колах. Знайомство з найбільш «модним» на той час мистецьким напрямом США не тільки стимулювало пошуки вітчизняних художників, але й надавало їм визначеної інтенційності, «оформивши» певні ідеї, що вже виникали, загостривши увагу на можливостях фотографії в сучасному мистецтві. Однак увага до «фотографічно точного» зображення в радянському мистецтві була спричинена не лише західними впливами, але й місцевими традиціями, де версії «реалізму» постійно перебували в зоні дискусій. «Реалізм» не тільки був головним гаслом офіційного мистецтва, але й визначав критерії професійності, стереотипи сприйняття, той рівень «зробленості», авторського «виконавства», що виокремлював критерії художньої якості. На тлі досить розпливчастої «київської живописності», у системі якої загалом працювали і офіційні, і неофіційні худож-

ники, звернення до фотодосвіду звучало як «опозиційність» і новація. Для молодих художників «гіпер» був «іншим мистецтвом», сучаснішим і «моднішим», використовував нові медійні засоби, зокрема слайди, якими так захоплювалися в той час. Проте він не був і занадто радикальним, як зазначить пізніше С. Базилев, «не переходив якихось меж»<sup>38</sup>, не перекривав можливостей для офіційного успіху. Образність київського гіперреалізму не обмежувалася формально-стилістичними ознаками, залучала ту різноманітну інформацію про західну культуру, якою загалом надихалося покоління, принаймні найбільш активна й зацікавлена його частина. Не випадково С. Гета наголошував: «Ми знали практично все, що відбувається в світі, на Заході. Якщо виходив, скажімо, новий альбом “Роллінг Стоуна” або “Чикаго”, то вже за тиждень ти міг купити його на чорному ринку. Це при тому, що система не передбачала для цього жодної можливості. Ми знали найкращі групи: “Махавішну Оркестра”, “Чіка Корія”, найновіші концерти “Везер Ріпорт”, Штокгаузена. Ми знали буквально все найновіше, що з’являлося, цілком усупереч закритості культури. І все лише тому, що дуже хотіли це знати»<sup>39</sup>.

Показово, що тяжіння до фотографічної фіксованості можна простежити у творах досить широкого кола київських художників покоління 1970-х років, зокрема в картинах С. Одайника «Літо в Києві» (1978), «Галя. Ранковий етюд» (1978) або в полотнах Є. Гордійця, що ілюзорно точно зображували камінці на морському березі, пустинні пляжі та тіні на піску... Авторська версія «екранного бачення» наявна і в офортах С. Якутовича в серіях «ТВ» (1979), «Знімається кіно» (1981), «Передчуття того, що відбувається» (1982), у гра-

---

<sup>38</sup> Базилев С. Про час, про друзів, про гіпер. *Fine Art*. Київ, 2008. № 4. С. 13.

<sup>39</sup> ART емігранти. Живопис. Графіка. Фотографія. Скульптура. Проект Музею сучасного образотворчого мистецтва України (МСОМУ). Каталог. Київ, 2008. С. 57.

фіці В. Бовкуна, В. Попова, у картинах В. Пантасенка («Майбутні чемпіони», 1982 р.)... Окреме місце посідає творчість Т. Сільваші, одного з лідерів покоління 1970-х років, який у своїх ранніх творах теж використовував фотографічні засоби, поєднуючи детальність зображення та чітке розподілення світла й тіні. Можна згадати його картини «Пікассо» (1979), «Гість» (1982) та ін. Наприкінці 1970-х років Т. Сільваші висунув ідею «хронореалізму» – художньої фіксації емоційно пережитого реального часу, що обговорювалася в київському середовищі. На жаль, на той час ця ідея не отримала теоретичного осмислення, залишилася «не зафіксованою». Її інтерпретацію можна простежити лише за творами й висловлюваннями самих митців. Варто згадати слова С. Гети: «Ми вважали, що ось за цією миттю, яку ми випадково ввіймали у фотоапарат, прихована якась інша, загадкова реальність, і через неї, можливо, ми дізнаємось про сутність речей трохи більше, ніж можна побачити оком. Особливо, якщо згодом ми це якомога ретельніше, вглядаючись якомога уважніше, зобразимо “у розмірі”»<sup>40</sup>... Отже, «хронореалізм» Т. Сільваші додавався до гіперреалістичної програми, акцентуючи в ній «картинність» бачення, емоційне переживання конкретного моменту й ретельність професійного виконання... І хоча пізніше більшість із цих художників пішла іншим, навіть протилежним шляхом, на межі 1970 – початку 1980-х років наявність спільної складової в їхніх творах була помітною. Не випадково після Всесоюзної молодіжної виставки 1980 року в Ташкенті, де були представлені роботи Т. Сільваші, С. Гети, С. Базилева, С. Якутовича, критика заговорила про появу в українському мистецтві нового покоління, яке привносило нові теми, проблеми, образи.

На тлі «радянського гіперреалізму» відмінність творів київських художників С. Базилева, С. Гети, С. Шерстюка поляга-

---

<sup>40</sup> ART емігранти. Живопис. Графіка. Фотографія. Скульптура. Проект Музею сучасного образотворчого мистецтва України. С. 59.

ла насамперед у тематиці – сюжетах із приватного життя друзів, молодих людей з великого столичного міста, які проводять час у подорожах, бесідах та застіллях. Проте «малюючи себе» та своє оточення, художники так чи інакше відображали свій час і певне мистецьке, молодіжне, богемне середовище, зовні відокремлене від навколишньої дійсності, але так чи інакше народжене нею. Критики писали: «Вони настійливо повернули “гіпер” до реальності відомої і близької... Друзі і близькі авторів зображені тут в дійсному, конкретному і переконливому побутовому середовищі, їхній стан достовірний. Кращі з подібних робіт і сьогодні сприймаються як соціальне свідчення, що несе в собі змістову інформацію»<sup>41</sup>. Проте двозначність позиції гіперреалістів – відображення «неофіційних цінностей» у цілком офіційній царині – свідчила про розшираність самої радянської культури. У своїх картинах ці художники протиставляли тому, що було загальноприйнятим, публічним, традиційним і нудним, інше – приватне, приховане, небезпечне та чарівне. Недарма ще 1982 року в програмній щодо радянського гіперреалізму статті, де він був названий «документальним романтизмом», О. Каменський наголошував: «...даремно вважають деякі критики гіперреалізму, що гіпер реєструє тільки частковості і не здатний до узагальнень, – гіпер реєструє зникаючі частковості у загальному потоці сприйняття, тобто він – узагальнений вираз загального сприйняття світу...»<sup>42</sup>. А сучасний критик наголошує: «Фотореалісти просто зафіксували ту межу, до якої соціум жив своїм життям і за якою функціонував у форматі громадського існування. Фіксація ця зовсім не претендувала на те, аби стати одкровенням, однак важливо було її здійснити саме так, ...в протилежність іншій документальній картинці. Офіцій-

---

<sup>41</sup> Морозов А. Поколение молодых. Живопись советских художников 1960–1980 гг. Москва : Советский художник, 1989. С. 160.

<sup>42</sup> Каменский А. Документальный романтизм. *Творчество*. Москва, 1982. № 10. С. 20.



ній»<sup>43</sup>. Наповнена індивідуальним світобаченням творчість С. Шерстюка, С. Гети, С. Базилева – одна з яскравих сторінок часу, частина того живого внутрішнього творчого пошуку, що у свій спосіб руйнував радянські канони й межі, додаючи нових ознак художній картині доби.

У просторі офіційного мистецтва 1960–1980-х років існували картини В. Рижиха та Г. Неледві, де через пластичні традиції живопису початку ХХ ст. несподіваних метафоричних змістів набували сюжети із сучасного життя. Або, наприклад, твори Л. Медвідя, який у циклах полотен «Передмістя» (початок 1960-х рр.) та «Перші колгоспи» (1973) зображав складні соціально-психологічні перетворення на західноукраїнських землях після приєднання до УРСР, що поєднувала драматичне та критичне світосприйняття, гостроту графічно-пластичних вирішень з використанням прийомів фотореалізму, а водночас – метафоричну гротесковість, неоднозначність світосприйняття. На виставках можна було побачити картини І. Григор'єва, стильний постімпресіоністичний живопис Ю. Єгорова, вишукані полотна Г. Григор'євої та О. Захарчука, В. Мамсикова... У 1979 році в Києві проходила «Виставка 13-ти», яка окреслила образно-пластичні спрямування «молодіжного» живопису 1970-х років. На ній були представлені твори С. Одайника, В. Ласкаржевського, О. Буднікова, Г. Бородай та ін. Помітними на виставках молодих художників ставали твори О. Отроценка, О. Сулименка, А. Чичкана, О. Сльоті... Нічого соцреалістичного в них уже не було.

Уважно розглядаючи сьогодні мистецтво означеної доби, стає очевидним, що розподіл на «офіційну» й «неофіційну» гілку його не вичерпує, «багато явищ несло у собі елементи, які одночасно стояли по обидва боки цього розділення»<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Курдюкова Д. Игра в реализм. *Искусство*. Москва, 2010. № 2–3. С. 90.

<sup>44</sup> Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. С. 40.

Більш того, «насамкінець парадокс системи пізнього соціалізму призвів до наступного: чим більш радянська система <...> здавалася монолітною та незмінною, тим більш вона мутувала, внутрішньо змінювалася, ставала менш схожою на свій самоопис, менш зрозумілою та передбачуваною. <...> Чим менш незмінною система здавалася, тим більш вона змінювалася із середини»<sup>45</sup>. У мистецтві ці процеси відбувалися найбільш виразно й опосередковано, віддзеркалюючи нові суспільні настрої, культурні вподобання, естетичні смаки, що існували в реальному житті, але немов ігнорувалися офіційною системою. Українське мистецтво кінця 1950 – початку 1980-х років надає в цьому плані величезний матеріал, потребуючи ретельної реконструкції його поступу, окремих авторських пропозицій, індивідуальних шляхів. Завдання мистецтвознавства полягає в тому, аби «побачити систему в динаміці й відмітити в ній зсуви та трансформації, що виникають», адже «виключення й відхилення виступають індикатором того, які ступені свободи існують у середині рамок системи, які мікрозсуви в ній відбуваються та накопичуються і як у ній можуть дозрівати майбутні зміни, що в самій системі до часу зостаються не помітними...»<sup>46</sup>.

Завершення радянської доби ввійшло в історію як роки «перебудови» – середина 1980 – початок 1990-х років. Етапним на цьому шляху стало утвердження української державної незалежності в 1991 році. Особливості періоду пов'язані із кризою та розпадом радянської системи. У культурно-мистецькому житті відбуваються кардинальні зміни. З другої половини 1980-х років з кожним місяцем чи навіть днем країна, культура, художнє життя та й саме мистецтво, його мова, напрями, мислення ставали іншими. У суспільний простір входили інші виміри історії, візії сучасності й водночас – відкриті дискусії, переоцінювання роками застиглих стереотипів,

---

<sup>45</sup> Там само. С. 581.

<sup>46</sup> Там само. С. 87.

нові, досі невідомі форми творчості. У країні розпочиналися нові часи.

Варто нагадати, що «перебудова» в СРСР прийшла з Москви. Звідси по величезній країні поширювалася інформація про гучні політичні заяви, нові культурні віяння, що підхоплювалися «на місцях». Офіційні партійні з'їзди, засідання, збори, що завжди викликали лише нудьгу й відразу, перетворилися на захоплюючі події. Їх слухали всі, намагаючись не пропустити карколомних відкриттів, несподіваних виступів, особистих заявок, кожна з яких «ламала стіни», відкриваючи несподівані візії минулого та майбутнього. Та й у самій Україні лібералізація культурно-суспільного життя відбувалася нерівномірно і поступово, повільно «втягуючи» в оновлюючі процеси міста й цілі області.

У художньому житті України «перебудова» розпочалася з 1987 року двома етапними київськими виставками: «Молодість країни Рад» у Будинку художника та «Погляд» у політехнічному інституті. Перша презентувала вихід на мистецьку сцену нового покоління, яке назвуть «нова українська хвиля». Виставка «Погляд», організована київською секцією монументалістів Спілки художників Києва, уперше програмно представила широкий та неоднорідний пласт «несоцреалістичного мистецтва» Києва 1960–1980-х років. Ініціатива монументалістів була тут не випадковою: ще з періоду «відлиги» стінопис, монументально-декоративне мистецтво відігравали в Україні особливу роль, збираючи навколо себе широке коло «несоцреалістично» налаштованих художників. Із крахом соціалістичної системи «радянський проект монументально-декоративного мистецтва» себе вичерпав... На виставці в КПІ вперше були показані станкові твори О. Дубовика, М. Малишка, П. Малишка, В. Григорова, В. Пасивенка, Є. Петренка, невідомі роботи В. Задорожного, І. Марчука, В. Шкарапути, а поряд – графіка В. Бовкуна, кераміка В. Ісупова, І. Ісупової... У залах КПІ розмістив свої картини і Ф. Те-

тятич, однак до виданого на основі виставки альбому вони не потрапили: для колег-художників полотна виявилися надто незвичними та радикальними...

У 1988 році відбулася ще одна важлива виставка, ініційована київською секцією монументалістів. Вона присвячувалася 1000-літтю хрещення Київської Русі, називалася «Діалог крізь віки», представляла твори «київського андеграунду». На ній уперше експонувалися роботи Я. Левича 1960-х років, твори київських художників на релігійну тематику.

Неофіційне мистецтво Львова було вперше представлене на великій виставці «Львівська мистецька сцена 60–80 х років» у 1992 році (куратор Ю. Бойко). Поряд із «несоцреалістичними» творами відомих митців Р. Сельського, М. Сельської, Д. Довбошинського, О. Мінька, З. Флінти, В. Патики, Л. Левицького були показані роботи майже невідомих тоді за межами Львова П. Марковича, О. Аксініна, В. Сіпера, В. Лободи та ін. Того самого року в Одесі експонувалася виставка одеських монументалістів, яка продемонструвала творчість митців неофіційного кола – Л. Ястреб, В. Цюпка, В. Маринюка, О. Стовбура, М. Степанова, В. Басанця, Е. Рахмініна та інших, що поступово утвердилася серед найяскравіших явищ українського мистецтва. Проте «одеська ситуація» пізньорадянського часу мала свої особливості. По-перше, фактично лише тут, на відміну від інших художніх центрів України, ще з 1960-х років склалося повноцінне андеграундне творче середовище зі своїми лідерами, художньо-естетичними вподобаннями, квартирними виставками, самвидавними каталогами, колекціонерами, що загалом відіграло значну роль у неофіційній культурі міста. Однак якщо вищеназвані митці старшого покоління в цілому у своєму мистецтві (здебільшого живопису) сповідували модерністські художні цінності, протиставляючи соцреалізму відвертий естетизм, камерність, акцентування колірно-пластичних ознак твору, офіційно працюючи в стінопису та час від часу експонуючи свої роботи в

«нетрадиційних» локаціях (зокрема редакціях газет), то для молодих людей покоління кінця 1970-х – початку 1980-х років, яке поступово почало називати себе концептуалістами, ця позиція здавалася такою ж вичерпаною, як і соцреалістична, а тому їхні пошуки виступали опозицією і офіційному, і попередньому неофіційному мистецтву. Художні практики цього творчого кола (Л. Войцехов, С. Ануфрієв, Ю. Лейдерман, І. Чацкін, О. Музиченко, Д. Нужин, А. Петреллі, С. Мартинчик, І. Стьопін, Л. Скрипкіна, В. Сальников, Л. Резун, О. Петренко) розгорталися через взаємодію текстів і зображень, перформансів та акцій, спрямованих на іронічний, а то й майже абсурдистський аналіз культурно-суспільного контексту, на ту «розведеність художника як людини, мешканця цієї країни, зануреного в її побут, мову, реалії та драми, та художника як творця, що виключає з творчої сфери будь-які ознаки цього життя» (А. Єрофєєв), що вимагала осмислення. На відміну від більшості вітчизняних художників, які працюючи в позасоцреалістичному мистецтві, офіційно працювали в стінопису, книжковій графіці, плакаті тощо, одеські концептуалісти діяли виключно в неофіційному просторі, залишившись у цьому плані винятковим явищем у пізньорадянській культурі України.

Важливим на шляху репрезентації нової версії українського мистецтва 1960-х років став проект «Шістдесят з шістдесятих» (Київ, 1993 р., куратор О. Титаренко): на виставці в Будинку художника експонувалися роботи 1960-х років широкого кола київських митців різних поколінь, кожний з яких у свій спосіб прагнув оновити українську образотворчість, вийти за усталені ідеологічні й естетичні межі. Серед її учасників – О. Бізюков, М. Банштейн, Г. Гавриленко, А. Горська, І. Григор'єв, Г. Григор'єва, М. Грицюк, В. Денисов, Б. Довгань, О. Дубовик, В. Зарецький, О. Захарчук, В. Коробко, Е. Котков, А. Лимарев, В. Мамсіков, О. Орябинський, Я. Ражба, В. Спиридонова, В. Хомков, О. Шульдіженко, Ф. Юр'єв, Т. Яблон

ська... Чи не вперше 1960-ті роки були окреслені тут як особливий період у вітчизняному мистецтві, такий, де зміни не лише позначилися у творчості нового тоді покоління шістдесятників, але й оновили роботи старших за віком художників... Із часів «перебудови» стали можливими також персональні виставки до того «заборонених» чи «незаохочуваних» художників – Г. Гавриленка, А. Лимарева, Ю. Луцкевича. У 1989 році в Києві пройшла персональна виставка Ю. Єгорова, перші великі презентації творів О. Дубовика, К. Звіринського, Е. Петринка, Ф. Гуменюка, А. Антонюка, І. Марчука, Я. Левича, М. Малишка, М. Трегуба, – усе це змінювало офіційну версію українського мистецтва, висуваючи на перший план справжніх лідерів художнього поступу. Ставало очевидним, що соцреалістична модель мистецтва йде в минуле, а разом з нею – і пласке розуміння «національних традицій», що десятиліттями інтерпретувалися надзвичайно обмежено, виштовхуючи на маргіналії творчу самотність, виразну індивідуальність та неординарність мислення.

Тоді ж розпочалися дискусії про необхідність розробки нової версії історії українського мистецтва – без ідеологічних купюр та «викреслених художників». Важливим було відновлення розірваних ланок, заповнення «білих плям», показ українського мистецтва як складного, розгалуженого, багатоманітного, наповненого різними змістами та спрямуваннями. Саме ця концепція стала основою великого виставкового проєкту «Українське мал-арт-ство 1960–1980 рр. Три покоління українського живопису» (1990 р., Київ, куратор Г. Склярєнко за участю О. Куз'янца), де поряд із творами молодих митців О. Гнилицького, Д. Кавсана, Ю. Соломка, О. Ройтбурда, С. Ликова, В. Рябченка, О. Животкова, О. Сухоліта, Г. Вишеславського та інших уперше були показані роботи А. Сумара, П. Грицика, Ф. Тетянич, абстракції В. Ламаха та Г. Гавриленка початку 1960-х років, ранній живопис М. Кривенка, скульптура М. Степанова та О. Сухоліта, картини В. Богуславського,

А. Гончарук, Ю. Єгорова, В. Стовбура, В. Маринюка, Е. Рахмініна. Виставка експонувалася в залі торговельної палати на Львівській площі. Безумовно, вона не могла охопити всіх художників, вартих уваги, мислилася як початок системного висвітлення показових тенденцій і спрямувань пізньорадянського та сучасного мистецтва. У 1990 році виставка була показана в Данії – у м. Оденсе, а для одного з її учасників – С. Святченка – стала «шляхом до Європи»: його картину купив муніципалітет, а художник отримав грант для роботи в Данії...

Запропонована виставкою тема була продовжена в «Мистецьких імпресіях» (1994 р., Київ, куратор В. Сахарук), що розширила коло імен та творів, репрезентуючи індивідуальні творчі шукання в українському мистецтві 1960 – початку 1990-х років. Новий погляд на розвиток вітчизняного мистецтва пропонувала експозиція «Український живопис ХХ століття. Від модерну до постмодерну» (1991 р., Київ, куратори: О. Соловійов, І. Оксамитний), вона прагнула зламати інерцію розділення мистецтва радянського періоду лише на «офіційне» й «неофіційне», окреслювала певні зв'язки та традиції в колі різних історичних явищ.

«Перебудова» зачепила й глибші прошарки історичного минулого. Восени 1987 року в київському Будинку художника відбувся перший великий вечір пам'яті М. Бойчука та його славетної школи. На ньому виступали художники С. Григор'єв, М. Дерегус; мистецтвознавці, які роками звинувачували митця у «формалізмі», тепер визнавали його значущість для українського мистецтва. І хоча «реабілітація» школи М. Бойчука почалася ще в 1960-х роках, саме із часів «перебудови» вона затвердилася в історії мистецтва як чи не найбільш самобутнє явище української образотворчості ХХ ст. У 1990 році у Львові був репрезентований великий проект «Бойчук. Бойчукізм. Бойчукісти» із ґрунтовним каталогом, де вперше це явище українського мистецтва було

представлене як широка й розгалужена школа, що пережила різні етапи свого розвитку, виховала кілька поколінь митців, виразно проявилася в різних видах мистецтва – живопису, графіці, стінопису...

Проте головною мистецькою подією «перебудови» став вихід на художню сцену нового потужного покоління молодих художників з Києва, Одеси, Львова, Харкова... Її поступ позначився вже згаданою республіканською молодіжною виставкою 1987 року, поступово втягуючи у свій простір нові імена. Саме з цього часу в Україні почало виразно формуватися те «актуальне мистецтво», що презентувало візії сучасної художньої творчості, викликаючи широку глядацьку увагу та бурхливі дискусії.

Обшири «актуального мистецтва» окреслювалися поступово. Загалом до нього зараховували молодих митців, що у своїй творчості орієнтувалися на нові для того часу постмодерністські цінності. Молоді художники активно залучали до своїх творів західний досвід, проповідуючи в мистецтві ідеї «чистого», неідеологізованого мистецтва, а разом із цим – утверджуючи нову постмодерністську модель творчого інтелектуального дослідження, гри, вільного незаангажованого іронічного, контroversійного висловлювання. Однак, якщо в Україні їхні твори загалом сприймалися як опозиція «національним традиціям», то в Москві, де на той час відбувалися головні культурні події, вони викликали серйозне фахове зацікавлення, виступаючи альтернативою поширеному там концептуалізму. У центрі дискусій опинилася картина А. Савадова та Г. Сенченка «Печаль Клеопатри» (1987), що ввійшла в історію мистецтва як «маніфест українського постмодернізму», привернувши неабияку увагу до сучасного мистецтва Києва.

Із того часу розвиток нових художніх спрямувань в Україні поставав «через Київ», що консолідував перспективні ідеї. Саме в Києві були ініційовані славетні семінари молодих мит-



ців у Седневі на чолі з Т. Сільваші (1988, 1989, 1991), які стали справжньою «школою нового мистецтва». Мабуть, до них варто додати також семінар із Т. Сільваші 1987 року в Жашкові, що принаймні для творчості С. Паніча став переламним... Седнівські семінари пройшли О. Голосій, О. Ройтбурд, В. Трубіна, Г. Вишеславський, О. Животков, П. Керестей, А. Криволап, М. Гейко, О. Бабак, П. Маков, Р. Жук, О. Сухоліт, П. Кауфман, Л. Рижих, В. Покиданець, О. Маркитан та ін. У 1987 році в Києві В. Хаматовим та С. Святченком була створена чи не перша в Україні недержавна мистецька інституція «Совіарт», що організувала такі етапні виставки сучасного мистецтва: «Київ – Таллінн» (1987), «Київ – Каунас», перша Радянсько-американська виставка сучасного мистецтва (1988), «21 погляд. Сучасні українські художники» та «7×7. Українсько-фюньська виставка» (1989 р., Київ, Оденсе), «Спалах. Нове покоління українських художників» та «Українське мал-артство 1960–1980-х років. Три покоління українського живопису» (1990 р., Київ, Оденсе). До Києва приїздили зарубіжні митці, критики, куратори.

Із часів «перебудови» до середини 1990-х років головною дискусією в «новому мистецтві» визначили два київські об'єднання: художників «Паризької комуні» та їхніх прихильників, які програмно орієнтувалися на постмодерністське малярство і зверталися до нових видів творчості – об'єктів, інсталяцій, відео, акцій тощо, та членів групи «Живописного заповідника» (1992–1995 рр., Т. Сільваші, О. Животков, М. Кривенко, М. Гейко) з тяжіючими до них живописцями, які опановували досвід абстракціонізму. На той час їхні позиції здавалися незіставними. Однак в історичній перспективі роль цих угруповань в українському мистецтві виявилася подібною – вони розширювали уявлення про мистецтво, проводили фахові дискусії щодо вимірів «художньої якості», особливостей мови, сутності «образного змісту» та ін.

Однак «Паризька комуна» не була окресленою та «ідейно визначеною» групою, скоріше – потужним креативним середовищем, що об'єднувало учасників загальним прагненням «іншого», розкутою карнавальністю, вільною еkleктичністю, грою із цитатами й образами, де чи не головним поставала антиідеологічність, позасистемність як вихід з тої пригнічуючої офіційної соцреалістичної моделі, яка давила на них у стінах вишів. Пов'язані з «Паризькою комуною» О. Голосій, О. Гнилицький, О. Клименко, Д. Кавсан, В. Цаголов, Л. Вартиванов, В. Трубіна, К. Чічкан, І. Чічкан, Ю. Соломко, а також К. Проценко, М. Мамсіков та інші виявилися досить різними художниками, для яких цей ранній досвід став важливим і визначальним.

Однак тоді ж, наприкінці 1980-х років, щоправда, не в Києві, а в Москві, було утворене не менш важливе для нового українського мистецтва, тепер уже цілком «ідейно визначене», об'єднання «Вольова грань національного постеклектизму» (1988–1993 рр., О. Тістол, К. Реунов, М. Скугарева, Я. Бистрова, О. Харченко). Чи не вперше в українському мистецтві інтенції художників були спрямовані на «переоцінку національної традиції», іронічний аналіз міфологізованих вимірів, її актуального прочитання. Пізніше, у середині 1990-х років, продовженням цієї програми став «Нацпром» О. Тістола та М. Маценка...

Варто зазначити, що оновлюючі процеси йшли в українське мистецтво «з різних боків», відбувалися в різних містах, ніби унаочнюючи в новій ситуації зламу епох одну з наскрізних особливостей української культури – її розвиток у просторі «діаспори» та різнорегіональність у середині країни, де історично склалися окремі, часто майже непов'язані один з одним мистецькі центри. А тому московські сквоти середини 1980 – початку 1990-х років, де працювали тоді художники з України, – частина національної історії мистецтва, як і Всесоюзні молодіжні виставки в Манежі, «Ейдос» (1988), «Діа-

лог з російським авангардом. Сучасне радянське мистецтво» в Парижі (1989), «Художники Фурманного» у Варшаві – Парижі – Берні (1990) та ін.

Залучення ширшого контексту та «зміна ракурсів» у висвітленні подій дозволяє уточнити, зокрема, появу в українському мистецтві помітного інтересу до художніх об'єктів. Традиційно етапною в цьому плані вважається київська виставка «Штиль» 1992 року (куратори: К. Акінша, О. Соловійов). І справді, вона широко репрезентувала процес «розкартинювання» – виходу за межі найтрадиційнішого для України «живописно-картинного бачення» в різні версії «мистецтва об'єкта», що поступово окреслить помітний пласт вітчизняного нового мистецтва. На виставці була показана перша інсталяція А. Савадова та Г. Сенченка «Байчжан і лисиця», «картини на картах» Ю. Соломка, «картини-об'єкти» І. Гусева та ін. Однак для більшості художників відмова від живопису стали епізодом у творчості, пізніше вони повернуться до «фарби на полотні».

Однак уже 1990 року у Львові в тодішньому Музеї В. І. Леніна відбулася виставка «Дефлорація» (А. Сагайдаковський, І. Шульєв, П. Сильвестров, О. Замковський), експонатами якої були саме об'єкти та інсталяції (серед них – легендарний стілець А. Сагайдаковського на трьох ніжках), які разом створювали особливе образне середовище. У «новому мистецтві Львова» концептуальні струмені позначилися ще з кінця 1970-х років. За часів «перебудови» тут були створені такі творчі об'єднання, як «Центр Європи» (В. Кауфман, Ю. Соколов та ін.), «Фонд Мазоха» (1993 р., І. Дюріч, І. Подольчак), у діяльності яких концептуальні практики переважали, що додало нових ознак до загальної картини мистецтва міста й нового українського мистецтва загалом. У 1991 році на фестивалі «Відродження – 91» експонувалися інсталяції О. Бабака та О. Бородая, що через прийоми «обже труве» (*objet trouve* – «знайдений об'єкт») інтерпретували чи не найтрадиційнішу «українську тему» – селянську культуру.

Кінець 1980 – початок 1990-х років – час появи в Україні перших інституцій сучасного мистецтва й великих організаційних проєктів. Серед останніх – бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» в Івано-Франківську, що відбулася в 1989, 1991, 1993 роках, спричинивши справжній культурний підйом у регіоні (об'єднала не лише художників, але й літераторів, культурологів та ін.), що увійшла в історію як «Станіславський феномен». У 1991 році в Києві розпочав свою діяльність «Фонд Дж. Сороса» при Києво-Могилянській Академії, чії ініціативи суттєво вплинуть на поступ сучасного мистецтва в Україні. Одним з найактивніших міст у цьому плані стане Одеса, чії виставки «нового живопису», акції та перформанси кінця 1980-х років – одні з найяскравіших явищ періоду «перебудови».

На межі 1990-х років в Україні з'являються нові форми репрезентації мистецтва – «концептуальні проєкти», що поступово переформатують загальні уявлення про засоби експонування, функціонування та сприйняття художнього твору. Важливим у цьому плані стає також залучення до мистецтва «нетрадиційних», невивставкових локацій, що відкривають можливості до більш різноманітних і контекстуальних просторових вирішень. Серед найвиразніших – ініційовані А. Степаненком «Косий Капонір» (1992 р., Голосій, Гнилицький, Степаненко, Ратт, Сосерд, Тістол, Чічкан, Соловійов, Керестей, Мамсиков, Маценко) та «Проєкт “Києво-Могилянська Академія”» (1993 р., Тістол, Степаненко, Марченко, Нідерер, Маценко, Кириченко, Касьянов), засновані на ідеї «суб'єктивного переживання простору». Та потужний проєкт «Алхімічна капітуляція» (1994 р., куратор М. Кузьма), що проходив у Севастополі на військовому кораблі, залучив широке коло художників і різноманітних творів, зокрема, відео А. Савадова та Г. Сенченка «Голоси любові», інсталяцію «Групи швидкого реагування» (Б. Михайлов, С. Братков, С. Солонський, В. Михайлова) «Ящик для трьох літер» та перфор-

манс О. Тістола «Тайна вечеря», у якому взяли участь матроси чорноморського флоту та ін. Подібні практики були новими для українського мистецтва, відкривали величезні перспективи, утверджували нове художнє мислення й нові виміри творчості.

Таким чином, українське мистецтво другої половини ХХ ст. вимальовується як надзвичайно складний, сповнений протиріч, напружених пошуків та відкриттів період вітчизняної культури. І хоча на всіх його етапах мистецтво вирішувало свої специфічні проблеми, окреслені часом, у кожному з них можна виокремити головні, наскрізні, які більшою чи меншою мірою визначили його спрямування. До таких належать, з одного боку, прагнення ввійти у великий світовий простір, підключити свій досвід до світових мистецьких надбань, з другого, – пошуки образної мови та ознак національної самобутності. І тут слід зазначити, що розвиток національних традицій ніколи не відбувався в Україні відокремлено від інших процесів, навпаки, тісно переплітався з культурно-суспільними зрушеннями, змінами уявлень про мистецтво та художню проблематику, збагачувався своєрідністю індивідуальних пошуків. Досвід мистецтва другої половини ХХ ст. у цьому плані набуває особливої актуальності, оскільки найтісніше пов'язаний із сучасним етапом розвитку вітчизняної культури.

Галина СКЛЯРЕНКО

## ТВОРЧИСТЬ ОЛЕКСАНДРА АКСІНІНА: графіка як метамова

В українському мистецтві 1970–1980-х років творчість львівського художника-графіка О. Аксініна (1949–1985) постає як явище багатозначне й особливе, таке, що, з одного боку, ввібрало в себе показові тенденції часу, з другого, – інтерпретувало їх крізь візії непересічної авторської індивідуальності, переосмисливши усталені видові художні виміри й наповнивши їх несподіваними естетичними змістами. Його роботи у складному, внутрішньо напруженому синтезі поєднали витончену технічну майстерність, глибоку вкоріненість в історію культури і виразне авторське прочитання її образів та текстів. Новими художніми обширами наповнив він й усталені графічні царини, у яких працював, – книжкову ілюстрацію та екслібрис, розширивши їх «прикладні» функції. Відтак ілюстрації до відомих літературних творів, екслібриси та «вільна графіка» О. Аксініна сплітаються в єдиний, складнокомплікований світ – умовний, таємничо-загадковий, де зникають звичні виміри часу та простору, а реальні предмети й зображення змінюють свої традиційні значення.

У СРСР ім'я художника було майже невідоме, адже творчі спрямування митця розгорталися далеко від настанов офіційного радянського мистецтва, а тому його роботи частіше з'являлися на виставках закордоном. Дедалі глибший інтерес до доробку О. Аксініна розпочався з доби «перебудови», коли його твори стали експонувати на різноманітних виставках в Україні, Росії, Польщі, Нідерландах, Німеччині, Італії, США. Нині мистецтву О. Аксініна присвячені численні статті й наукові розвідки. Важливим етапом репрезентації доробку мит-

ця стала організована 2017 року київським аукціонним домом «Дукат» велика виставка його творів у Національному художньому музеї України і виданий тоді ж двотомник «Время и вечность Александра Аксинина», де представлені не лише репродукції чи не всіх наявних його робіт, а й щоденники, тексти та ескізи. «Світ Олександра Аксініна» розгортається у складній діалогічності візуального й вербального, інтелектуального й естетичного, а тексти художника уможливають зазірнути «по той бік зображення», розшифрувати їх зміст і значення. Тим паче, що й сам художник у своїх записах відзначав: «У мене є потреба говорити, а точніше, огортати свою систему безкінечними коментарями»<sup>1</sup>. Свою творчість він розглядав як інтелектуальну діяльність, де чи не головне місце належало взаємодії візуальних і вербальних, образно-асоціативних, сюжетно-змістових і формально-пластичних складових графічного твору. Більше того, мистецтво графіки постає в нього як особлива метамова, що поєднує суто художню креативність із своєрідними авторськими дослідженнями особливостей взаємодії слова і зображення<sup>2</sup>. Своєрідність мистецтва художника виявляє широкий спектр контекстів – від філософського до суто естетичного. Проте, на сьогодні, актуальним залишається окреслення місця його творчості в українському мистецтві пізньорадянських десятиліть.

Отже, про художника. Олександр Аксінін народився 1949 року у Львові. Батько – військовий картограф, мати – службовиця на залізниці. Інтерес майбутнього художника до мистецтва і малювання проявився ще в дитинстві: паралельно із загальноосвітньою він відвідував вечірню художню школу. У 1967–1972 роках навчався в Українському поліграфічному інституті імені Івана Федорова, який закінчив за

---

<sup>1</sup> *Время и вечность Александра Аксинина* : в 2 т. / автор проекта Л. М. Илюхина. Київ : Антиквар, 2017. Т. 2. С. 117.

<sup>2</sup> Репринцева М. А. Понятие метаязыка и его трактовки. *Вестник ГвГУ. Серия филология*. 2014. № 2. С. 232–237.

фахом «Графіка, художнє оформлення та ілюстрація книги». Після інституту, за розподілом, працював у Житомирському облуправлінні поліграфії, згодом повернувся до Львова, де став художнім редактором видавництва «Каменярь». У 1973–1974 роках відбував військову службу. Брав участь в оформленні експозиції Музею історії військ Прикарпатського військового округу. У 1974–1977 роках працював художником у художньому відділі проектно-конструкторського бюро Міністерства легкої промисловості Української РСР. З 1977 року – вільний митець. За життя його твори експонували на шістьох персональних виставках – у Таллінні, Варшаві, Лодзі, Пскові, однак в Україні – жодної, окремі – на групових в Україні та за кордоном. Третього травня 1985 року, повертаючись із Таллінна до Львова, О. Аксінін загинув у авіакатастрофі над м. Золочевим. За висловом мистецтвознавця Г. Островського, «...Творчий шлях Олександра Аксініна був коротким, але створене ним у відпущені Долею роки як за кількістю, так і насамперед за художнім рівнем вочевидь перевищує реальні й навіть “надреальні” можливості будь-якого художника»<sup>3</sup>. Справді, дещо більше, аніж за десять років активного творчого життя, він зробив кількості робіт – 340 офортів, понад 130 акварелей, майже 70 малюнків тушшю та змішаною технікою, чотири живописні композиції, одну монотипію та майже 200 ґрунтовно пророблених ескізів і підготовчих замальовок. Кожна з них – завершений, цілісний, продуманий, образно насичений, «технічно місткий» та неоднозначний твір.

Варто наголосити, що становлення і початок творчого шляху О. Аксініна збіглися з показовими змінами у вітчизняній культурі. Сповнені надій на суспільно-політичні зміни «романтичні шістдесяті» завершилися. Країна входила в новий період своєї історії, який пізніше назвуть «епоха застою». Загальний настрій епохи відзначало гостре відчуття суспільної облудності й брехні, що для вдумливих і творчо

---

<sup>3</sup> Время и вечность Александра Аксинина. Т. 2. С. 13.



налаштованих художників уособлював соціалістичний реалізм. На противагу йому в пласкій офіційній культурі вибудовували індивідуальні версії «іншого мистецтва», де можна було б говорити «про справжнє й головне», відшукуючи відповіді в багатоманітні культурного й мистецького досвіду. Проте «застій» у мистецтві й культурі був оманливим, під офіційною кригою йшли складні процеси, як писав І. Дзюба, «тихого, але впертого розмивання фундаменту догматичної ідеології, м'якого протягування нечітко артикульованих альтернатив»<sup>4</sup>, водночас – розширення художнього простору, де прокреслювалися глибокі й самостійні індивідуальні шляхи. Однак авторські творчі відкриття найчастіше залишалися у «приватному просторі» художника і реалізовувалися поза офіційною культурою. Як зазначив дослідник, «...У першій половині 70-х відчуття свободи остаточно поступилося інстинкту самозбереження. Ізоляція здається єдиною можливістю серйозно працювати. Головне – подолати інерцію, відійти від спекулятивного мистецтва своїх днів у глобальні проблеми художньої культури»<sup>5</sup>. Серед рис «епохи застою», яка тривала з кінця 1960-х до доби «перебудови», – складна розшарованість духовного життя, де пошуки «іншого» набували характеру певного ескапізму, прагнення через читання й особистісні роздуми віддалитися від дійсності, винайти, окреслити свій, особливий, нерідко фантастичний світ. У мистецтві формувалося особливе відчуття часу – умовного минулого або всеосяжної Вічності. Сама ж сучасність відлякувала, бачилася безнадійно ідеологізованою та сфальшованою. Відтак «радикальний (а іноді й надто радикальний) художник нового типу робив вигляд, ніби ідеологічного ім-

---

<sup>4</sup> Дзюба І. Спрага. Київ : Український світ, 2001. С. 129.

<sup>5</sup> Ракинин В. Другое искусство: свобода и художественный идеализм. *Другое искусство. Москва : 1956–1976. К хронике художественной жизни* : в 2 т. Москва : Галарт : Государственный центр современного искусства, 1991. Т. 2. С. 7.

перативу взагалі не існує. За лапки виносяться і більшовики, і соцреалізм, і пафос ідеології, і всі інші подібні речі», «художник повністю ототожнює себе з роллю Творця з великої літери. Він конструює для себе деміургічний міф», що спирається на різноманіття філософських ідей та гіпотез, які існують у світовій культурі і не підвладні маніпуляціям влади й суспільства <sup>6</sup>.

Творчість О. Аксініна цілком вкладається в цю модель мистецтва. Далека від соціальної критики і зовні від сучасної йому реальності загалом, вона утворює «паралельний світ», наповнений роздумами про час і простір, про образи великої літератури та філософії. У щоденниках художника – численні посилання на Платона, А. Бергсона, М. Бердяєва, С. К'єркегора, Ф. Ніцше, Л. Вітгенштейна, І. Канта, Е. Гуссерля, М. Гайдеггера, З. Фрейда, К. Юнга, Л. Шестова, К. Ясперса, згадки про Ж. Лакана, М. Бахтіна, М. Фуко, східну філософію, тексти П. Валері, а також про Ф. Кафку, В. Хлебнікова, Х.-Л. Борхеса, Ф. Достоевського... У світоглядних спрямуваннях митця виразно позначився і вплив феноменології, зокрема її головний постулат про нерозривність і неможливість «редукувати» потік реалій свідомості, людського буття, особистості та предметного світу, де «переживання знання можливе без комунікації – в індивідуальному, “самотньому” духовному житті, а тому мовне вираження не тотожне значенню, знак є лише однією з можливостей – разом зі спогляданням – реалізації значення» <sup>7</sup>. Поряд із цим – і присутність «філософії вигадки» – аналітичного напрямку гуманітарної думки другої половини ХХ ст., що висунув парадоксальну тезу про нетотожність зрозумілості і правдивості тексту, відмову від

---

<sup>6</sup> Якимович А. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. Москва : Искусство-XXI век, 2009. С. 333, 338.

<sup>7</sup> Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. Москва : АГРАФ, 2003. С. 501.

протиставлення вигадки і реальності, можливість говорити про особливий екзистенціальний досвід, де переплетені різні складові... Серед задумів О. Аксініна 1976 року – серія «Гіпотези про світ», яка, на жаль, залишилася нереалізованою. Однак уже сама назва, що ніби прийшла з ренесансних чи барокових часів, свідчить про обшири задуму художника, про прагнення широких концепційних узагальнень і вибудову власної версії Всесвіту.

Аналізуючи контекст, у якому формувався художник, варто мати на увазі й особливу атмосферу його рідного міста – Львова, яке відіграло значну роль у творчості та світогляді художника. Образ старовинного міста, його міфи, легенди, настрої не лише глибоко вплинули на О. Аксініна, а й міцно увійшли в його твори. Львів, що століттями існував на перехресті культур, імперій, країн, релігій та мистецьких традицій, «був, – за М. Соколовим, – абсолютно дивним, по-своєму навіть сюрреалістичним мультикультурним анклавом, і цей сюрреалістичний мультикультуралізм увійшов до творів Аксініна як абсолютно природне “пейзажне” тло, з якого виростала його фантазія»<sup>8</sup>. Чи не звідси випливає певна образно-стилістична «несучасність» його творів, позначених присмаком якогось узагальненого «середньовіччя», з його культом «таємничих знань», зашифрованими посланнями, що вимагають довготривалих і зосереджених пошуків «ключів» для прочитання закодованих у них змістів? Чи не звідси майже програмна «музейність» Аксінінського мистецтва, зануреного в історію культури, переповненого складними літературними, філософськими алюзіями, цитатами та відсилками до відомих і маловідомих творів різних часів?

Звідси ж, з «львівського контексту», виростає і звернення художника до мистецтва графіки. І хоча згодом він спробував себе в живопису, сама графіка, – можливо, чи не найана-

---

<sup>8</sup> Metagrafika. Aleksander Aksinin. 27 pazdzienika – 1 grudnia 2012. Galeria PIONOVA. 2012. С. 51.

літичніший вид образотворчості, – окреслила й визначила особливості його обдарування. Письменник І. Клех, не випадково тісно пов'язаний зі Львовом 1970-х років, називав його містом «графіки і кераміки, а не живопису і скульптури. Зрозуміло, що не у значенні наявності того чи іншого, а у значенні просунутості одного щодо іншого. Ні, не колір, а лінія, не вихід художньої ідеї нагору, а скручення її у клубок, відхід у сферу приватного, <...> а у випадку графіки – самою своєю націленістю на відновлення людського, “занадто людського” простору, що свідчить про розпад простору суспільного, про зниклу в ньому свободу, про забуття спрямованої до неба думки...»<sup>9</sup>. Здається, це написано саме про О. Аксініна – художника, чиї майже езотеричні твори складно й опосередковано, але чи не найбільш сконцентровано зафіксували в собі показові настрої того часу.

Між тим графіці, насамперед книжковій, у художній культурі пізньорадянських десятиліть належало особливе місце. У царині офіційного мистецтва вона окреслила своєрідну «ліберальну нішу», порівняно із живописом і скульптурою, не лише менш ідеологізовану, а й таку, де можливі були різноманітні історичні та стилістичні ремінісценції й образна багатозначність, адже за книжковими ілюстраціями стояла Велика Література з її багатством образів, художніх мов та тропів. Вона відкривала можливості спілкування з мислителями і письменниками минулого, розмірковування над проблемами людського буття, історії, культури, різноголосся літературних творів вимагало знання історії мистецтва, стимулювало пошук різних формальних рішень. Незважаючи на всі обмеження, ідеологічний тиск, естетичні догми, можливо, саме всупереч ним, вітчизняна ілюстрація вийшла далеко за межі утилітарного «книжкового оформлення», перетворилася на велике і значне явище художньої культури, яке плекало

---

<sup>9</sup> Клех И. Инцидент с классиком. Москва, 1998. URL : // [www.vavilon.ru/texts/klekh1.html](http://www.vavilon.ru/texts/klekh1.html).

високі критерії художньої якості, інтелектуальність творчості й майстерність. У другій половині ХХ ст. у вітчизняній книжковій графіці, так чи інакше, працювали майже всі значні художники, надзвичайно підсиливши її фахово-естетичний рівень, часто надаючи навіть багатотиражним, масовим виданням унікального художнього значення.

1970-ті стали в радянському мистецтві часом розлогих дискусій про обшири і можливості книжкової графіки, яка саме тоді ввійшла в новий етап свого розвитку. Мистецтвознавці писали про різноспрямованість мистецтва книги, про те, що тепер «на перше місце вийшов інтерес не до того, якими засобами користується художник, а до того, яким постає він, сам, у своєму мистецтві, що стверджує, чим живе, як сприймає письменника», а також «індивідуальне прочитання літературного тексту», «необхідність звільнення від застарілих звироднілих нормативів», «свобода у книзі», «глибокий людський зміст»<sup>10</sup>. Насправді ж і в цій царині можливості індивідуального самовияву художника наштовхувалися на ті чи інші обмеження, що їх у кожному конкретному випадку обумовлювала не лише загальнорадянська, а й місцева, регіональна кон'юнктура. Жодну із серій ілюстрацій О. Аксініна до літературних творів в офіційних виданнях надруковано не було; та й серед оглядів книжкової графіки, що регулярно проходили в різних містах СРСР, його роботи були показані лише один раз – на обласній виставці «Львівська дитяча книжкова графіка» 1984 року.

Між тим, з початком 1970-х новий період позначився і в українській, зокрема львівській, графіці. За Р. Яцівом: «...протягом 1972–1976 закінчує Український поліграфічний інститут ім. І. Федорова у Львові й приступає до активної творчої роботи велика і на перших порах монолітна група молодих графіків, демонструючи цікаве і дещо несподіване відношен-

---

<sup>10</sup> Чагодаева М. О природе книжной иллюстрации. *Советская графика*. 76/76. Москва : Советский художник, 1978. С. 161–163.

ня до створених багатьма поколіннями львівських художників традицій»<sup>11</sup>. Їхні твори, як підкреслював Г. Островський, були «спрямовані до мистецтва більш масштабного і ємного, мистецтва більш філософічного, <...> більш розумового, що виходить не стільки із живих вражень і відчуттів, скільки передусім з великої та значної думки», де «зв'язки з навколишньою дійсністю <...> стають більш опосередкованими, нерідко зашифрованими, вимагають аналізу та зустрічної роботи глядача...»<sup>12</sup>. Серед цих митців – Ю. Чаришніков, І. Остафійчук, К. Суєвалова, В. Онусайтіс, В. Дем'янишин, О. Аксінін, творчість якого, можливо, репрезентує означені риси найвиразніше. Показовою серед його нотаток звучить теза про «відмову від емоційного»: «Якщо емоційно реагувати на початок метафори, то не вистачить енергії на прочитання всієї метафори»; важливим для художника є пошук «значимої форми», зразок якої він бачить у творах Ф. Кафки, що, на його думку, «пише вражаючі за емоційною силою речі, засвоївши найхолодніший тон повідомлення про них»<sup>13</sup>. «Кафкіанська» холоднувата відстороненість автора від сюжету (при його внутрішній драматичній напрузі) долучається і до складових поетики О. Аксініна.

Показово й те, що для своєї творчості художник програмно обрав особливу царину – «малу графіку», інтерес до якої поширився наприкінці 1960-х років. У 1960-х виставки «малої графіки» почали проходити в Польщі й Чехії, а в 1970-х – у республіках Балтії – у Ризі й Таллінні. У каталозі однієї з них зазначено: «...Мініатюрна графіка зовсім не означає “велика” графіка маленького розміру. Це повноцінний художній твір з особливим емоційним зарядом. Твір, у якому

---

<sup>11</sup> Яців Р. Львівська графіка. 1945–1990. Традиції та новаторство. Київ : Наукова думка, 1982. С. 73.

<sup>12</sup> Островський Г. Сложность простого мира. *Советская графика*. 75/76. Москва : Советский художник, 1977. С. 127.

<sup>13</sup> Время и вечность Александра Аксинина. Т. 2. С. 128, 129.

індивідуальність художника виявляється особливо яскраво. Мініатюрне мистецтво своїми невеликими розмірами не претендує на миттєве і всеосяжне охоплення життя, але інколи через окремі, умовні знаки, яким надають своєрідної форми, воно уможлиблює відчуття те чи інше явище і життєві процеси»<sup>14</sup>. Подібна творчість відзначалася підкресленою технічністю, вимагала віртуозного, ювелірного володіння самим ремеслом, а ще – сконцентрованості просторово-пластичного бачення. Ці риси повністю відповідали образно-художнім спрямуванням О. Аксініна. Невипадково про формально-стилістичні особливості його творів близький друг художника, львівський мистецтвознавець Д. Шелест, писав: «Гранична відшліфованість техніки, філігранність лінії, найтонша проробленість деталей, урочиста симетрія побудов, складність планових і перспективних рішень, рафінований контраст темного і світлого, ритмізація загального тонального рішення – ось характерні риси кращих робіт О. Аксініна»<sup>15</sup>.

Однак образна система митця формувалася поступово. У творчості О. Аксініна виокремлюємо два етапи. Перший з них – 1965–1973 роки. Роботи цього часу – різноманітні за техніками виконання (акварель, туш, перо, чорний і кольорові олівці, нітрофарба, монотипія), мотивами (портрети, архітектурні пейзажі, умовні, фантастичні й символічні композиції, жанрові начерки, абстракції) та стилістикою, яка, попри різноспрямованість, позначена активною трансформацією форм. Він працював над розгалуженою серією «Мої міста» (1965–1968), що поєднує зображення архітектурних споруд («Собор»), вулиць, намальованих то майже натурно («Львів, палац Пруса»), то дуже умовно («На вулицях Ніцци»), своєрідних емблем міст («Львів», «Муром», «Раджапур») та написані аквареллю нічні

<sup>14</sup> Рижская триеннале миниатюрной графики: каталог выставки. Рига, 1983. С. 5.

<sup>15</sup> Александр Аксинин. Каталог графики / авт.-сост. Ю. Гиттик. Львов :СХУ, 1988. С. 3.

міські пейзажі, перейняті містичними настроями тривожних передчуттів («Місто», «Місто № 6»). «Оп-автопортрет» датовано 1967 роком, що свідчить про інтерес до оп-арту; серія кольорових ескізів до розписів інтер'єру – підкреслено нефігуративні, зроблені у дві-три фарби в дусі абстрактного експресіонізму... У 1969 році з'явилося кілька портретів художника Володимира Онусайтіса, які наближені до орнаментальної стилістики модерну... Проте, напевно, найбільш показовими є численні малюнки 1967 року – «Час», «Прометей», «Сізіф», «Феміда», «Благання», «Апокаліпсис» та інші, що поєднують певний символізм і сюрреалістичність. Ці риси залишаться притаманними його творам і надалі.

Щоденникові записи, які О. Аксінін почав вести з 1968 року, свідчать про напружене духовне життя, містять глибокі роздуми про зміст та особливості мистецтва, відчуття його еволюції. Серед них, зокрема, теза, що окреслить спрямування його подальшої творчості: «Головне питання [сучасної] еkleктики (право на її існування вже не викликає сумнівів) – чи вдасться поєднати в одному художнику вміння однаковою мірою користуватися різними стилями, зрідка поєднуючи їх, для того, аби найсильніше висловити ту чи іншу ідею»<sup>16</sup>. «Візуалізація ідей», поєднання у творах багатозарового змісту, складної метафористики і різних художньо-стилістичних й образних складових стануть основою його поетики. Однак чи не менш важливою для розуміння художника є й інша теза, яка наголошує на ролі й значенні суто особистісного бачення та сприйняття: «Творчість – це час, що творить через тебе. Особистість не як щось одиничне, а як єдине»<sup>17</sup>. У цьому контексті промовисто звучить і напис на одному з офортів 1977 року – «Autviaminveniam, autfaciam» («Або знайду дорогу, або прокладу її сам»). Свою графіку, малюван-

<sup>16</sup> Время и вечность Александра Аксинина. Т. 2. С. 41.

<sup>17</sup> Аксинин А. Мысли... *Галицька Брама*. Львів, 2001. № 7 (79). С. 12–13.



ня художник розглядав не лише як суто образно-пластичну творчість, а і як засіб пізнання та «формулювання» певних світоглядних позицій, а саме: мистецтво – як багатозначний і багатовимірний змістовий простір.

Новий період у творчості О. Аксініна розпочався з 1974 року. Відтоді її розвиток характеризується послідовною образно-пластичною ускладненістю, що поступово приведе художника до своєї метамови, де візуальне і вербальне щільно переплетені між собою. Початок цього періоду позначився зверненням до техніки офорта, яка стане головною в його практиці, проте окремі роботи він виконуватиме мішаними техніками, тушшю, гуашшю, типографською фарбою. Як зауважив М. Соколов, техніку офорта О. Аксінін засвоював та опрацьовував «історично-ретроспективно», а «історична пам'ять майже повністю замінила в нього натуру»<sup>18</sup>. Офорт, у якому він досяг віртуозної майстерності, привертав його не лише широтою можливостей у зображенні різномасштабних форм, найтоншими модуляціями світла й темряви, складними градаціями білого, сірого, чорного, а й своєю належністю до історії мистецтва, глибоким культурним корінням, тією величезною традицією, яку свого часу творили Ж. Калло, А. Дюрер, Рембрандт, Ф.-Х. Гоя, експресіоністи, сюрреалісти та інші. Для О. Аксініна, що вибудовував своє мистецтво передусім як інтелектуальне, належність до художньої традиції, хоча й перерваної та «загубленої» в радянський час, значила дуже багато. М. Соколов розмірковував: «...“пафос” Аксініна – це завжди медитація на руїнах, у “нульових формах”, які, тим не менш, біологічно ростуть і множаться, утворюючи загадковий лабіринт, що продовжується з аркуша в аркуш. Створюється стійке враження якогось “Піранезі ХХ століття”, який зменшив до граничної межі масштаби своїх “руїн і темниць” і цим досягнув їх максимальної духовної концентрації»<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Metagrafika. Aleksander Aksinin... С. 52.

<sup>19</sup> Там само.

Варто нагадати, що офорт набув поширення в XVII ст., котре загалом увійшло в історію мистецтва як епоха бароко, позначена складними й контрастними поєднаннями різноманітних просторових і змістових структур, реального й вигаданого. До 1666 року належить трактат Г. Лейбніца «Про мистецтво комбінаторики», де ідея безкінечного варіювання форм, зображень тощо переростає в нову якість і новий зміст. Тоді ж актуальності набуває і тема палімпсеста – рукопису на зітертому чи втраченому тексті, де багаточисельність демонструє тривалість часу. І принцип комбінаторики, і палімпсестні накладання зображень входять в образно-формальну структуру О. Аксініна. Показовими є і власне формати його графічних аркушів – у формі «тондо», прямокутного ромба, овала (видовженого вертикально або горизонтально), які були поширені в добу середньовіччя, бароко, рококо та стилю модерн. Характерним у цьому плані є й «Метафізичний кубик» О. Аксініна (1982), три версії якого становлять розкладений на площині куб, кожна зі сторін якого розділена на дрібні квадратні чарунки з різноманітними чорно-білими і кольоровими (кольорова туш) вигадливими зображеннями. У текстах, уміщених у двох його версіях, про «Метафізичний кубик» ідеться як про «Гербарій структур» або частину «великої системи»<sup>20</sup>, що ніби відсилають до XVII чи XVIII ст., часу системних наукових (чи псевдонаукових) досліджень, гербаріїв, кунсткамер.

Більшість аркушів О. Аксініна – чорно-білі. Проте вже з 1974 року він використовував кольоровий папір, залучав до офорта і малюнків чорною тушшю кольорову туш, гуаш, типографську фарбу. До 1975 року належить його звернення до техніки живопису – полотно «Міст», який автор іронічно кваліфікував як «структурний наївізм». Композиційно воно нагадувало його графіку, визначалося чіткою структурою, однак за зображеним мотивом – пейзаж із мостом через річку – було

---

<sup>20</sup> Время и вечность Александра Аксинина. Т. 2. С. 216–217.

більш «натурним». Власне ж колір (білий, глибокий синій, зелений, чорний) фігурує тут радше декоративно. Згодом О. Аксінін виконає ще кілька робіт у живописі (полотно, олія), але в його доробку вони залишаться «творчими спробами».

Колір у його графіці – ще один засіб моделювання простору, створення (чи надання) додаткової образної інтонації або декоративний акцент. У його акварелях колір звучить виразно й образно-напружено, хоча й тут він є не стільки «живописним», скільки структурним й асоціативним. За зображеннями акварелі О. Аксініна продовжуть мотиви його офортів і малюнків, однак у їх композиціях більше «умовно-порожнього» простору, чистих кольорових площин, на тлі чи з глибини яких «спливають» фантастичні зображення. Серед них – акварель «Гравці» (1978), поштовхом для створення якої стала гра в шахи з дружиною та друзями. Проте в інтерпретації художника вона перетворилася на майже чаклунське дійство. Разом зі сюрреалістичним малюнком двох безголових фігур зелене, чорне, червоне в акварелі «Гравці» і справді утворюють містичну атмосферу, перейняту тривогою та наростаючим жахом... У техніці акварелі виконана серія його робіт під назвою «Канонічні образи» (1979) із 14 аркушів. Порівняно з іншими, вони менш деталізовані, побудовані на співставленні смугастих кольорових «розтяжок» червоного, синього, зеленого тла і вигадливо «сконструйованих» сюрреалістичних зображень. Однак і за особливостями точного, філігранного малювання, і за трактуванням кольору композиції циклу нагадують розфарбовані старовинні манускрипти, де колір поєднує декоративну виразність із умовністю знака.

Різновиди графіки, у яких здебільшого працюватиме художник, – екслібрис, ілюстрації до літературних творів та серії композицій, об'єднаних наскрізною темою, – виокремлюють зі середини 1970-х років. У кожній з них – від двох до 18 аркушів. Назви серій – «Великий концерт» (1975), «Тибетські казки» (1976), «Знаки зодіаку» (1979), «Числа-Хронос» (1979), «Час»

(1979), «Космології» (1979), «Пейзажі» (1979), «Феноменологія трансцендентних фігур» (1979), «Кокарди Асклепія» (1979), «Ігри-Містерії» (1979), «Метамова» (1980), «Картини» (1980–1982), «Звуки» (1980), «Місяці» (1980), «Слова» (1980–1981), «Гроб Господній» (1983), «Біблійна серія» (1983–1985), «Колодязі» (1983), «Тести» (1983), «Серпень 1, 2, 3, 4, 5, 6» (1983), «Будда» (1984), «Проявлений звук» (1985), «Місяці. Схід» (1985) – відсилають до історії мистецтва і міфології, традицій середньовічних календарів і часословів. Робота переважно серіями – показова, вона свідчить про прагнення поглиблювати, варіювати, уточнювати знайдений мотив, розвиваючи і ретельно «розробляючи» його, досягаючи різнобічного, об'ємного втілення. Тяжіння до серій є прикметою і «літературно-образного мислення», в основі якого – «історія», «сюжет», нехай і найабсурдніший, найфантастичніший, що перетворюється художником на пластично-виразний «текст».

Особливості композиційної побудови його графічних аркушів загалом позначені складними, вигадливими поєднаннями виразно окресленої загальної «конструкції», більш дрібних і майже мікроскопічних деталей, що інколи вщерть заповнюють простір творів. Варто навести власний коментар художника до одного з малюнків 1974 року, що певною мірою пояснює «природу» його тяжіння до «малих величин» у малюванні: «Я малюю собор, як у дитинстві, який увесь складається з незліченних кубиків, що аж кишать. Як змінився погляд на красиве. <...> Можу годинами заповнювати маленькі часточки, будувати цей будинок, великі площини подрібною на маленькі і розмальовую їх. <...> собор, у якому немає каменів, а якесь темне ворущіння»<sup>21</sup>. Надалі це «темне ворущіння» буде все більш ускладнюватися, доповнюючись візуальними ефектами поєднання різних площинно-просторових побудов і світлотіньових співставлень. У своїх роботах О. Аксінін певною мірою «переакцентує» співвідношення елементів графічного твору,

<sup>21</sup> Время и вечность Александра Аксинина. Т. 2. С. 63.

де, як напише М. Мерло-Понті, «лінія – це вже не те, чим вона була у класичній геометрії: не поява певного суцього в порожнечі гла. <...> вона стала стисненням, розшаруванням, модуляцією первинної просторовості»<sup>22</sup>. Мікроскопічні, «маленькі» і «великі» елементи, деталі, дрібні й подрібнені зображення в композиціях О. Аксініна не лише тісно поєднані між собою, сплітаючись у майже орнаментальні структури, а й ніби рухаються на папері кожний у своєму ритмі й напрямку. Внутрішня прихована динаміка і чітка конструктивність загальної композиції стануть наскрізними в його роботах.

Зі середини 1970-х років поступово формується й особлива «іконографія» зображень у творах О. Аксініна, що переходять з аркуша в аркуш, доповнюючись новими деталями, змінюючи свій образний зміст у різних сполученнях та просторових побудовах. У щоденникових записах, об'єднаних загальною рубрикою «онтологічне», він подав перелік зображень-знаків у своїх творах: крило, голка, дзиґа, риба, сходи, колодязь, посудина-бочка, міст, котушка, кульок, сачок, яйце, гриб, човен, груша, капелюх, підкова. До цього переліку можна додати ще й інші, що найчастіше трапляються в його роботах, – колесо, прямокутні коробкоподібні структури, лезо бритви, табурет, ножиці, клітка для птахів, розрізане навпіл яблуко, віяло, повітряна куля. Вони живуть у його гравюрах і малюнках насиченим та складним життям, потрапляючи в несподівані ситуації, розчиняючись у майже орнаментальній деталізації, «виринаючи» з темних глибин аркушів чи сповзаючи в їх чорну безодню... Художник наділив їх власним, часто несподіваним, змістом, як-от лійку, яку він бачив як «символ страждання». «Людина, – писав він, – у своєму нормальному стані вільно займає всю чашу лійки, але її проштовхують крізь вузьке горло і деформують, руйнують її природну структуру»<sup>23</sup>. Зображення він розглядав як метафору, що здатна

<sup>22</sup> Мерло-Понті М. Око и дух. Москва : Искусство, 1992. С. 48.

<sup>23</sup> Время и вечность Александра Аксинина. Т. 2. С. 8.

концентрувати певні змісти. Між тим, ці змісти змінюються в різних образних контекстах. Для своїх серій та ідей майстер не шукав щоразу нових візуальних знаків, а використовував уже знайдені, розміщуючи їх серед вигадливих композиційних побудов та інших деталей. О. Аксінін зображував і дивні конструкції, подібні на якісь старовинні механічні пристрої або фрагменти архітектурних споруд. Поряд із чіткими геометричними формами існують також «м'які», округлі. Роздивляючись ці химерно скомпліковані побудови, з пам'яті виринають слова М. Мерло-Понті про образні особливості мистецтва графіки щодо творів О. Аксініна: «Гравюра дає нам позначення, “засоби”, достатні для того, аби утворити ідею речі, і ця ідея походить не від зображення, а народжується в нас з його “приводу”»<sup>24</sup>.

Серед ідей, які цікавили художника, – пошуки візуальних метафор для слів і звуків мови. Цій темі присвячені його серії «Слова» і «Звуки». Проте і тут він використав форми й зображення зі свого «іконографічного арсеналу». Зокрема, напис «СЛОВО» наявний і в композиції серії «Слова» (арк. 1), і в серії «Карти» (арк. 9). Здається, чи не найбільш захопливим для художника був саме принцип комбінаторності, варіювання вже знайдених ним (чи поступово винайдених) улюблених зображень та форм, які в кожному новому поєднанні змінювали свій образний зміст, демонстрували інші, нові пластичні, просторові, асоціативно-метафоричні можливості.

Окремої уваги заслуговують цикли ілюстрацій О. Аксініна. Власне, уже вибір творів для інтерпретації дуже показовий. Його увагу привертала чи не найбільш загадкові в історії літератури письменники і книги, у який живе улюблений художником «метафізичний час», де зіштовхуються різні реальності, різні виміри дійсності, де є таємниця, загадка, внутрішнє напруження, де рух подій не вкладається в одномірну послідовність. Серед них – роман «Процес» Ф. Кафки, «При-

---

<sup>24</sup> Мерло-Понті М. Око и дух. С. 26.

годи Гуллівера» Дж. Свіфта, «Аліса в Країні Див» Л. Керрола, поезія В. Хлебнікова, твори Ф. Достоевського. У записах художника читаємо: «Мене не так цікавить істина – правильно зрозуміле і правильно сформульоване, – як цікавлять ересі, фальсифікації – помилки. Це саме буття. Шлях досконалості тим і нецікавий, що людина, яка зрозуміла верхню межу (сакральне і справжнє), намагається підпорядкувати нижню – буття... Єдина можливість пульсації буття – як відхилення від істини...»<sup>25</sup>. Крізь призму «дивних парадоксів» він вибудовував свої версії прочитання відомих літературних творів, які візуалізувалися ним через співставлення просторів, форм, світла і темряви.

Ілюстрації до «Процесу» Ф. Кафки (1975) – чіткі чорно-сірі конструкції на сліпучо-білому тлі. З аркуша в аркуш (назви окремих – «Горище судейської канцелярії», «Механізм вільного вибору», «Суд», «Кара») художник «моделював» безлюдний, позбавлений емоцій, логічно побудований світ, схожий на лабіринт, з якого немає виходу. «Персонажем ілюстрацій» є глядач, втягнутий просторовим рухом композицій у його образний світ. У цьому контексті варто процитувати фрагмент з Аксінінського «Конспекту трансцендентальної естетики А» від 1979 року: «Епоха Відродження і наступний хід розвитку живопису підготували таке сприйняття, що людина легко і без спротиву оглядає поверхню зображеного <...>. Тенденція сучасного мистецтва інша. Створення синтетичної поверхні робить площину здатною до спротиву й активною. Виникає зворотний хід – не людина роздивляється картинку, а ніби картина роздивляється її – людина стоїть перед іконою. Поверхню синтетичного простору наділяють тими особливостями, яких немає в людині, і втрачається те легке сприйняття, коли людина без напруги розпізнає своє»<sup>26</sup>. Трагічні «кафкіантські мотиви» звучать у записах О. Аксініна ще 1976 року:

<sup>25</sup> Время и вечность Александра Аксинина. Т. 2. С. 139.

<sup>26</sup> Время и вечность Александра Аксинина. Т. 2. С. 299.

«Людина не реальна. Відчути реальність – умерти. Вмерти – це прокинутися. Людина жорстко детермінована, і про жодну свободу волі не може бути й мови. Психічно хворі набагато ближчі до реальності, аніж психічно здорові люди, оскільки останні є спротивом реальності»<sup>27</sup>. Розпочата «кафкіанською серією» ускладненість створюваного ним «іншого світу» наростатиме, дедалі більше зашифровуючи свої змісти, наповнюючи простір творів самобутніми метафорами, знаками, символами. Властиве художнику драматичне, навіть трагічне сприйняття життя ніби шукало «підтвердження» і підтримки в літературних творах, які зачаровували його «іншим баченням» та особливим світовідчуттям.

Тема «Пригод Гуллівера» охопила кілька циклів – чотири аркуші під назвою «Гуллівер» (1975) й одинадцять офортів «Королівство абсурду Джонатана Свіфта» (1977–1978). Чотири аркуші виконані чорною тушшю і типографською фарбою. Складаються з поєднання стилізованих зображень натовпу військ двох ворожих таборів – «тупо- і гострокінечників», геометричних прямокутників і «рухливих» кольорових форм, що нагадують червоне полум'я, хмари у яскравому сонячному (червоне) або нічному місячному (синє) світлі. Їх загальна композиція ще досить «простора», вона охоплює «чисті» незамальовані фрагменти, що згодом будуть зникати з творів художника. Серія офортів у цьому плані – зовсім інша: автор обрав для них свій, улюблений, круглий формат («тондо»), композиційний простір щільно заповнено зображеннями, серед них – традиційні для О. Аксініна мотиви лабіринту з архітектурних конструкцій, колеса, кулеподібні форми..., окремі аркуші чітко і дрібно структуровані прямокутними чарунками з умовними зображеннями, що разом утворюють майже орнаментальну композицію, інші – моделюють підкреслено вигаданий світ, де невідомі предмети можуть кружляти, підкоряючись загальному колу, або, навпаки, – «руйнувати»

---

<sup>27</sup> Там само. С. 130.



його, розлітаючись у різні сторони. У нотатках 1978 року читаємо: «Шукати змісту окремого елемента не варто... Змісту як такого немає. <...> Є модифікація безкінечного шляху... Воістину, варто прийняти відсутність змісту, тобто відійти від кивання одного на інше (безглуздість мови). 2. Онтологічне просочується крізь структуру, тобто важливою є взаємодія елементів, звідси можна прийти до вирішення будь-якої чітко побаченої диференціації без урахування навіть очевидного змісту»<sup>28</sup>. Серед мотивів «абсурду Свіфта» – рибоподібні чи птахоподібні істоти, круглі будівлі – лабіринти, умовні форми, що, між тим, наповнені чуттєвістю і цілком переконливим рухом.

Офорти до «Аліси в Країні Див» (1976–1977) – це вісім композицій, у яких тема, сюжетні мотиви й образи відомої книги Л. Керрола, порівняно з іншими ілюстративними циклами О. Аксініна, інтерпретовані найбільш «близько до тексту». Він зображує і «Божевільне чаювання» з його чудернацькими персонажами, і «Браму в сад», де насправді можна побачити ворота в «інший світ», й історію про Білого Кролика, що стрімголов біжить за віялом, і той казковий простір «переходу вимірів», часів, станів, який, напевно, і становить особливості описаних у книзі метаморфоз. Однак Аксінінське бачення «Аліси» – суто драматичне: «Вона весь час страждає. Кожна ситуація завдає їй усе більше й більше страждань», – писав він у своїх щоденниках. Свою «Алісу» він називає «сумним гротеском», а гасло Л. Керрола – «приводжу до безглуздості» – прагне втілити з максимальною точністю<sup>29</sup>.

Серед циклів ілюстрацій художника – чотирнадцять офортів до «Книги І-цзін» (1984–1985) – давньокитайської «Книги змін», яку з ХХ ст. найчастіше використовують для ворожіння про «зміни долі». Як відомо, вона складається зі 64 гексаграм, кожна з яких символізує певну житейську си-

<sup>28</sup> Там само. С. 198.

<sup>29</sup> Там само. С. 144.

туацію; кожна гексаграма має шість паралельних рисок – суцільних або перерваних посередині; їх комбінації, супроводжені коментарями, і подають поради тим, хто ворожить. Насправді ж зміст «Книги змін» – більш глибокий і багатозаровий: ідеться про життєвий і духовний шлях окремої людини, що, хоча й пов'язаний найтісніше з природою і суспільством, проте зостається індивідуальним і неповторним. Невипадково ця старовинна книга надихала багатьох письменників, зокрема автора «Гри в бісер» – Г. Гессе: «Є книги, – писав він, – які призначені не для читання, книги святості та мудрості, в атмосфері яких можна жити роками, не читаючи їх так, як читають інші книги... Ось уже півроку ця “Книга змін” лежить у моїй спальні, і ніколи я не читав за один раз більш ніж одну сторінку. Коли дивишся на комбінацію знаків, заглиблюючись у *цян*ь – творчість, у *сун*ь – лагідність, це не читання і не роздуми, це – як погляд на воду, що біжить...»<sup>30</sup>. «Книга І-цзін» О. Аксініна не має рисок – ані суцільних, ані перерваних. Аркуші серії містять переважно ті ж самі знаки-зображення, що й інші роботи художника: відкритий для входу лабіринт із прямокутних стін, віяло, фонтан і вигадливі людиноподібні персонажі, фантастичні кулі, які можна порівняти з казковими планетами, велике вухо людини, стилізовані фігури жінок у східному вбранні. Наскрізною є загальна композиція прямокутних аркушів: глибоке темне тло (чорне або брунатне), розміщені по центру зображення клейма з текстами внизу. Окремі аркуші серії – це іменні екслібриси, а тому їх тексти розглядаємо як «послання Аксініна» близьким по духу людям<sup>31</sup>. Як наприклад, аркуш «Вей-цзі» – екслібрис львівського художника Богдана Пікулицького із зо-

<sup>30</sup> Восток-Запад. Исследования, переводы, публикации. Москва : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1982. Вип. 1. С. 202–203.

<sup>31</sup> Введенський І. АКС, або Книга в графічному світі Олександра Аксініна. *FineArt*. 2009. № 2–3 (7–8). С. 57.

браженням фантастичного чи то гірського, чи то «місячного» пейзажу, що летить у просторі, та написом, де є такі рядки: «...якщо у блиску шляхетної людини буде правда, то буде щастя // володій правдою, коли п'єш вино»<sup>32</sup>.

Окреме місце серед творів О. Аксініна належить ілюстраціям до оповідань його дружини – музикантки за освітою, письменниці та художниці Енгеліни Бураковської (1944–1982). Їхнє подружнє життя було коротким (з 1978 по 1982 рр.), проте, очевидно, не лише щасливим, а й надзвичайно насиченим духовно і творчо. Упродовж 1976–1980 років О. Аксінін ілюстрував оповідання Е. Бураковської. Особливість ілюстрацій полягає в тому, що весь текст оповідань є невід'ємною складовою цих ілюстрацій і поданий дуже дрібним шрифтом, який майже неможливо прочитати. Власне ж текст є частиною графічних аркушів, ущерть заповнивши площину тла, а точніше – утворює в їх структурі те особливе «ворушіння», де всі елементи живуть і «рухаються» у своєму ритмі й напрямку. Серед таких офортів – ілюстрації до оповідань «Бритва Оккама» (1977), що й зображує бритву, вкрити текстом; «Стара-яйце» (1977) до однойменної новели, де рядки тексту розміщені у формі яйця; «Принцип катушки», ілюстрація до якого зображує велику катушку, щільно «обмотану» дрібними рядками тексту (1980). Подібний принцип роботи з текстом наявний і в гравюрах до інших літературних творів, зокрема до вірша «Любхо» В. Хлебнікова (1976), написаному художником на одному з боків прямокутника.

Ставлення О. Аксініна до ролі тексту в композиції аркушів – одна з його численних загадок. Широкозалучені до структури творів, їх здебільшого майже неможливо прочитати. Про абетку, літери, написи у своїх щоденниках він згадував неодноразово, розмірковуючи: «Абетковість відмовляється зображувати уявлення. “Літери” зовсім не пере-

---

<sup>32</sup> Время и вечность Александра Аксинина. Т. 2. С. 349.

дають ідей. Поєднуються одна з одною як ідеї, а ідеї сусідять і роз'єднуються як літери абетки. Символічне письмо прагне надати просторового характеру самим уявленням, наслідуючи безглуздий закон подібностей, і відходить від форми рефлексивного мислення»<sup>33</sup>. Як свідчать його щоденники, О. Аксінін розробляв свою систему тексту-зображення, що мала ґрунтуватися на візуальній і символічній основі. На жаль, для завершення цього завдання йому не вистачило часу...

Саме офорти до оповідань Е. Бураковської стали єдиними роботами О. Аксініна, що були надруковані за його життя. Щоправда, не в «офіційних», а в самвидавних часописах – «Часы» і «37», які волею ентузіастів виходили в тодішньому Ленінграді. Про один з них – «Часы» – згодом розповідатиме його постійний редактор Борис Іванов: «Повернімося до 1975 року. <...> Талановиті люди <...> почували себе суспільству зовсім не потрібними, більше того, влада намагалася їх переконати, що вони не лише не потрібні, а й для суспільства ворожі. Їхнє подальше існування небажане. <...> У цій ситуації я уважав, що журнал потрібен для того, аби створити культурну мікромодель нормального суспільства. <...> журнал є виданням культурного руху, а не якогось певного кола, тобто ми прагнемо публікувати все гідне, незалежно від смакових і тематичних уподобань укладачів»<sup>34</sup>. У часопису друкували прозу, поезію, драматургію, публіцистику, рецензії, дискусії, студії про мистецтво. Його автори – В. Алейников, Л. Богданов, Б. Гройс, А. Драгомощенко, В. Кривулін, Ю. Новиков, О. Седакова, С. Шефер та інші. Потрапити до такого інтелектуального середовища – велике щастя. Під час своїх поїздок до Ленінграда і Москви О. Аксінін та Е. Бураковська познайомилися з видатними митцями «неофіційного кола», серед

---

<sup>33</sup> Там само. С. 336.

<sup>34</sup> Конструктор Б. Дышала ночь восторгом самиздата. *Лабиринт / Эксцентр (литературно-художественный журнал)*. Ленинград ; Свердловск, 1991. № 1. С. 40.

яких – Д. Пригов, В. Кривулін, І. Кабаков, Е. Гороховський, Г. Сапгір, багатьом з яких майстер присвятив свої роботи.

У 1977 році О. Аксінін розпочав «Графічний щоденник хвороби» – серію з восьми малюнків кульковою ручкою, пов'язану зі загостренням тяжкої хвороби в Е. Бураковської. Його малюнки візуалізують зростання страшної пухлини, яку художник зображував як важку, кремезну дзигу, що з кожним обертом ніби обростає деталями, наростами, перетворюється на моторошне живе створіння... Серед записів 1977 року читаємо: «Дзига – архетипний мотив, що розвинувся паралельно з хворобою <...>. Невідомий ні об'єктивний механізм, ні механізм того, хто сприймає...»<sup>35</sup>. Серед малюнків «Графічного щоденника хвороби» – «Температурне коло», «Риби. До форм невідомого життя», «Критична зона», «Ніч». До 1978 року належать офорти «Історія хвороби. Метафізичний щоденник. Дзига-1» і «Велика риб'яча голова», де мотиви щоденника, візуалізовані детально та чуттєво, звучать, можливо, чи не найбільш драматично, навіть моторошно.

Велике місце у творчій спадщині О. Аксініна належить екслібрису. В контексті його пластичного мислення (малі розміри, ретельна деталізація, метафоричність, тяжіння до візуалізації понять, ідей, ситуацій) інтерес до цього виду графіки цілком закономірний. Уважається, що екслібрис походить з Німеччини, де він з'явився з початком книгодрукування. Маючи велику історію, у ХХ ст. цей вид графіки перетворився на потужну й різноманітну художню царину, а твори демонструють на численних виставках. До екслібриса О. Аксінін звернувся в середині 1970-х, вдаючись до тієї ж образної мови, що й в інших своїх творах. Він використовував ті ж самі улюблені знаки, що й у станкових композиціях й ілюстраціях, вибудовував їх як надзвичайно складні, багаточарові, деталізовані зображення, що, попри мініатюрні розміри, несуть у собі багатозначну метафористику, змістове різноманіття. Більше

<sup>35</sup> Время и вечность Александра Аксинина. Т. 2. С. 192.

того, мотиви і «напрацювання» переходять з екслібрисів в інші форми його графіки, і навпаки, – образи, композиційні схеми, «сюжети» ілюстрацій і станкових серій – у книжкові знаки. О. Аксінін певною мірою «переформатував» традиційні обшири екслібриса, адже зазвичай книжковий знак складається з імені й прізвища володаря (або його ініціалів) та зображення, що візуально розповідає про нього. Екслібриси ж О. Аксініна – вільні графічні мініатюри, де «образ замовника» чи людини, якій він присвячений, може не «згадуватися» взагалі, а одна й та сама візуальна метафора з'являється неодноразово. Унікальним у цьому разі є власне твір автора – вишукано продуманий, технічно довершений, максимально насичений різноманітними змістами. Так, наприклад, в екслібрис Е. Бураковської 1976 року «вписане» її оповідання «Мухи»; у книжковий знак О. Бурдаш – цитата з Г. Гауптмана; екслібриси, присвячені Н. Пономаренко, дуже різні за зображеними мотивам (вішалка, вікно, стілець, клітка для птахів), однак подібні мотиви в різних поєднаннях можна спостерегти не лише в інших книжкових знаках, а й в ілюстраціях («вішалка» в офорті до оповідання «Перетворення» Ф. Кафки) і «вільних композиціях». Очевидно, екслібрис для О. Аксініна був не стільки самодостатньою сферою діяльності, скільки «ще однією можливістю» висловлювання, творчої самореалізації. Тим паче, що робота в цій царині надавала можливість заробітку. В його щоденникових записах читаємо: «У мене купили 5 відбитків за 5 крб. І новий екслібрис повинен купити замовник... От знайти б собі “кліентуру” та й жити на екслібриси! ... Я якось навчився так себе налаштовувати, що доля якого-небудь екслібриса вельми активно займає мою увагу»<sup>36</sup>. Більше того, саме екслібриси, – чи не найменш заідеологізований і канонізований вид мистецтва, – стали хіба не єдиними з-поміж інших його робіт, які могли експонувати офіційно.

---

<sup>36</sup> Там само. С. 98.

Упродовж 1975–1985 років переважно саме окремі екслібриси О. Аксініна були показані на 20 виставках в Україні, СРСР та за кордоном. Окремо варто згадати про «експериментальні виставки» 1974–1977 років у Львові, що мали напівофіційний характер, супроводжені дискусіями й обговореннями, про які згадував художник у своїх записах<sup>37</sup>. Особливу роль у його житті відіграла участь у міжнародних бієнале в Польщі – «Малі форми графіки» в м. Лодзі й Міжнародна виставка малих форм графіки й екслібриса в м. Любліні. Можливість показати свої роботи за кордоном для тих, хто не був членом Спілки радянських художників (про вступ О. Аксініна до Спілки навіть не йшлося), – показова прикмета пізньорадянських десятиліть. Про бієнале в Лодзі він довідався із журналу «Техническая эстетика», де було надруковано й поштову адресу. Художник надіслав за вказаною адресою свої роботи, і їх прийняли. У лодзівській бієнале він брав участь тричі – у 1979, 1981 і 1983 роках. Його роботи двічі відзначали почесними медалями. Експоновані в Любліні в 1981 і 1984 роках твори художника також не залишилися непоміченими: у 1981-му його книжковий знак для бібліотеки Бенедиктинського монастиря (Легницьке воєводство в Польщі) був визнаний кращим серед представлених на конкурс із нагоди 1500-річчя покровителя Європи – св. Бенедикта, а три його екземпляри передали в дар Папі Іоанну Павлу II. Серед зарубіжних виставок, на яких демонстрували роботи художника, – «Львівська графіка» (1978, м. Вінніпег, Канада), «Книжковий знак українських художників» (1980, м. Братислава, Словацька Республіка), «Сучасний радянський екслібрис» (1982, м. Лондон, Сполучене Королівство Великої Британії та Північної Ірландії), «Сучасний радянський екслібрис'80–82» (1982, м. Оксфорд, Сполучене Королівство Великої Британії та Північної Ірландії), «Виставка книжкових знаків з колекції Я. Ребергена» (1983, Хартогенбос, Королівство Нідерландів),

---

<sup>37</sup> Там само. С. 98.

«Виставка радянського екслібриса до 40-річчя Перемоги» (1985, м. Берлін, тодішня Німецька Демократична Республіка), Міжнародна виставка екслібриса (1985, м. Сент-Ніклас, Королівство Бельгія). Про художника почали писати польські критики, його ім'я згадано у відомому в 1960–1970-х роках польському журналі «Projekt». Згодом один з дописувачів, – Г. Матушак, – напише про «світ за Олександром Аксініним»: «Це розрізнений світ, поділений на тисячі мікрочастинок, котрі, як люди, співіснують, але не можуть з'єднатися», у ньому відбилася «...відсутність незалежності і свободи самореалізації в навколишньому світі, або ж те, що міститься всередині нас – наші страхи і слабкості»<sup>38</sup>.

Показово, що зовсім «несоцреалістичні», ба більше – усіма своїми змістовими й образними спрямуваннями протилежні офіційній радянській естетиці, роботи О. Аксініна час від часу з'являлися на представницьких радянських виставках за кордоном, у Львові та СРСР. Серед останніх – всесоюзна «Екслібрис-76» (1976, м. Мінськ, тодішня Білоруська РСР), Всесоюзна виставка екслібриса «40 років перемоги у Великій Вітчизняній війні» (1985, м. Москва, тодішня РРФСР). Приклад О. Аксініна додає нових рис до загальної картини художнього життя пізньорадянської доби, примушує переглянути опозицію «офіційного – неофіційного» мистецтва часу. Слушними в цьому зв'язку є і міркування дослідників художнього життя Львова 1970–1980-х років Г. Хорунжої і С. Сілантьєва: «Опрацювання каталогів виставок 1970–1980-х років дає змогу у багатьох аспектах поставитись із певними застереженнями щодо радикального розмежування офіційного та альтернативного мистецтва, як і до питання існування структурованої позиції легалізованих державою об'єднань та андерграундних кіл», адже на львівських виставках «поруч розміщувались роботи авторів, котрі розвивали естетичні та формальні рішення, притаманні радикально різним

---

<sup>38</sup> Metagrafika. Aleksander Aksinin... С. 93–94.



групам»<sup>39</sup>. Дослідники, як приклад, навели обласну виставку «Ленінським шляхом» 1978 року, де, незважаючи на підкреслений ідеологічний контекст експозиції, твори її учасників становили досить різноманітний художній простір (серед експонентів виставки – Є. Безнісько, В. Бубнова, Ю. Володарський, С. Гебус-Барванецька, Д. Гринець, С. Грузберг, В. Гудак, В. Дем'янишин, Д. Довбошинський, О. Дуфанець, З. Кецало, І. Крислач, Г. Левицька, Л. Левицький, П. Маркович, В. Онусайтіс, І. Остафійчук, Б. Пікулицький, В. Пінігін, К. Суєвалова, Ю. Чаришніков та ін.), були показані тут й ілюстрації О. Аксініна до «Аліси в Країні Див». На періодичних обласних художніх виставках у Львові роботи О. Аксініна експонували зі середини 1970-х років.

Проте жодної статті про творчість О. Аксініна, за його життя, в Україні так і не з'явилося. Парадокс культури пізньорадянського часу полягав у тому, що успіх на загальносоюзній чи закордонній художній сцені міг нічого не важити проти ставлення до митця на Батьківщині, де він, попри активну та плідну діяльність, залишався на маргіналіях.

Потребу у творчому спілкуванні О. Аксінін реалізовував у колі львівських друзів та шанувальників (В. Онусайтіс, Н. Пономаренко, К. Суєвалова, Б. Пікулицький, М. і Є. Шимчуки, Ю. Чаришніков, Г. Жигульська, В. Дем'янишин, Г. Левицька, І. Остафійчук, В. Пінігін). Однак залишався серед них радше «окремою фігурою», чії інтенції то зближувалися з художніми інтересами колег, то віддалялися від них.

Цілком не випадково пошуки однодумців і творчого діалогу привели О. Аксініна до м. Таллінна. З 1968 року в Ризі проходила Прибалтійська трієналеграфіка, що вирізнялася на тлі радянського мистецтва не лише певною позаідеологічністю, а й своєрідністю та різноманіттям художніх мов, стилістик, образів; провідне місце на виставці, як правило,

---

<sup>39</sup> Хорунжа Г., Сілантьєв С. Львівська графіка 1970–1980-х рр.: концепції та форми. *Образотворче мистецтво*. 2018. № 2. С. 9.

займали художники з Естонської РСР. Про вплив прибалтійських графіків на творчість художників Львова у 1970-ті роки згадував Г. Островський<sup>40</sup>. Варто навести загальну характеристику творів естонських митців після чергової виставки 1975 року: їх роботи «відзначені багатством думки, досить складною внутрішньою організацією площини аркуша, метафоричною насиченістю мови, здатністю створювати складні асоціативні рішення <...>. Приваблює, що чи не кожний художник розмірковує про різні аспекти сучасного життя, знає, що хоче сказати, і висловлює це в такій формі, яка запрошує глядача до роздумів, діалогу, співтворчості», серед головних рис естонської графіки – багатшаровість метафор, ускладненість змісту, технічна віртуозність<sup>41</sup>. Згодом, проаналізувавши трієнале 1984 року, критик Ю. Хайн писатиме про гротесковість та іронічність як прикмети естонської графіки, про ускладнення змістових вимірів, про перетворення техніки на поетику, про те, що «графіки Естонії не визнають ескізності та фрагментарності, асоціативним зв'язкам художники надають чіткої та органічної спрямованості»<sup>42</sup>. Подібні риси були близькими О. Аксініну, ба більше – порівнюючи його твори з роботами естонських митців, зокрема Тиніса Вінта, з яким він був добре знайомий, або творами Віна Велло, спостерігаємо спільність мотивів (чітка модульність побудови, підкреслена різномасштабна деталізація, глибоке чорне тло, округлі й ромбоподібні формати тощо). Однак у компанії естонських художників О. Аксінін був не «учнем», а колегою, чий образний світ знаходив тут схвальний відгук і цілковите розуміння. Ознакою високого визнання творчості майстра стало прове-

---

<sup>40</sup> Островский Г. Львовская литография. *Творчество*. Москва, 1978. № 6. С. 16.

<sup>41</sup> Хайн Ю. Прибалтийская триеннале графика. *Творчество*. Москва, 1975. № 2. С. 2.

<sup>42</sup> Хайн Ю. Графика Прибалтики. *Творчество*. Москва, 1984. № 4. С. 9.

дення саме в Таллінні його прижиттєвих персональних виставок – у 1979 і 1981 роках, потім – у Лодзі (1981, 1985), Варшаві (1984), Пскові (1985) і жодної – в Україні. Пізніше Т. Вінт напише про О. Аксініна: усі його роботи «мають завершену і втілену конструкцію, доведену до іконної ясності. І якщо ти здатен проникнути в таїну їх задуму, то вони готові відкрити перед тобою зміст своїх послань... Цифрові ритми центрального образу, композиційна динаміка, ієрархія змістових рівнів – код і головні правила гри у творчості Олександра Аксініна»<sup>43</sup>. Спільна виставка львівського й талліннського майстрів відбулася 2017 року в Музеї сучасного образотворчого мистецтва на Дмитрівській (м. Ростов-на-Дону, РФ).

Що ж до польських митців, які вплинули на О. Аксініна, дослідник його творчості І. Введенський вказав на С. Фіалковського, В. Якубовського, А. Струмилло<sup>44</sup>.

Проаналізувавши складну генезу мистецтва художника, простежуємо в ній кілька «історичних» струменів. Зокрема, відгомони стилю модерн, де графіка посідала чи не провідне місце, з його культом лінії, різноманітних стилізацій, темою «краси, яка зникає», інтересом до вигадки, казок, фантазій...; а також більш глибокі шари історії – ремінісценції «інтернаціональної готики» XIV–XV ст., коли, як пишуть історики мистецтва, «...недосяжні, статичні, позачасові, ієратичні образи художники збагачували людськими емоціями, завдяки чому в їхніх картинах виникала внутрішня динамічність, уможлививши поглиблено споглядати зображену подію. Вибудована таким чином композиція дозволяла створювати – шляхом зміни окремих мотивів і перестановки акцентів – варіанти, наповнені зовсім новим змістом», а «текст і картинку, і оформлення країв створювали з поєднання стилізованих і реальних, геральдичних і натуралістичних,

---

<sup>43</sup> Виставка Инэстетика пространства: Тынис Винт и Александр Аксинин. URL : <https://www.afisha.ru/exhibition/169604/>.

<sup>44</sup> Metagrafika. Aleksander Aksinin... С. 20–21.

пласких і глибоких, декоративних й ілюстративних мотивів»<sup>45</sup>. Книжкова мініатюра поступово стала синтетичним мистецтвом, її можна роздивлятися довго, прочитуючи малюнок як текст, де написи і візерунки сплітаються в нерозривній єдності. Про подібність фантастичних конструкцій у графіці О. Аксініна до малюнків Піранезі ми вже згадували. Варто назвати й ще одного «дивного» художника, чий образний світ у свій спосіб увійшов до «світу Аксініна». Це – Мауріц-Корнеліс Ешер (1898–1972) – нідерландський графік, роботи якого О. Аксінін побачив у журналі «Знание – сила». Твори М.-К. Ешера, ідеї якого часто виникали з прочитаних ним математичних статей, інтерпретували проєкції тривимірних фігур на площину, побудови неевклідової геометрії, «неможливих фігур», логіку тривимірного простору, пластичні дослідження понять нескінченності та симетрії. Разом з витонченою технікою (літографії, гравюри на дереві й металі) його вишукані, складно побудовані роботи, де чи не головною темою стають різноманітні метаморфози, що трансформують живі й неживі предмети, виявилися близькими О. Аксініну за своєю образністю. Проте він не цитував М.-К. Ешера. Роботи О. Аксініна демонструють власну, індивідуальну версію «світу метаморфоз і перетворень», що поєднує обох митців. Можна вести мову і про певну сюрреалістичність творчості О. Аксініна, з якою його зближують відмова від реалістичного погляду на дійсність, ключова роль уяви, значущість категорії «чудесного», недовіра до простої логіки. Однак можна простежити й відмінності: від творців сюрреалізму О. Аксініна відрізняє протилежність «чистому психологічному автоматизму», що виводить думку за межі розуму. «Іншовимірність» образів О. Аксініна – інша, радше інтелектуальна, чітко вибудована, де складна метафоричність ґрунтується на суто літературних, мистець-

---

<sup>45</sup> Эрши А. Живопись интернациональной готики. Будапешт : Корвина, 1986. С. 13, 26.

ких асоціаціях, залучивши до їх прочитання й розшифрування різні шари культури.

Показово, що серед великих «співбесідників», з якими вів прямі «творчі діалоги» О. Аксінін у своїх роботах і записах, художники присутні нечасто, хоча в нотатках митця є згадки про Джорджа де Кіріко, А. Дюрера, П. Сезанна, Мікеланджело, Леонарда да Вінчі, П.-К. Мондріана, О.-В. Бердслі, П. Клее. Серед художників, до творчості яких звертався О. Аксінін, чи не найзагадковішим є митець усіх часів і народів Ієронім Босх. Йому О. Аксінін присвятив серію «Босхіана» зі сімох офортів (1977–1978). Її композиції, в одному з улюблених художником форматі «тондо», своїми назвами відсилають до картин Босха й біблійних сюжетів: «Сад радощів земних», «Блудний син», «Спокуса св. Антонія», «Весілля в Кані» та інші. Як і більшість творів О. Аксініна, вони щільно наповнені зображеннями, де одні можна розглядати як наскрізні образи-символи, до яких він звертався постійно (колесо, парасолька, цитрина, видовжені вертикальні й горизонтальні конструкції), інші – інтерпретують персонажів картин самого Босха (прозора куля зі «земним пейзажем» усередині, фантастичні птахи, людиноподібні фігури тощо) і сюжетні побудови класичного мистецтва.

Серед безпосередніх згадок про живопис – картина Карло Кривеллі 1486 року «Благовіщення», за мотивами якої 1984-го він зробив один з аркушів (туш, акварель) серії «Блага вість» і до якої буде звертатися в інших своїх роботах («ExlibrisChristianSelle», 1984). Інтерес до цього майстра – симптоматичний: венеціанський живописець поєднував у своїх роботах пізньоготичні й проторенесансні риси, його композиції вирізняють перенасичені, ретельно виписані деталі, майстерність перспективних побудов, вигадлива фантазія, складна символіка, яку часто неможливо розгадати. Аркуш О. Аксініна на тему К. Кривеллі пронизаний вертикальними «готичними» архітектурними формами, що пев-

ною мірою відтворюють композиційну схему вітваря, однак самі фігури – умовно сюрреалістичні, вони нагадують радше фрагменти якихось зображень. Найбільш «реалістичні» – птиця-пава і крило янгола. Розміщені на глибокому чорному тлі, ретельно промодельовані елементи складної просторової структури – підкреслено асоціативні, як і в К. Кривеллі, пронизані загадковістю і таємничістю.

Творчість львівського художника О. Аксініна становить одну з найсвоєрідніших сторінок історії українського мистецтва другої половини ХХ ст. Позначена виразною індивідуальністю образно-інтелектуального мислення, вона відобразила характерні риси мистецтва пізньорадянської доби, де саме своєрідність авторського художнього погляду, бачення, сприйняття руйнувала і розширювала межі офіційного культурного простору, залучивши до нього різноманітні традиції та стилістики. Так, поза межами соцреалізму, поступово розмивши обшири офіційного мистецтва, сформувалося широке коло «іншої» самобутньої творчості, де у свій спосіб формувалися особисті авторські образно-естетичні, інтелектуальні, художньо-філософські візії. Роботи художника, що становлять своєрідний синтез зображення і тексту, апелюють до широкого культурно-історичного досвіду, розкривають нові особливості українського мистецтва кінця 1960 – першої половини 1980-х років і пов'язують його зі широким культурним контекстом.

Оксана ЛАМОНОВА

## ВОЛОДИМИР ІВАНОВ-АХМЕТОВ: творчість 1980–1990-х років

Графіка Володимира Михайловича Іванова-Ахметова – не лише цікаве та виразне явище українського мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. Адже його офорти та літографії характерно відобразили як задум автора, так і час створення – 80-і та 90-і роки ХХ ст., «нульові» та «десяті» – століття ХХІ. Іноді, незважаючи на приманну художникові складну метафоричну мову, витвір мистецтва набуває якостей майже документу. При тому дослідженню доробку митця присвячено лише три мистецтвознавчі статті<sup>1</sup>.

Володимир Михайлович Іванов-Ахметов вперше потрапив до України під час служби в армії (м. Остер Чернігівської обл.) – і залишився тут назавжди. Художня освіта, уже розпочата в Уфимській середній школі-інтернаті, була продовжена (1975–1981) у Київському художньому інституті на факультеті графічного мистецтва в майстерні В. Я. Чебаника.

У власному архіві митця зберігається одна з його студентських робіт – «На Поскотинці» (1980)<sup>2</sup>. Дуже рання, ще майже учнівська, ця автолітографія, однак, виразно ілюструє аспект,

<sup>1</sup> Зінченко К. Володимир Ахметов іще не сказав свого найголовнішого. *Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісн.* / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистец. Київ : Фенікс, 2007. Вип. 4. С. 96–114; Попович К. Літографії В. М. Іванова-Ахметова у контексті графічного мистецтва Києва. *Вісник Харківської Державної Академії дизайну і мистецтв.* 2015. № 8. С. 33–38; Ламонова О. Творчість Володимира Іванова-Ахметова 1980-х років. *Студії мистецтвознавчі.* 2017. Чис. 2. С. 83–95.

<sup>2</sup> Гора Поскотинка – зелена зона в історичному центрі Києва, популярна серед городян як місце відпочинку. Іноді (неправильно)

характерний для українського (і взагалі радянського) мистецтва 1980-х років – протиставлення офіційному приватного з безсумнівною перевагою останнього<sup>3</sup>. Поєднання кількох просторів (а певною мірою й часів) відбувається в автолитографії просто та елегантно: старокиївські пагорби (у вікні) стають тлом для фотоапарату та мотузок, на яких сушаться фотоплівки, і все це доповнюється кількома вже готовими фотографіями зі студентського пікніку. Тобто сюжет «На Поскотинці» містить одразу три просторово-часові «шари»: реальність – те, що викликає спогади – власне самі спогади; теперішнє – те, що нагадує про минуле – власне минуле. Зазначимо також, що вже тут з'являється мотив фотографії, що

---

ототожнюється із іншими старокиївськими горами – Детинкою та Уздихальницею.

<sup>3</sup> Мистецтвознавець Г. Скляренко пише: «<...> “гра у приватність”, відгородженість дружнім колом від оточуючого, були тим своєрідним “карнавалом”, “світом навиворіт”, який приховував у собі і моральний бунт проти регламентованості та одноманітності радянського “способу життя”, і романтичне ствердження власної винятковості, і компромісність позиції, де прагнення створювати “іншу реальність” <...> легко поєднувалися з пошуками офіційного успіху <...> художники протиставляли тому, що було загальноприйнятим, публічним, традиційним нудним, протилежне: приватне, приховане, небезпечне і чарівне» (Скляренко Г. Гіперреалізм в контексті українського мистецтва другої половини ХХ століття. *Сучасне мистецтво : наук. зб.* Київ, 2013. Вип. 9. С. 175). У статті йдеться про коло київських митців-гіперреалістів (С. Базілев, С. Гета, С. Шерстюк), але подібні думки висловлює у своїх спогадах також інший художник того ж покоління, С. Якутович: «Ми були вільніші за батьків, але жили в якомусь вакуумі... у дитинстві через утому від самого себе виникав страх самотності. Так з'явився фетиш «Дружба». Дружба була – усе... Це мушкетерське братерство поширювалося на творчість, життя і побут» (Якутович Сергій Георгійович. *Незавершений проект: Альбом.* Київ : Грамота, 2008. С. 256).



пізніше стане у Володимира Іванова-Ахметова дуже популярним – і надзвичайно емним.

Дипломною роботою молодого художника стали п'ять аркушів (кольорова літографія) до поеми В. Маяковського «Володимир Ілліч Ленін». «Вимоги часу», звичайно, не могли не вплинути на «вибір теми». І все ж таки це справедливо лише почасти. Поезія Володимира Маяковського, причому не лише рання, футуристична, але й післяреволюційна, продовжувала викликати жвавий інтерес. Можна згадати славетну виставу Театру на Таганці «Послухайте!» (1967), мультфільми «Містерія-буфф» (Київнаукфільм, 1969) і «Вперед, час!» (Союзмультфільм, 1977).

Роботи Володимира Іванова-Ахметова – не ілюстрації в традиційному розумінні цього слова, а саме «літографії за мотивами», по суті, серія з п'яти станкових творів, де виникають теми та образи, навіяні поемою – прийом, характерний і розповсюджений в українській графіці 1970–1980-х років настільки, що фактично можна говорити про зникнення традиційної «сюжетної» книжкової ілюстрації всюди, включаючи навіть дитячу літературу.

Твір молодого художника поєднує риси як метафорично-асоціативної, так і монтажної графіки. Їхне не лише «не-злиття» у повну та остаточну гармонію, але й навіть не зовсім природне «співіснування» у просторі одного аркушу можна, звичайно, пояснити недостатнім ще досвітом митця. Але одночасно саме таке зіставлення «думки і факту», «мрії і документу», «уявлялося так, але було ось так» сповнює дипломну роботу Володимира Іванова-Ахметова якогось «шкрябаючого неспокою» і одночасно позбавляє її кон'юнктурного пафосу. Йдеться не про «прославлення та оспівування», а саме про «роздум над» – досить виразний факт для дипломної (фактично першої) роботи.

«Кольоровість» літографій є досить стриманою, «суворою» – чорно-білий зіставляється навіть не з червоним, а із

«червоно-брунатним», «сангіновим». Іноді кольори «накладаються» один на один (аркуш «Інтервенція»), але частіше просто співіснують поряд – наприклад, чорно-біле зображення доповнюється «сангіновим» текстом (аркуш «Грудень», присвячений революції 1905 р.).

В аркушах до поеми В. Маяковського виникають повсталі натовпи та регулярні армії, живі та мертві, Карл Маркс та Золотий Телець. Постійно присутнім є також заголовний герой, маленьке сангінове зображення якого (у вигляді загальновідомих фотографій) незмінно виникає в кутку аркуша – хлопець-гімназист, юнак-революціонер, голова держави... Безпосередньої участі в подіях він не бере, але «спостерігає» і, ймовірно, «робить висновки». Кожна композиція обов'язково доповнюється текстом – уривок з «Капіталу», цитата зі статті заголовного героя, маніфест часів Громадянської війни... Цікаво, що ніде не з'являються власне рядки В. Маяковського. Так само байдужим залишила Володимира Іванова-Ахметова й стилістика плакатів поета – їхня гротескова наочність і виразність. Дуже слабкі спогади про неї можна вбачати хіба що в «образі» Золотого Тельця (аркуш «Додаткова вартість»), одночасно грізного, огидного та... кумедного (до речі, за ним «спостерігає» Ульянов-гімназист, так що це, можливо, «уявлення дитини», хоча, звичайно, і «майбутнього революціонера»). Інші аркуші серії (і навіть ліва половина «Додаткової вартості») – гранично серйозні, драматичні та навіть трагічні. Всюди триває боротьба – на неї йдуть стихійним натовпом («Додаткова вартість»), крокують регулярною армією («Інтервенція»), кидають у пристрасному пориві («Грудень»)... Перемог не помітно – лише мертві, повз яких рухаються нові й нові натовпи приречених, фанатично впевнених у своїй правоті...

Втім, літографічні розуми молодого митця не містили в собі нічого крамольного – і не викликали ніяких проблем. Чи мали вони продовження в його подальшій творчості – це вже інше питання. Втім (якщо йдеться не про сюжет) – звичайно, мали.

Одночасно художник відкривав і, так би мовити, свій власний український простір. Адже Володимир Іванов-Ахметов, яких вирішив жити, навчатися й працювати в Україні, у своїй графіці не так відтворював, як створював її. Відбувався поступовий, надзвичайно суворий і досить суб'єктивний відбір, наслідки якого, однак, виявилися досить цікавими.

Звичайно, знайомство з «другою Батьківщиною» супроводжувалося подорожами. Творчим свідоцтвом цього є, наприклад серія «Літо в Кам'янець-Подільському», представлена в НХМУ малюнком «Костел» (1983). Дуже виразною є вже сама манера виконання – свого роду компроміс між графікою та живописом, коли туш (брунатна та чорна) застосовуються скоріше як рідка фарба, жовтуватий папір додає до загального колориту ще один, власний, відтінок – і результат, вишуканий і навіть елегантний, починає нагадувати вже про легендарні малюнки Антуана Ватто «у три олівця». Одночасно малюнок прекрасно передає настрій «розпеченого» літнього дня.

Але, можливо, найцікавішою особливістю «Костелу» (до речі, це Тринітарський костел, або церква Св. Йосафата) є поєднання «вічного» і «тимчасового» як рівноцінного, причому йдеться саме про поєднання, а не про, наприклад, двозначне «зіставлення». Отже, є вічні літні хмари. Є прекрасний бароковий костел. І є знак «Проїзд заборонено» на бруківці перед ним або телеграфні стовбури трохи подалі. Можна було б «вибити» з цього «фотофакту» «іскру іронії» або навіть дещо пафосне на тему «дорога до храму». Але молодий художник цього не робить. І справа не в тому, що стовбури і горезвісний знак (який, до речі, скоріше за все означає «пішохідну зону», цілком логічну в центрі стародавнього міста-музею) здаються йому «невинними». Скоріше вже вони здаються... цікавими. Пізніше та ж сама «увага до цікавого», доповнена особливою чуйністю та смаком до парадоксального й абсурдного, стане основою «Сповіді друга» (1987–1997) – достатньо назвати аркуш «Особливі прикмети, або Морська хвороба».

Що ж до Києва, то він, ймовірно, досягнув спочатку через М. Булгакова – адже першою по-справжньому помітною роботою Володимира Іванова-Ахметова стала серія літографій за мотивами роману «Біла гвардія» (1984)<sup>4</sup>. Свідомством успіху було, серед іншого, і її надходження до збірки Державної Третьяковської галереї. У фондах київського НХМУ зберігається лише одна з літографій до булгаківського роману – «Страх».

«Страх» – дуже характерний і виразний приклад книжкової графіки 1970–1980-х років. Це знов-таки не ілюстрація в традиційному розумінні цього слова, а саме «літографія за мотивами», авторська, суб'єктивна, хоча джерелом виникаючих в ній образів є все ж таки булгаковський текст. Прийом «поєднання» на площині аркушу кількох різних просторів також є типовим для згаданого періоду. Певною мірою він пов'язаний із т. з. «монтажною графікою», але відчуття «достовірності», навіть «документальності» того, що відбувається, досягається Володимиром Івановим-Ахметовим за допомогою своєрідних і, так би мовити, типово «іваново-ахметовських» «документів» (подібних до знаку «Проїзд забороне» в «Костелі!»). Це «зроблені в різні часи вісімнадцятого року рукою Ніколки тушшю та сповнені найглибшого сенсу і значення» написи на кахляній пічці. Втім, загальна композиція літографії є цілісною, логічною і, якщо придивитися уважніше, ретельно продуманою. Усі присутні в ній «простори» – це, так би мовити, грані одного кристалу, просто побаченого під різними кутами, і «кристал» цей – маленька затишна їдальня в квартирі Турбіних. Вкритий снігом Олексіївський (тобто Андріївський) узвіз, на вигинах якого неважко впізнати силуети Андріївської церкви, Замку Річарда Левове серце і власне «турбінівського» (чи «булгаковського») будинку № 13 – це завіконний пейзаж, просто «ширше

---

<sup>4</sup> Художник звітувався «Білою гвардією» після роботи в творчих майстернях Академії мистецтв СРСР під керівництвом М. Дергуса.

розгорнутий і побачений згори»; у нижній частині літографії – стіл під білою накрохмаленою скатертиною, за яким зібралися Олексій, Ніколка з гітарою та Олена; а ще є «великі плани» окремих деталей – та сама кахляна пічка з написами й величезний самовар, у якому, точно за булгаковським текстом, відбиваються «три спотворених турбінівських обличчя». Власне слово «Страх», яке стало назвою аркушу, у відповідному уривку з «Білої гвардії» нібито й не зустрічається. Немає його буквального, образного відтворення й у самій літографії (адже це ілюстрація буквально до перших сторінок роману, теми та образи якого ще тільки «розкриваються» перед читачем і глядачем). Є ліричний зимовий пейзаж, є затишна «побутова сцена», є кумедні або іронічні деталі. Те, про що намагаються не говорити і навіть не думати, але постійно думають і все ж таки говорять, лише *насувається*. І не випадково самовар – символ тепла й затишку, кумедне та усім знайоме домашнє криве дзеркало – розростається до таких фантастичних, моторошних розмірів, нависаючи, тяжіючи над зовсім маленькими постатями героїв. А навколо, за стінами, які здаються тонкими, немов папір, – біла порожнеча, біла безодня...

Що ж до «білогвардійських симпатій», в яких звинувачували Володимира Іванова-Ахметова «чиновники з Академії мистецтв СРСР», то навряд чи він розставляє акценти інакше, ніж автор роману – а М. Булгаков, нагадаємо, почув після виходу «Білої гвардії» звинувачення «з обох боків барикад» – і не лише за «надмірно», але й за «недостатньо».

Зазначимо також, що «Біла гвардія» стала другою – і останньою – роботою митця в книжковій графіці. Далі він займається виключно графікою станковою.

У наступному році виникла серія «Сад на вул. Сошенко, 33» (1985, офорт, м'який лак, акватинта). Це також присвята Києву – чи, точніше, «моєму Києву» – несподівано лірична, дуже камерна, і, що особливо виразно, майже по-

збавлена зазвичай характерної для Володимира Іванова-Ахметова іронії<sup>5</sup>.

Адреса, наведена в назві серії, – реальна, точна і, звичайно, не випадкова. Йдеться про живописну київську місцевість – «Кинь-Грусть», де у старовинних дачних будинках розташовувалися (і, до речі, розташовуються зараз) аспірантські та творчі майстерні КДХІ (НАОМА).

Серію «Сад на вул. Сошенко, 33» іноді називають триптихом. Вона дійсно складається з трьох аркушів – «Мокрий день», «Ляльки Ігоря» і «Сутінки», і, за бажанням, з них можна скласти досить логічний «триптих»: «Сутінки» – центральна частина, два інші твори – частини бокові, тим більше що вони «композиційні схожі» – і там, і там дія відбувається на підвіконні. Можливими є й інші варіанти – наприклад, зміна часу (і настрою) протягом доби: «Мокрий день» (звичайно, день), «Сутінки» (вечір), «Ляльки Ігоря» (ніч). Врешті решт, триптих має й певну жанрову структуру: два натюрморти та пейзаж. Втім, термін «серія» здається все ж таки більш вдалим, оскільки цей твір Володимира Іванова-Ахметова є, так би мовити, розкутим, незамкненим – і може продовжуватися «в якому завгодно напрямі».

Незважаючи на кришталеву ясність, умовно кажучи, сюжетів, ці офорти сповнені заворожуючою, мерехтливою таємниці. Адже «Сад на Сошенко» – знов-таки про «неофіційне», «особисте», «мое», «приватне» і, якщо й не сповнений величезної кількості алюзій і натяків, зрозумілих лише «посвяченим» (що, до речі, є дуже характерним для вітчизняної графіки 1970–1980-х рр. взагалі), то й не зовсім цих алюзій і натяків позбавлений.

Ілюстрації до В. Маяковського та М. Булгакова свідчили про вміння Володимира Іванова-Ахметова не просто «побудувати вправну композицію», але й «побудувати саме таку

---

<sup>5</sup> Серія виникла після завершення навчання в творчих майстернях Академії мистецтв СРСР.

композицію, яка потрібна в даному конкретному випадку». У порівнянні з ними три композиційних рішення «Саду на Сошенко» здаються майже елементарними, до того ж «Мокрий день» і «Ляльки Ігоря» мають дуже близьку загальну схему. Насправді ж йдеться скоріше про «демонстрацію віртуозної майстерності», схожу на написання сучасним поетом традиційного сонету (лише 14 рядків, обмежена кількість рим, їхнє точно визначене місце тощо).

«Мокрий день», звичайно, містить певні спогади про старовинні голландські натюрморти – чи, точніше, картини у стилі «stilleven», «тихе (або приховане, потаємне) життя». Звідти – гострій і якійсь щемний (здагується вже не Голландія, а японська «сумної чарівності речей»!) інтерес до навколишніх предметів, що виявляються раптом загадково-екзотичними (тропічні мушлі) – або, в усякому разі, прекрасними. Звідти ж – ретельне, старанне, майже любовне відтворення їхньої фактури – дзеркально-блискучої вази, вологого дерев'яного підвіконня, подряпаного віконного скла...

При цьому «зустріч речей на підвіконні» здається все ж таки не випадковою. І вже безумовно не випадково опинилися поряд тропічні мушлі і київські равлики <sup>6</sup>. Можливо, є в такому зіставленні дещо іронічне. Але логічнішою здається чомусь мрія – про подорожі і пригоди на Південних морях або хоч би в саду за вікном, тобто найпридатніша саме для сірого та непогожого «Мокрого дня»!

Якщо «Мокрий день» – твір із прихованим, «внутрішнім» сюжетом, то «Ляльки Ігоря» – твір «з ключем». Так, абсолютне інкогніто зберігає для глядачів сам загадковий «Ігор», володар ляльок. Хто він – художник, дитина? Створювач цілої армії гротескних персонажів або той, хто ними грається? Або

---

<sup>6</sup> «Ці равлики є символічною інтерпретацією життя багатьох різних людей під єдиним дахом, яких об'єднує мистецтво, як цих равликів об'єднує сонце» (Зінченко К. Володимир Ахметов іще не сказав свого найголовнішого. С. 102).

«той, хто створив» і «той, хто грається» в даному випадку – одне й те ж саме? Насправді ж «В правій частині триптиха, «Ляльки Ігоря», знайшли місце образи справжніх ляльок, які робив колись друг Володимира Михайловича художник Ігор Губський, заради сміху створюючи незвичайні шаржі на своїх друзів. В кожному персонажі можна впізнати конкретну людину з кола однокурсників художника»<sup>7</sup>.

Отже: знов-таки вікно, хоча й інше, з ґратами або частим, «верандним» плетенням рами, за вікном – темрява, в якій ледве-ледве вгадуються дерева саду, схожого тепер на моторошні хащі, на підвіконні – якась рослина, знов-таки равлик і – головне – ті самі Ляльки Ігоря, вісім інтригуючих осіб. За бажанням в них можна впізнати героїв «Острова скарбів» – Сільвера з папугою на плечі, Сліпого П'ю... А можна ще когось – наприклад, філософа-Могильника з «Гамлета». Адже ключове слово тут – саме «за бажанням», оскільки ці одночасно кумедні й моторошнуваті істоти так само можуть бути героями зовсім іншої історії, відомої хіба що самому Ігорю. Пози ляльок енергійні та жваві – вони рухаються, оглядаються, перешіптуються і навіть переговорюються. На відміну від занурених у нездійсненні мрії равликів з «Мокрого дня», вони здаються цілком готовими до активних і, можливо, навіть агресивних дій.

Якщо «Мокрий день» нагадує про голландські натюрморти, то в «Ляльок Ігоря» дещо інший родовід, скоріше літературний, аніж образотворчий (не випадково ж – «Острів скарбів», «Гамлет»): Гофман, Андерсен. Можна згадати також «Срібне століття» з його «промовляючими» натюрмортами-виставами із старовинних речей або навіть казки Ремізова, але навряд чи Володимир Іванов-Ахметов мав їх на увазі (і взагалі – у середині 1980-х рр. – знав). Одночасно «Ляльки Ігоря» досить органічно вписуються і в традицію вітчизня-

---

<sup>7</sup> Там само. Губський Ігор Іванович (1954–2022) – живописець, один з найвідоміших та найвиразніших українських митців другої половини ХХ ст.



ного мистецтва 1970-х – початку 1980-х років, з його культом театру і театралізації, карнавалу і карнавалізації, ляльки й маски – і, до речі, багатозначущих, «сюжетних» натюрмортів. Втім, аркуш із «Саду на вул. Сошенка» демонструє відносно «домашній», навіть затишний, хоча й не позбавлений певної містичності, варіант цієї теми.

Бокові частини, «крила» триптиху зв'язують та врівноважують «Сутінки». Це – образна квінтесенція «Саду». А ще – зізнання у коханні, щемний спогад, медитація: усе відразу.

Безумовно, це найліричніший з офортів триптиху і, можливо, найліричніший з усіх творів Володимира Іванова-Ахметова взагалі. Суто «сюжетно» його простота є абсолютною, навіть вражаючою: будинок, веранда із характерним частим переплітанням, старі сосни на другому плані, старий сад – на першому. Квітів немає – вже або, ймовірніше, ще. Квіти – лише мрія: дерев, будинку, сутінок, і мрію цю вітер відносить у повільно темніюче весняне небо... Приблизно так. Або так: «На центральному аркуші «Сутінки» художник зображує сад, будинок, в якому він працював зі своїми друзями, і навіть вікно, що єдине світиться у темряві, ніби нагадуючи про щасливі гарні давні часи студентських років художника. Як символ теплих та приємних спогадів»<sup>8</sup>.

У тому ж 1985 році виник ще один триптих, який може здатися повною, дещо демонстративною протилежністю цим ліричним медитаціям – «Кінооператорам Великої Вітчизняної присвячується». На відміну від «незамкненого», «відкритого» для передмов і продовжень «Саду на Сошенка», новий триптих має чітку, навіть жорстку структуру: «Той, хто знімає» (права частина) – «Атака» (центральна частина) – «Смерть кінооператора» (ліва частина).

Незважаючи на те, що покоління митців 1970–1980-х років (на відміну від «шістдесятників») війни не знало, тема Великої Вітчизняної залишалася досить популярною. Уявна

---

<sup>8</sup> Там само.

кон'юнктурність теми повністю знімалася щирістю власних роздумів не лише над «лейтенантською прозою» (або сімейними спогадами), але й над сучасною реальністю. Достатньо згадати страшні у своїй відвертості серії Сергія Якутовича «Акорди війни» (1980) та «Сьогодні. І завжди?..» (1986). Триптих Володимира Іванова-Ахметова належить до того ж ряду творів, хоча й не має таких безпосередніх «посилань» на сучасність.

Але, мабуть, тема «Кінооператорів» – не так «роздум над документом часів Великої Вітчизняної», як «дума про плату за чесне мистецтво». Ця плата, звичайно, є максимально високою – життя – але, здається, художник вважає її справедливою. Підтвердження цього – своєрідна, вже не просто замкнена, а «кільцева» структура триптиху. Логічно, звичайно, розташувати епізоди так: «Той, хто знімає» – «Атака» – «Смерть кінооператора»; відповідно будується й сюжет – відзнявши атаку, кінооператор загинув і сам – поряд з бійцями, серед бійців, як один з бійців. Але одночасно «Смерть кінооператора» – *ліва*, тобто для глядача при традиційному сприйманні інформації зліва направо – *перша* частина триптиху. І, відповідно, «Той, хто знімає» є тоді частиною *правою* та *третьою*. Тобто: кінооператор загинув ще до атаки або в самому її початку, і хтось, підхопивши його кінокамеру (як підхоплюють зброю, що випала з рук вбитого), продовжив зйомку. Чи завершив її цей «Той» – ми не знаємо, але, якщо уподібнити триптих трьом кадрам кінострічки (що, до речі, цілком вкладається в його образну систему), далі події повторяться – загине й другий кінооператор, але кінокамеру підхопить третій – і так буде стільки разів, скільки виникне потреба, а метою такої граничної жертвності є створення чесного, «незмонтованого» документу.

Втім, можна за бажанням вбачити в «Кінооператорах» ще й інший сюжет, надзвичайно страшний: кінооператор гине (можливо, його навіть вбито), а камерою заволодіває якийсь

загадковий «анонім», «Той, хто знімає», що не випадково не показує свого обличчя під офіцерським кашкетом ані художникові, ані глядачам (причому більше героїв у кашкетах в триптиху немає – учасники атаки носять пілотки або каски). Цей «Той» і виконає зйомку атаки – і, ймовірно, виконає її не так, як планував вбитий (тобто чесно), а «так, як треба». І тоді виникне «псевдо-документ», за який також заплачено кров'ю (вбитого кінооператора та бійців, що загинули під час атаки), але який все одно – фальшивка та брехня. А якщо цей кошмарний сюжет ще й «закільцювати» в дурну нескінченність... Але, звичайно, навряд чи Володимир Іванов-Ахметов міг захопитися такими пригодами в душі сучасних серіалах «про війну» в рік, коли святкували 40-річчя Великої Перемоги. До того ж, при всіх ймовірних інтригах навколо кінокамери, безсумнівним залишається героїзм бійців, які йдуть в атаку.

Триптих «Кінооператори Великої Вітчизняної присвячується...» стилізовано під документ. Звідти – його не чорнобілий, а саме зеленувато-сірий загальний тон «старої плавки». Звідти ж – і плівкова «перфорація» по краю композиції. Боківі частини триптиху заповнюють монументальні постаті кінооператорів, причому монументальність цю зберігає навіть смертельно поранений – його рух у глибину «кадру» є повільним і величним. Центральну частину дано в дещо іншому «ракурсі» – адже це саме «документальна зйомка» – і меншому масштабі. Глом для всіх трьох композицій стають спалені будинки, які, однак, не утворюють загальної «лінії горизонту» – спільність простору є, так би мовити, суто «сюжетною». Зазначимо, що численні «стрічечки», «стрілочки» та пунктирні лінії в даному випадку – не просто імітація дефектів старої плівки. Аналогічні, дещо загадкові деталі присутні й, наприклад, у деяких творах С. Якутовича (ілюстрації до роману Олеса Гончара «Перекоп» (1987), станкова серія «Це Африка. Розповідь друга» (1989) та ін.), причому виникли вони вже після «Кінооператорів».

Досить близькою до триптиху «Кінооператорам Великої Вітчизняної присвячується» є серія «Увага – Космос», виконана в аналогічній техніці (папір, офорт, акватинта) у наступному, 1986-му, році.

Зіставлення тематики нового графічного твору Володимира Іванова-Ахметова та часу його виникнення (рік Чорнобильської катастрофи), як це кажуть, «напрошується саме собою», але все ж таки не є аксіомою. Адже самий задум міг виникнути раніше (і навіть значно раніше), а події 1986 року його лише «уточнили» та «підкорегували». Втім, вплив на мистецьку «теорію» безпосередньо «практики» та навіть, в даному випадку, реальності аж ніяк не можна не враховувати.

Утім, серія В. Іванова-Ахметова «Увага – космос», незважаючи на зовнішню «подібність» теми до, наприклад, «космічних офортів А. Чебикіна («Вірші», «Весна», «Космос для миру»), – про зовсім інше. Можливо, вона – і не про Космос взагалі. Триптих «Кінооператорам Великої Вітчизняної присвячується...» лише наводив на певні роздуми щодо історії та мистецтва. Тепер усе говориться, так би мовити, «прямим текстом». Досягнення науки можуть бути грандіозними, але вони перебувають поза нормами етики та моралі. Засвоєння Космосу – це не тріумф людства, а максимальне, можливо – критичне посилення небезпеки. Адже тепер рано чи пізно обов'язково знайдеться Той, хто віддасть наказ – «Таємниця» без обличчя, але з орденами і прикутим до руки ланцюгом чемоданчиком-дипломатом (щось середнє між славнозвісним «ядерним чемоданчиком» – сучасним символом абсолютної влади – і «бомбою в чемоданчику», зброєю терористів). Втім, якщо придивитися уважніше, виникне... підозра: а «Таємниця» – це взагалі-то... людина? Або просто – «манекен» чи, наприклад, «фаза № 2» у якомусь страшному та цинічному експерименті, де «манекен» («фаза») № 3 демонструє повний розпад на «первісні елементи»...

Обличчя, приховане за космічним шоломом із дзеркальним, усе навколишнє відбиваючим, але нічого з середини не

пропускаючим, склом – деталь характерна та виразна. Не менш характерним і виразним є, однак, те, що художник наділяє нею, фактично, усіх (двох? трьох? а можливо – лише одного?) головних персонажів – «Таємницю», яка віддає (чи може кожного моменту віддати) фатальний наказ, загадкового космонавта у «Паніці» і, нарешті, «Каїна». Саме він є, як здається, найцікавішим персонажем усієї серії «Увага – Космос». Адже Каїн – це одночасно і вбивця, і вигнанець; злочин не те щоб врівноважується, але відтепер і назавжди невід’ємно доповнюється не лише прокляттям та його ознакою, «Каїною печаттю», але й страшною, безнадійною, вічною самотністю.

Звернемо увагу й на те, що нічого «катастрофічного» в «Каїні» немає. Якби не багатозначна «біблійна» авторська назва, аркуш цілком можна було б віднести до, так би мовити, «чебикінської» традиції: мужній Підкорювач Космосу ширяє над такою далекою (хоча у Володимира Іванова-Ахметова, до речі, не такою вже й далекою) і такою прекрасною Землею – тощо. Але, діючи, немов камертон, назва «настроює» глядацьке враження – й акцентує увагу на таких малопомітних деталях, як от стрілочка, що вказує на невідомий нам, але, ймовірно, важливий об’єкт – об’єкт, який підлягає знищенню... І тоді вже зовсім по-іншому будуть сприйматися і велетенська, хижа, хоча в той же час і позбавлена вибору, а тому й трагічна постать Каїна, і живий – поки що живий, але абсолютно беззахисний – людський простір під ним, і чорна порожнеча, бездонна й мертва, – над... А ще – те, що за мить до загибелі приречений «об’єкт» відбився у дзеркальному космічному шоломі свого знищувача. Ми не бачимо обличчя Каїна – так само, як не бачимо й обличчя «Таємниці». Але, якщо шолом «Таємниці» демонструє лише бездоганну темну порожнечу, то «Каїн» трохи «привідкривається» – ми нібито на мить не те щоб бачимо, але відчуваємо його – думки? спогади? сумніви?

Так чи інакше, останньою фазою подій є «Паніка» – страшна мішанина з гранично переляканих людей і тварин

(серед яких, до речі, є й «чебікінські» «фірмові» коні), які у пошуках порятунку чіпляються за щось незрозуміле (човен? космічний корабель?) серед океанського розміру хвиль – такий собі найновіший Всесвітній Потоп із найновішим Ковчегом. Спокій зберігає лише персонаж у космічному скафандрі, але причини такого нелюдського самовладання нам невідомі, і тому Космонавт здається просто... мертвим, що лише посилює загальний настрій останньої катастрофи та загальної істерії. Але якщо цей Космонавт – Каїн, то йдеться вже не лише про загибель, але й про його, Каїна, останнє рішення та остаточний вибір: наказ виконав – але і для себе обрав загибель разом з усіма.

Проблематика серії «Увага – Космос» надзвичайно тісно, майже публіцистично пов'язана із часом створення. Але цікаво, що ніяких «відблисків» Перебудови, що вже розпочалася, в ньому немає. Згадуються скоріше останні «залпи» «Холодної війни» – горезвісна програма «Зоряних війн» та відповіді-заклики, як от «Космос – для миру!». І, звичайно, самий рік створення – 1986 – дозволяє згадати про події Чорнобиля, хоча ніяких відвертих натяків на нього в серії немає, як немає й будь-яких «екологічних» алюзій. Спільним є хіба-що «посил» – наука *може бути* смертельно небезпечною, а ще – кінець будь-якої ейфорії щодо технічного прогресу.

На початку 1990-х років у житті художника розпочався новий етап, викликаний, втім, дуже різними, у тому числі й суто особистими причинами. Зовнішньо ж відбулися відмова від офорту та зверненням (чи, краще сказати, поверненням) до літографії. Зазначимо, що інтерес до цієї графічної техніки на межі 1980–1990-х років помітно посилюється й серед інших українських митців, зокрема, львів'ян.

Саме в техніці літографії Володимир Іванов-Ахметов створив «Сповідь друга» (1987–1997)<sup>9</sup>, «Сатанинський кален-

---

<sup>9</sup> Складається з аркушів «Болото» (1987), «Фальшива аура» (1988), «Червона тінь в забороненому ландшафті» (1992), «Авто-

дар» (1990–1994)<sup>10</sup>, «Київські пейзажі» (1992)<sup>11</sup>, «Розповіді про анатомію людини» (1997)<sup>12</sup>, «Клаптеву ковдру» (2001)<sup>13</sup>. При цьому у серії поступово склалися самостійні твори,

---

портрет в целофановому кульку» (1992), «Експеримент А-1» (1992), «Експеримент В-2» (1992), «Маленькі уламки дзеркала минулого» (1993), «Особливі прикмети або морська хвороба» (1993), «Мародери» (1993), «Будинок презирства або картковий будинок» (1994), «Притча про хліби» (1994), «Заздрість, або Каїн і Авель» (1995), «Нічний підземний перехід» (1995), «Мій улюблений жах» (1997). К. Зінченко, однак, зараховує до цієї серії лише п'ять творів – «Притча про хліби», «Нічний підземний перехід», «Маленькі уламки дзеркала минулого», «Будинок презирства, або картковий будинок», «Мій улюблений жах».

<sup>10</sup> Складається з 13 аркушів: «Свято півнячих боїв, або Передчуття громадянської війни», «Чуже небо» (1990), «М'ясо поковбойськи» (1990), «Міська плащаниця» (1991), «Геопатогенна зона» (1994), «Злоквенція» (1990), «Самотній політ крила старого ангела» (1991), «День самотності, або Загубився собака» (1990), «Червона тінь в забороненому ландшафті» (1992), «Шантаж» (1992), «Ніч зради» (1990), «Весняний рекет на Подолі» (1991), «Потрійний портрет у ванній кімнаті» (1990).

<sup>11</sup> Інша назва – «Київ за вікном майстерні». Складається з аркушів «Пейзаж з опалим листям», «Кінець вакханалії», «Вниз за течією», «Художник за роботою». Тематично близькою до них є також літографія «Цар-ваза».

<sup>12</sup> Складається з аркушів «Пастка люстерка», «Розкажи мені про мене», «Жертвник в духовний день», «Зворотна сторона кімнати дзеркал». Ця серія, за словами К. Попович, «акцентує увагу на внутрішньому світі людини, передає відчуття людини з оголеними м'язами, незахищеної від сторонніх поглядів» (Попович К. Літографії В. М. Іванова-Ахметова у контексті графічного мистецтва Києва. С. 37).

<sup>13</sup> Складається з аркушів «Час вечірній відвідувань», «Гадання на любов», «Весілля по-індіанськи», «Неспокійні сни». На відміну від попередніх, ці твори виконані в техніці кольорова літографія, кольоровий шовкодрук.

які виникали спонтанно. Ще цікавішим, а, можливо, й характернішим є, так би мовити, незамкненість кордонів між вже нібито визначеними серіями майстра: літографії можуть «переходити» з однієї групи до іншої, утворювати «підсерії», що поступово відокремлюються в цілком автономний цикл, «вливатися» чи навіть «зливатися».

Літографії Володимира Іванова-Ахметова – гранично суб'єктивні. Фактично єдиним справжнім «ключем» до них володіє лише автор, владний надати «необхідні пояснення» – або, навпаки, не надавати їх, залишивши глядача сам на сам із загадковим витвором мистецтва, сповненим зашифрованих фактів із біографії митця і пов'язаних із ними асоціацій та алюзій. К. Зінченко пише: «<...> з кожним твором Володимира Михайловича пов'язана своя справжня неповторна історія з життя. Твори Іванова-Ахметова – це своєрідні живі історії, емоції художника, тож вони наповнені особливим змістом, сповнені неймовірної сили та щирості. За допомогою мистецтва майстер ділиться із глядачем своїми таємницями, розповідає про власні страхи або ж інтереси, про щось улюблене, близьке, дороге та рідне»<sup>14</sup>.

Безсумнівна, свідома «зашифрованість» літографій київського митця не означає, однак, їхньої повної, безнадійної «зачиненості» для глядача – навіть для глядача, не посвяченого в їхні таємниці. Адже це – не ребуси, а витвори мистецтва, які несуть не лише інформаційне, фактичне, але й не менш важливе емоційне навантаження: образно-змістове, асоціативне, суто художнє, естетичне. Глядач може не знати усіх подробиць того чи іншого епізоду з життя художника, може не помітити або не зрозуміти усіх зроблених ним окремих «натяків», але він обов'язково відчує його іронію, неспокій, розгубленість, сум або біль. Інакше кажучи, при відсутності інформаційних «ключів» їхню роль зіграють емоційні «відмички».

---

<sup>14</sup> Там само. С. 99–101.



Саме такими «відмичками» можуть бути, наприклад, предмети та явища, які постійно, навіть дещо нав'язливо виникають у творах Володимира Іванова-Ахметова. Адже «В творах художника часто зустрічаються одні й ті ж образи, які він цитує – колючки-каштани, автопортрет, собака-пудель, божевільний, будинки на Подолі, черепа та кістки людей, тварин або птахів, гральні карти, іконки, написи на тлі. Це ключові образи – розгадки парадоксальної графіки Іванова-Ахметова»<sup>15</sup>. Ми ж звернемо увагу на дзеркала, карти і фотографії.

Для того щоб зрозуміти їхнє особливе, навіть дещо містичне значення в творчості майстра, досить просто згадати та поррахувати твори, де вони – цілком логічно або дещо раптово – виникають. Отже, дзеркало: «Потрійний портрет у ванній кімнаті», «Маленькі уламки дзеркала минулого», «Пастка люстерка», «Зворотна сторона кімнати дзеркал», врешті решт, «Фатальний автопортрет у кривому дзеркалі».

Характерно, що в усіх цих композиціях дзеркало не так відбиває, як зберігає. Воно завжди – простір спогадів, простір минулого, до якого бажають чи намагаються не так повернутися, як «звернутися». Тим виразніше, що дзеркало всюди виявляється зіпсованим – розбитим на уламки: чи то «людьми та обставинами», чи то, цілком можливо, необережно або навмисно, – самим художником. Цілим залишається лише дзеркало «Автопортрету», але й тут воно – криве, а самий автопортрет – «фатальний». «Фатальний» – тобто «доленосний», «такий, що повністю змінює життя» (звичай, хоча й не обов'язково, – на негатив). Зв'язок цього твору із біографічним епізодом – важкою хворобою – є безсумнівним, але йдеться радше не про відчай (як вважає, наприклад, К. Зінченко), а про усвідомлення межі, перейденої безповоротно – якийсь етап назавжди залишився в мину-

---

<sup>15</sup> Попович К. Літографії В. М. Іванова-Ахметова у контексті графічного мистецтва Києва. С. 37.

лону; треба жити далі – чи, в усякому разі, спробувати це зробити.

Дзеркало в образній системі Володимира Іванова-Ахметова тісно пов'язане з іншим мотивом – фотографії. Власне фотографія як мить швидкоплинного минулого, збережена назавжди (тобто той самий спогад, тільки матеріалізований) виникає вже в ранній автолітографії «На Поскотинці». Але в літографічних серіях 1990-х років ці функції привласнює собі саме дзеркало. Що ж до фотографій, то художник починає активно й цікаво використовувати в своїх композиціях... чужі знімки, які випадково потрапили до нього. На цьому побудована, наприклад, «Клаптева ковдра», в основу якої покладено фотоальбом випускника юридичного факультету 1957 року.

Втім, уявляти «Клаптеву ковдру» збіркою нафантазованих та налітографованих біографій, звичайно, не варто. Про це пише й К. Зінченко: «Обличчя людей з фотографій у роботах Іванова-Ахметова <...> перетворюються на, так би мовити, своєрідне монотонне «мовлення» плям. Ці фото вже не сприймаються окремо – вони є частиною єдиного тематичного фону, що є основою цих літографій»<sup>16</sup>.

Дуже близьким до серії «Клаптева ковдра» є аркуш «Провінція» (1999–2000)<sup>17</sup>. Тут також використовується нібито прийом «фотоальбому», але кількість типових овальних за формою «портретів» виявляється завеликою, більше того – завеликою настільки, що це починає підсвідомо лякати. Адже «персонажів» більше трьох сотень! Малотовариській людині цього може вистачити на все життя. Але одночасно для незмінного життєвого кола – міста, містечка, «провінції», та ще й на протязі багатьох років чи кількох десятиліть, цього мало до відчуття задухи. Навряд чи ці плямоподібні зображення – портрети друзів. Скоріше вже, так б мовити, свідки, глядачі,

---

<sup>16</sup> Зінченко К. Володимир Ахметов іще не сказав свого найголовнішого. С. 106.

<sup>17</sup> Сам художник відносить його до серії «Раптові спогади».

які байдуже спостерігають за чиеюсь біографією – чиїмось життям, одним-єдиним, унікальним, неповторним. Саме його «уламки» – дитяча фотографія, напівзнищений знімок веселої молоді жінки, сільський краєвид... Що це? Ще одна створена художником «уявна біографія» чи, можливо, гранично щирий і щемний уривок з автобіографії<sup>18</sup>?

Аналізуючи згадану вище серію «Клаптева ковдра», засновану, нагадаємо, на старих фотографіях, К. Попович пише: «Художник нафантазував та уявив історію життя кожного, використовуючи метафору гральних карт як символ ворожіння»<sup>19</sup>. На це ж несподіване зіставлення звертає увагу й К. Зінченко (аналізуючи аркуш «Неспокійні сни» з тієї ж серії «Клаптева ковдра»): «<...>зображення таємничих фото поєднані з фрагментами гральних карт, які, до речі, дуже часто будуть зустрічатися в роботах митця. <...>»<sup>20</sup>. Дійсно: в образній системі Володимира Іванова-Ахметова фотографія тісно пов'язана не лише із дзеркалом, але також із... картами,

---

<sup>18</sup> К. Зінченко пише: «Коли йому [Володимиру Іванову-Ахметову. – О. Л.] було вісім місяців, він потрапив до дитячого будинку м. Кумерата в Башкирії. Як каже він сам, пам'ятає навіть обличчя візничого, який доставив його туди. Так почалося життя <...>. Спочатку був дитячий будинок, з його жорстокими правилами, де самотність змішується з непоборним бажанням вижити, де дитина росте, не відчуваючи батьківської ніжності та підтримки. Деяких це зміцнює, але багатьох зламає і пригнічує. <...> Після дитячого будинку Володимира влаштовують у місцеву дитячу музичну школу, звідки він дуже швидко втікає, пояснюючи це тим, що на той момент, після важких років дитячого будинку, більш за все хотілося тиші та спокою. Тоді його влаштовують в Уфимську середню художню школу-інтернат, де він навчався чотири роки» (Там само. С. 96).

<sup>19</sup> Попович К. Літографії В. М. Іванова-Ахметова у контексті графічного мистецтва Києва. С. 37.

<sup>20</sup> Зінченко К. Володимир Ахметов іще не сказав свого найголовнішого. С. 106.

причому не так гральними (хоча використовується й ця їхня символічна функція), як гадальними. Прикладом може бути літографія з серії «Сповідь друга» під складною для перекладу назвою «Дом призрения, или Карточный домик» (1994)<sup>21</sup>. К. Зінченко пише: «Іванов-Ахметов зображує піраміду з гральних карт. Кожна карта є портретом якоїсь людини або істоти, що мають або мали в житті художника важливе значення. Самою останньою картою, що вінчає дивну піраміду, є портрет самого митця, який виступає у ролі чорта <...>. Праворуч, під автопортретом художника, розміщено портрет улюбленого собаки, того самого пуделя, що загубився, надихнувши митця на створення робіт “День самотності, або пропав собака”. У такий спосіб художник кожному з персонажів відводить карту, наче нішу, що символізує окрему долю, а потім знов збирає усіх разом, та на цей раз вже не відокремлює себе, а, навпаки, вінчає своїм портретом усю композицію. Цікавим є також фон глибокого фіолетового кольору, на якому зображується цей “картковий дім”. Його структура нагадує головоломку, яка також складається з багатьох окремих фрагментів в єдину картинку. Тож треба ретельно і уважно підбирати одну фігурку до одної, щоб отримати бажаний результат. Так і ці своєрідні “карти життя” ретельно викладаються десь на небі і створюють різні долі. Десь вони поєднані, а десь, навпаки, загублені, програні...»<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> К. Зінченко надає різні варіанти перекладу назви – «Дім презирства», «Дім упокорювання», «Дім покори», але усі вони є досить умовними. Старовинне російське слово «призрение» означає «турботу», але одночасно має майже повну фонетичну подібність до сучасного «презрение» («презирство»). «Дом призрения» – богадільня, притулок для сиріт та інвалідів, але одночасно також – лікарня для психічно хворих. Усі ці нюанси присутні в авторській назві твору.

<sup>22</sup> Зінченко К. Володимир Ахметов іще не сказав свого найголовнішого. С. 108–109.

Образ карт для митця – один з найбільш складних і багатозначних, але одночасно – один з найулюбленіших. В усякому разі, графік повертається до нього знову й знову. Вже у 2008 році виникне велика серія «Карти Таро» (офорт, акватинта)<sup>23</sup>, надзвичайно емна й складна за змістом. Адже самі символи Таро є неоднозначними і можуть змінювати, іноді кардинально, своє значення і тим більше трактування в залежності від ситуації, наявності поряд тих чи інших карт та ін. Так чи інакше, простір «Карт Таро» Володимира Іванова-Ахметова цілком природно вміщує все – від вічних філософських міркувань («Блазень») до актуальних публіцистичних натяків (наприклад, символ «Зірка» трактовано художником як «Кінозірка» чи навіть «Порнозірка»). А найстрашнішою, найфатальнішою картою є у художника не «Смерть» і не «Страшний суд»<sup>24</sup>, а «Місяць», зображений у вигляді велетенського Рака – істоти, яка рухається назад...

Крім того, у серіях 1990-х років Володимир Іванов-Ахметов охоче, хоча й дещо по-іншому, використовує прийом, знайдений уже в ілюстраціях до «Білої гвардії» – введення в композицію тих чи інших написів. У літографії «Страх» це

---

<sup>23</sup> Серія «Карти Таро» експонувалася на персональній виставці Володимира Іванова-Ахметова в Національному музеї мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків (Київ) у 2015 році.

<sup>24</sup> Це, безумовно, один з найбільш шокуючих аркушів «Карт Таро». Кидається в очі його подібність із «Смертю» (1990) Сергія Якутовича (з серії «Серебро Г. М.» (1990–1991)), зображеною, як оголена жінка у безсоромній позі, із закритим обличчям. Втім, персонаж Володимира Іванова-Ахметова – чоловік, і тому дещо несподівано викликає асоціації ще й з класичною «чорною фрескою» Франсіско Гойї – «Сатурн» (або «Кронос»). До речі, як показали дослідження, Сатурн-Кронос на фресці Гойї зазнав під час реставрації у ХІХ ст. певної «корекції», а спочатку виглядав дуже схоже на «Смерть» київського графіка (див.: Прокофьев В. Гойя. Ансамбль росписей нижнего этажа Дома Глухого. 1820. *Мастера классического искусства Запада : сб. статей*. Москва : Наука, 1983. С. 161.

відбулося просто й природно – адже й у тексті М. Булгакова фігурують написи «найглибшого сенсу і значення», зроблені Ніколкою на кахляній пічці. Втім, у нових станкових аркушах ті чи інші написи не просто «цитуються», а радше складно вплітаються – як у композицію твору, так і в його, кажучи умовно, сюжет. Прикладом може бути літографія «Ніч зради» із серії «Сатанинський календар»: «<...> художник зображує справжні написи, які бачив колись на вулиці, на стіні. Він переніс їх в свою роботу не просто для того, щоб заповнити простір, або заради інтересу, він побачив в цих написах цілу історію, коли дівчина зрадила свого коханого, а його друзі у відповідь їй написали образливі слова. Звичайна нібито річ, нічого особливого. Але майстру вдалося відчутти щось більше за написи, ніби пережити самому цю зраду і біль, матеріалізувати та висловити їх на папері, маючи при собі тільки кілька уривчастих речень на стіні»<sup>25</sup>. Втім, написи у літографіях Володимира Іванова-Ахметова не обов'язково мають бути лише текстовими. Так, номери телефонів на об'яві грають важливу роль в композиції аркуша «День самотності, або Загубився собака» з серії «Сатанинський календар».

К. Попович, аналізуючи літографічні серії, відмічає: «Митець зазнав впливу творчості Габріеля Маркеса та Альбера Камю», що відобразилось в його графіці»<sup>26</sup>. Але, звичайно, тут не йдеться ані про бажання проілюструвати ту чи іншу книгу славетних письменників, ані навіть про задум створити серію «за мотивами» їхніх творів – хоча у 1990-і роки в українській графіці поняття «за мотивами» набуло гранично широкого значення й означало, по суті, повну свободу для художника-графіка. Втім, один суто «літературний» прийом у зв'язку з серіями Володимира Іванова-Ахметова все ж таки

---

<sup>25</sup> Зінченко К. Володимир Ахметов іще не сказав свого найголовнішого. С. 105.

<sup>26</sup> Попович К. Літографії В. М. Іванова-Ахметова у контексті графічного мистецтва Києва. С. 36.

згадується – йдеться про т. з. «потік свідомості». У літературних творах його, звичайно, відтворюють лише за допомогою слів. Але «Ми не думаємо лише словами – ми думаємо ще й образами», – писав В. Набоков, розбираючи славетний роман Дж. Джойса «Улісс»<sup>27</sup>. Саме такий, словесно-образний чи, точніше, образно-словесний «потік» вникає й у творах київського графіка. При цьому йдеться, звичайно, не про науково-точну фіксацію процесу мислення, а про її художню, в чомусь навіть іронічну імітацію. Але зв'язки між тими чи іншими елементами композиції, суто асоціативні, а нерідко ще й гранично суб'єктивні, будуються за дуже схожими законами. Однак ще очевидніше літографічні аркуші Володимира Іванова-Ахметова перегукуються із мистецтвом відеокліпу – чи навіть відео-арту, що як раз робив в цей час в Україні свої перші кроки<sup>28</sup>.

Отже, графічні серії Володимира Іванова-Ахметова серії – «Це наративи, які закарбували спалахи в свідомості»<sup>29</sup>, а їхній створювач – «<...> Це митець, для якого важкі асоціативні зв'язки, символічні інакомовлення є органічними та природними»<sup>30</sup>, адже «Він зовсім по-іншому дивиться на цей світ, він бачить його складно, але разом з тим дуже ясно: просто по-іншому, як може дивитися дитина. Володимир Іванов-Ахметов – художник, який має дивовижну здатність абстрагуватися від нічого не вартих життєвих дрібниць та побачити

---

<sup>27</sup> Набоков В. Лекції по зарубешной літературе. Москва : Независимая газета, 1998. С. 454–455.

<sup>28</sup> У К. Зінченко графіка Володимира Іванова-Ахметова викликає також спогади із театром (Зінченко К. Володимир Ахметов іще не сказав свого найголовнішого. С. 105).

<sup>29</sup> Попович К. Літографії В. М. Іванова-Ахметова у контексті графічного мистецтва Києва. С. 35.

<sup>30</sup> Волощук І. Творча характеристика В. М. Іванова-Ахметова, цит. за: Зінченко К. Володимир Ахметов іще не сказав свого найголовнішого. С. 103.

те, що не може побачити іншій»<sup>31</sup>. «Уся творчість Іванова-Ахметова – це своєрідне спілкування з навколишнім світом за допомогою знаків, на зразок мови жестів»<sup>32</sup>.

Втім, в останні роки художник працює над, якщо можна так сказати, «традиційнішими» офортами, які мають чітку композиційну будову та визначені просторово-часові характеристики (триптих «Політ здивованого птаха», «З того берега Дніпра. Сезон полювання на кроликів», «Вовки» (2016–2017)). Тобто чергова зміна техніки знов-таки стала для митця початком нового етапу. А ще – ці офорти нав'язні безпосередньо актуальними політичними подіями, що є в доробку митця унікальною новацією.

Таким чином, графіка Володимира Іванова-Ахметова 1980-х років – досить упізнаваний «портрет епохи» чи, радше (до того ж згідно із улюбленою метафорою самого художника!), її «дзеркало», де знайшли своє відображення й принципи «тихого протесту» («На Поскотинці», триптих «Сад на Сошенко, 33») та данина поваги найшанованішим у ці роки літераторам (ілюстрації до В. Маяковського та М. Булгакова), і «офіційні» теми Великої Вітчизняної війни та Космосу. Наприкінці 1980-х років художник починає активно працювати в техніці літографії. Нові роботи створювалися самостійно та спонтанно, але поступово об'єднувалися в серії. «Сповідь друга», «Сатанинський календар», «Київські пейзажі», «Розповідь про анатомію людини», «Клаптева ковдра» побудовані на поєднанні суто «авторських», майже «герметичних» асоціацій і натяків, загальнозрозумілих деталей та образів (дзеркало, фотографія, гральні карти тощо) і текстів, що надає літографіям Володимира Іванова-Ахметова парадоксальної виразності та граничної емоційної насиченості, вдало передаючи непросту творчу та побутову атмосферу кінця ХХ ст.

---

<sup>31</sup> Зінченко К. Володимир Ахметов іще не сказав свого найголовнішого. С. 112.

<sup>32</sup> Там само. С. 107.



Оксана ЛАМОНОВА

## **ПАВЛО МАКОВ: творчість 1980–1990-х років (інталію, лінорити, пастелі, авторські книги)**

Харків'янин Павло Миколайович Маков – ймовірно, єдиний сучасний український графік, для якого власне графіка – не просто мистецтво друку, нехай найвіртуознішого та у «найавторськішій» техніці. Його графіка – мова, матерія, якщо завгодно – привід для створення концептуальних проєктів-перформансів, де вона стає хоч і важливою, але лише однією зі складових частин. Саме ці роботи можна вважати найважливішими в доробку митця, який 2018 року став лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка. Але творчість Павла Макова – явище хоча й ємке, але надзвичайно цілісне, і теперішні проєкти є логічним продовженням його ранніх робіт. Однак пастелі та «інталію» художника, створені у 1980-х роках (за винятком хіба що славетного «Сімферопольського пейзажу»), залишаються не лише фактично невідомими широким колам глядачів, але й абсолютно недослідженими.

Унікальність Павла Макова в українському мистецтві, його відмінність, своєрідність, таку, що впадає в очі, несхожість на інших вітчизняних художників певною мірою пояснює «географічний» аспект біографії: народився в Ленінграді, потім мешкав у Латвії, далі – Україна: Рівне, Київ, Сімферополь, Харків <sup>1</sup>. Не менш насиченою і складною є й, так би

---

<sup>1</sup> Ситуацію «ускладнює» вільне (із дитинства) володіння англійською мовою та членство у Королівському товаристві живопис-

мовити, географія навчання: Кримське художнє училище ім. М. С. Самокиша у Сімферополі (1974–1979), Петербурзька академія мистецтв (1978–1979), Харківський художньо-промисловий інститут (1979–1984). Крім того, один із найоригінальніших і найвиразніших українських графіків починав як живописець<sup>2</sup>.

Перший гучний успіх прийшов до художника 1988 року, коли був створений великий офорт «Сімферопольський пейзаж». Але спробу зрозуміти феномен Павла Макова логічно почати з розгляду його ранніх графічних аркушів, виконаних ще на початку 1980-х років: «Ранок у місті» (1981), «Зима» (1982), «Кімната дівчат» і «Кімната хлопців» (усі – інталію (аналог глибокого друку)), «Свято» (усі – 1983, кольоровий лінорит), «Біля ліжка», «Нічний натюрморт» (об. – 1984, лінорит).

Ранні інталію Павла Макова є досить типовими й досить виразними прикладами графіки 1970–1980-х років, де органічно й парадоксально одночасно переплітаються ліризм, гротеск, символи, метафори, натяки, а, головне, – гранична, на межі недосяжної для сторонніх таємниця, суб'єктивність. Саме таким є «Ранок у місті» – куточок реальності, перетво-

---

ців та графіків Великої Британії. Утім, говорячи про ідентичність сучасного митця, Маков називає себе українським художником, з огляду на те, що він живе в Україні та осмислює українську дійсність. Він порівнює свою ситуацію з проблемами саморепрезентації каталонських митців і виступає проти того, щоб сучасне мистецтво ґрунтувалося на фольклорі.

<sup>2</sup> Сам Павло Маков, міркуючи про свій перехід від живопису до графіки, каже: «У живописі я маю або закінчити картину, або, якщо мене щось не влаштовує, почати з нуля, з білого полотна. А тут – як сліди на снігу. Можна озирнутися й роздивитись подоланий шлях, і це подолане залишається з тобою. А художник може зібрати у своїх роботах усі сліди того, що з ним відбулося...» (Цит за: Склярченко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ : Huss., 2016. С. 210).

рений на фантастичне видіння. Основа образної «тканини» – міський провулок, невеликі будинки із характерними горищами на дахах, дерева навколо, нарешті, люди-мешканці. Але навіть порахувати кількість поверхів, як виявляється, уже нереально, не кажучи вже про те, щоб уявити будь-яку структуру внутрішнього простору цих споруд; про їхню наявність свідчать лише вікна найрізноманітніших форм і розмірів, іноді освітлені, іноді ні. Оголені (отже, час подій – зима? рання весна?) дерева, із височезними колонами, чи, швидше, трубоподібними стовбурами й гілками, що утворюють справжні «хаші», є не так фантастичними, як парадоксальними, адже поєднують у собі щемну ліричну беззахисність і подібність до якихось технічних комунікацій. Отже, найграндіозніше з дерев «проростає» крізь будинок – і, ймовірно, саме тому гине, зрубане. На цю подію, що набуває масштабів всесвітньої катастрофи (а сталася, ймовірно, потайки, уночі), по-різному реагують кілька свідків: схожа на білу тінь постать з простягнутою рукою (жест чи то наказу, чи то свідчення), ще одна біла тінь із піднятим догори обличчям – біля будинку, а також загадковий, значно більший від інших за розміром, персонаж у вікні, якого супроводжує маленька дитина (чи лялька?). Є ще й четвертий герой, також у вікні, але він (чи вона?) здається занадто зануреним у себе (можливо, саме таке граничне «самозаглиблення» стає приводом для того, щоб вважати цю постать... вагітною жінкою). Отже, сюжет одночасно й нібито прочитується, і дає повну волю найсуб'єктивнішим асоціаціям глядача: «Во мне вырастает дерево Ему тесно – мне больно, И кто-то из нас умрёт» (Д. Пен, «Хоку, побачене уві сні») <sup>3</sup>.

Але, якщо в «Ранку у місті» ще можна прочитати (або, краще сказати, «відчути») певний сюжет, то наступні «інталію» («Зима», «Кімната дівчат» і «Кімната хлопців») відтво-

---

<sup>3</sup> Зазначимо, що близький, але зовсім по-іншому розроблений сюжет виник 1987 року в циклі А. Чебикіна «Перехожі» (диптих «Зрубали дерево»).

рюють уже суто «емоційно-психологічний стан», настроїв, атмосфери – хоча робить це художник нібито «реалістичними» методами. Зазначимо також, що разом із «сюжетом» із них зникають і будь-які живі персонажі – і, якщо в «Ранку в місті» вони ще намагалися грати якусь роль чи, у всякому разі, «вислювлюватися», то надалі їхня функція – виникати напівпрозорими тінями серед гротескних архітектурних фантазій митця. Але це станеться пізніше, у його славетних монументальних мегакомпозиціях. Поки що люди просто *зникли*.

Отже, люди зникли і залишилися споруди – екстер'єри, інтер'єри. Суворі й загадкові «Зима» – якщо можна так висловитися, дисгармонійний ансамбль із трьох споруд, не таких уже й завеликих (лише чотири поверхи!), але грандіозних, схожих одночасно і на фортецю, і на в'язницю (на в'язницю помітно більше). При цьому численні вікна зорозово аж ніяк не «полегшують» стін (товщина яких, утім, залишається незрозумілою), а лише підсилюють загальну похмурість «архітектурної фантазії», тим більше, що жодне з них не є освітленим – і навіть єдине віконце на торцевому фасаді лише відбиває небо – вечірнє або ранкове, не зрозуміло, та й не важливо. Але найзагадковішими у «Зимі» є три конуси чи то світла, чи то повітря, чи то диму, які підіймаються у небо. Що це – прожектори для пошуку ворожих літаків (і тоді – йдеться про одну із «зим» 1941–1944 рр.)? Стовпи диму від далеких пожеж? Або якісь протиприродні «торнадо», що піднялися над спорожнілою назавжди землею серед «ядерної зими»? Характерно, що думки про «мирне опалення» не виникає аж ніяк, а тяжка атмосфера навіть не граничної самотності, а повної «есхатологічної» спустошеності досягається мінімальними засобами.

Створені у наступному році «інталію» «Кімната дівчат» і «Кімната хлопців» є, безсумнівно, парними. Навряд чи їхній задум став будь-яким продовженням «Зими», але «диптих» має із нею хоча й несподівані, але очевидні «внутрішні

зв'язки», причому не лише емоційні, але й сюжетні. У результаті виникає такий собі «архітектурно-есхатологічний триптих», надзвичайно виразний у своєму загадковому «важкому мовчанні». Адже «Кімнати» постають як інтер'єри, «розрізи», навіть «розтини» (буквально) тих споруд, екстер'єри яких демонструє «Зима». Інтрига зберігається: піонерський табір, гуртожиток, казарма або в'язниця перед нами – незрозуміло, та, урешті-решт, не так вже й важливо. Відмінності мінімальні: «дівоча» має вікно із фіранкою (єдина ознака затишку!) і якимось дрібним посудом на підвіконні, «хлопчака» ж вікна не має, але тут є гола електрична лампочка (яка до того ж продовжує моторошно сяяти й сяяти у беззвучній порожнечі), а стелю підпирають такі собі стовбури-колони (утім, є ще й своя щемна деталь – рушник на спинці одного ліжка). Щільні ряди більш-менш акуратно заправлених ліжок, із яких, однак, лише три-чотири – із подушками, мають майже однаковий вигляд. Усе інше, так би мовити, – на розсуд глядача. Хоча «покинутими в паніці» обидві кімнати нібито й не видаються, вони, безумовно, мають вигляд «залишених назавжди» – отже, йдеться про якусь страшну, непоправну, а можливо, й катастрофічну подію. У вікні «дівочої» нічого критичного нібито й не видно – верхня частина, ймовірно, паркана, над ним – важкі хмари. Певний «натяк» дається лише (буквально) «з протилежного боку», адже обидва інтер'єри не просто умовно «позбавлені четвертої стіни» (згідно з театральною термінологією) – цю «четверту стіну» фактично «видерто із коренем», оголюючи й частково руйнуючи плити перекриття. Будівля, де мешкали зниклі «дівчата» та «хлопці», починає нагадувати смертельно пораненого із виваленими нутрощами. Але яка зла сила (тим більше – чому й навіщо) здійснила це – глядачеві навіть не натякнуто.

У тому ж 1983 році Павло Маков виконав ще один твір, несподіваний для себе як у жанрі, так і у графічній техніці (до якої він, здається, більше взагалі ніколи не звертався).

Йдеться про кольоровий лінорит «Свято», своєрідним продовженням якого стали два натюрморти-лінорити наступного року – «Біля ліжка» і «Нічний натюрморт». Ані триптихом, ані циклом ці аркуші не здаються – скоріше йдеться про кілька «векторів» пошуку, які мають спільну початкову точку.

Композиція всіх трьох натюрмортів є майже ідентичною – горизонтальна поверхня, яка здається абсолютно пласкою й такою, що «ширяє» в повітрі. У «Святі» та «Нічному натюрморті» її визначає смугаста серветка-скатертинка (якщо це не візерунок власне самої поверхні!), у «Біля ліжка» вона нічим не маскується. Мінімум речей: два келехи, напівпорожній і порожній, перегорнутий – у «Святі»; чашка, зім'ята хустка і дві пляшечки ліків – у «Біля ліжка»; ложка та дві пляшечки (здається, ті ж самі) – у «Нічному натюрморті». А ще є «джерело світла»: жовто-червоне, що «розбризкує» краплі іскри – у «Святі», дещо містичне, хоча й схоже на лампочку в круглому абажурі – у «Нічному натюрморті». А «Біля ліжка» є лише власне світло – яскраве, мертво, моторошне, ймовірно, від повного місяця – а також дві групи крихітних, ледве помітних світлих плямочок – зірок, вогників, відблисків (?) – що ширяють у повній темряві за останньою межею простору більш-менш реальних речей.

Цікаво (і досить характерно), що, при всьому їхньому лаконізмі (щоб не сказати – мінімалістичності), натюрморти Павла Макова не здаються просто математичними розрахунками, холодними та довершеними «вправами з композиції та форми». Вони, якщо можна так сказати, «провокують на сюжет», натякають на якусь історію, зловісну, але таку, що інтригує. Особливо це стосується двох чорно-білих ліноритів, оскільки «Свято» створює враження окремого простору, замкненого та самодостатнього, який не потребує свідків (що, однак, не означає неможливості глядачів!) – і максимально захищений від їхнього проникнення. Але «Біля ліжка» та «Нічний натюрморт» у цьому розумінні відкритіші.

Власне кажучи, із предметами цих натюрмортів є можливим своєрідний, але безсумнівний діалог. Більше того – йдеться про щось гранично просте й гранично важливе, але загадковими чи, краще сказати, закодованими натяками. Безсоння, хвороба, марення, сп'яніння, урешті-решт, смерть – усе це, за бажання, можна «прочитати» в натюрморті з кількох елементарних речей на горизонтальній поверхні, під природним чи штучним, але однаково кошмарним світлом.

Між натюрмортами 1983 року і наступними за хронологією творами сам Павло Маков робить на персональному сайті паузу-лауну, і досить солідну (5 років). Утім, у фондах графіки Національного художнього музею України зберігаються два його офорти, час створення яких припадає саме на цей період – «Пейзаж з гірляндами» (1987) та «Перехрестя» (1988). Вважати їх «невдалими» немає ніяких підстав, більше того – для багатьох графіків вони могли б стати й «безсумнівним», якщо не «головним» «досягненням багаторічної праці». Але в творчості Павла Макова ці аркуші – скоріше унікальна можливість зазирнути в «лабораторію митця», зрозуміти, як трансформуються та «переплавляються» в ній враження цілком реальні, більше того – такі, що їх можна «розпізнати».

Імовірно, саме ця «можливість розпізнавання» й визначила для самого художника скромну подальшу долю цих двох майстерних офортів – у його власному, «персональному» часо-просторі, формування якого розпочинається в графіці Павла Макова якраз у цей час, реальним «таврійським ведутам» місця не було. Особливо характерним у цьому розумінні є «Пейзаж з гірляндами». Адже на ньому зображене не просто добре відоме, а майже знакове місце кримської столиці – кінотеатр «Сімферополь»! Визначити «місце подій». «Перехрестя» складніше, але, поза сумнівами, тут також художник має на увазі певний «справжній» і добре знайомий архітектурний мотив.

Упадає в очі також «зміна внутрішніх настроїв». Після сюрреалістичного «Ранку у місті», моторошно-есхатологічних «Зими» та «Кімнат», бездонної темряви «Натюрмортів», «Пейзаж з гірляндами» та «Перехрестя» сприймаються як втілення нарешті знайденої гармонії – стриманої, але світлої і по-особливому... загадкової. Причому це аж ніяк не мертва, глуха, екзистенційна безвідповідність – скоріше «таємниця», що заворужує з дитинства, яка – он там, у вікні, за рогом, наприкінці південної вулички, що круто повертає вгору... Не випадково обидва ці міські пейзажі виникають в атмосфері навіть не спогаду, а нібито сну – у легкому серпанку, без сліпучого світла.

Орнаменти в «Пейзажі з гірляндами» на перший погляд нагадують про бароккові гравюри, на зразок славетних українських «тез», хоча насправді художник має на увазі цілком реальний мотив – прикрашання міста ілюмінацією до свята (ймовірно, колишнього – Жовтневої революції, у збільшеному фрагменті «гірлянди» вгадується крейсер «Аврора»). Утім, «святковість» «Пейзажу» виявляється дещо умовною – адже, як мінімум, на одному з ліхтарів «гірлянда» порожня всередині, що надає аркушу трохи несподіваного настрою руйнування та спустошеності. Можливо, «свято вже закінчилося», але, найпевніше, воно «так і не розпочалося». Утім, навряд чи є сенс шукати в «Пейзажі з гірляндами» якихось політичних натяків. Його надзвичайно проста й одночасно класично-бездоганна композиція, із її поступовим і повільним, «пошаровим» розкриттям простору, що нагадує навіть не про урбаністичну графіку XVII–XVIII ст., а про театральні декорації та «паперову архітектуру» того ж часу, створює атмосферу не гротеску, а майже елегії, такої собі ніжності до чогось безглузлого, але зворушливого, тому що воно – спогад.

Композиція «Перехрестя» виявляється складнішою, її найважливіша складова частина – вулиця, що динамічно йде «уго-ру та вглиб», одночасно й руйнуючи, «прориваючи» графічний



аркуш, й утворюючи абсолютно умовний «простір», сповнений глибини й таємниці. Адже, незважаючи на свою повну безлюдність, будинки «Перехрестя» не створюють враження мертвої порожнечі (як-от у «Зимі»). Найвірогідніше, це «речі в собі», замкнені та самодостатні, але при цьому – сповнені чогось захоплюючого, майже чарівного. Будинки «Зими», попри свою сувору монументальність, не викликали нічого, окрім пригніченості та моторошності. Архітектура «Перехрестя», навпаки – поєднання затишку та дещо банальної й навіть кумедної, але симпатичної романтики – башточки, колонки, «венеціанські вікна»; вершиною ж, у всіх значеннях цього слова, стає балкончик, що ширяє у повітрі! Після цього повернення до есхатології стає, так би мовити, «психологічно неможливим».

Але, так чи інакше, на персональному сайті художника за натюрмортами розміщено «Сімферопольський пейзаж» (1988), який уже – «той самий», «справжній», «класичний» Маков. Саме цей великий (58,5 × 88 см) аркуш приніс харківському графіку перший значний успіх. Саме починаючи із «Сімферопольського пейзажу», «де несподівано і водночас органічно переплелись біблійні та сучасні знаки-міфологеми»<sup>4</sup>, можна говорити не лише про ремісничу майстерність і художню досконалість, але й про своєрідну магію графіки Павла Макова.

«Графічний аркуш із зображенням фантастичних будівель, що нагадують чи то Вавилонську вежу, чи то печерне місто, своєю напруженою пульсацією світлого й темного, складно, “недбало” і ретельно проробленою поверхнею викликав асоціації й зі стародавніми гравюрами, і з відбитками знімків НЛО... Але головне – окреслював особливий образний світ художника, який і збережеться в його творчості назавжди. Тут у тісному, “спресованому” взаємозв’язку співіснують традиції старої гравюри й новітні образні конструкції,

---

<sup>4</sup> Соловйов О. В якості лідера. *Образотворче мистецтво*. 1989. № 1. С. 13.

справжня культура ремесла й розкута, непередбачувана фантазія», – пише про це інталію Г. Скляренко<sup>5</sup>.

Уже сама назва «Сімферопольський пейзаж» є умовністю, щоб не сказати фікцією – адже місцевість, де розташована столиця автономної республіки, є степовою і абсолютно пласкою. Менш конкретні, хоч і більш логічні варіанти, як от «Кримський» чи «Таврійський пейзаж» художник, однак, відкидає. Нагадаємо: Сімферополь для Павла Макова – одне з «міст дитинства», а також – місто початку навчання. Інакше кажучи, якийсь його образ – позитивний або негативний, але достатньо яскравий – у майбутнього художника не міг не скластися. Більше того: за бажанням у фантастичній «забудові» графічного аркуша дійсно можна побачити дещо «сімферопольське» (утім, і «загальнокримське» також), полегшений варіант «сталінського ампіру» із численними башточками, колонами, аркадами та альтанками.

Порівняння з Вавилонською вежею (в інтерпретації Пітера Брейгеля-ст.) чи печерним містом є цілком справедливими, але «Сімферопольський пейзаж» викликає також ще одну, можливо, цілком підсвідому (причому підсвідому як для глядача, так і для митця!), але стійку алузію. Адже величезна пірамідоподібна споруда в результаті дещо загадкового (можливо, кількома «джерелами» – чи навіть кількома «сонцями»? Не випадково ж – у Г. Скляренко – про «знімок НЛО»!) освітлення відкидає одразу дві однаково яскраві (чи точніше, звичайно, однаково «темні»; краще за все, мабуть, – однаково насичені) трикутні тіні. Усе разом утворює геометричну фігуру, надзвичайно подібну до горезвісної «пентаграми» – п'ятикутної зірки, а вже пентаграма «тягне» за собою безліч інших спогадів і думок – як історичних, так і містичних. Утім, це, звичайно, лише припущення – і, можливо, занадто суб'єктивне.

---

<sup>5</sup> Скляренко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ : Huss, 2016. С. 211.

Так чи інакше, саме у «Сімферопольському пейзажі» відбулася перша «кристалізація» своєрідної графічної мови Павла Макова. Результат виявився цілком вдалим. Художник скористується схожою системою ще не раз. Образотворчим, логічним, а певною мірою навіть сюжетним продовженням «Пейзажу» стали триптих «Місто. Натопп» (1989), диптих «Башти на пагорбах» (1991), аркуш «Ранок». Усі ці роботи утворюють разом досить цілісний цикл, який, власне, і визначив як для мистецтвознавців, так і для глядачів поняття «графіка Павла Макова»<sup>6</sup>.

Отже – великий формат; технічна досконалість; надзвичайно тонке, майже ювелірне «опрацювання» поверхні; складна, але при цьому завжди вдало «розв'язана» компози-

---

<sup>6</sup> У 1990 році Павло Маков отримав Гран-прі на I Всесоюзному бієнале графіки в Калінінграді (Росія), 1994 року – Гран-прі Міжнародної виставки графіки й плаката «4 блок» (Харків), 1997 – Першу премію на Національному трієнале графіки (Київ, Україна). У присвяченій трієнале статті в журналі «Образотворче мистецтво» І. Волощук писав: «Харківський художник Павло Маков, який отримав першу премію трієнале, – мистець зі своїм особливим почерком у мистецтві, творчість якого потребує серйозних роздумів і розмов. Чудове володіння офортною технікою допомагає йому відтворювати складний світ незвичайних композицій, що не є надуманими, а органічно втілює авторський досвід спілкування з дійсністю (“Місце”» (Волощук І. Всеукраїнське трієнале «Графіка-97». *Образотворче мистецтво*. 1997. № 3–4. С. 25). Роботи під назвою «Місце» у Павла Макова немає; ймовірно, йдеться про його триптих «Місто. Натопп». Цікаво, що в наступному Національному трієнале художник участі не взяв, що дещо іронічно коментує у своїй підсумковій статті куратор цього проекту О. Лагутенко: «<...> такий майстер концептуальних персональних експозицій, як Павло Маков, взагалі не взяв участі в трієнале, ймовірно, цілком усвідомлено, оскільки він прораховує кожний свій крок, а на минулій графічній трієнале у нього була перша премія» (Лагутенко О. Трієнале «Графіка – 2000». *Образотворче мистецтво*. 2001. № 1. С. 47).

ція; і, нарешті, – «загадковий» сюжет, який вимагає вже не просто розгадування символів і натяків, а майже медитативного «проникнення» у внутрішній, суто емоційний настрій твору. Зазначимо також, що Павло Маков – можливо, найубраністичніший із сучасних українських митців, традиційно налаштованих на «оспівування ліричної природи». Сфера харківського графіка – місто та архітектура. Пізніше з'явиться образ – або, краще сказати, «міф» – сад, але це знов-таки аж ніяк не сільський «садок», а суто міський «парк», створений за суворо «архітектурними», майже математичними законами, що за ними й існує.

«<...> у графічному триптиху П. Макова «Місто. Натовп» (1988) <sup>7</sup>, виконаному в манері вільного рисування <sup>8</sup>, середовище, простір, час розпадаються на окремі фрагменти, осягаючи які, можна в цілому відчутти майстерність драматургії графічного аркуша, оцінити первісний авторський задум. Архітектурна стихія в графічних аркушах П. Макова то аморфна, безлика, мінлива, то в окремих фрагментах статична, класично досконала. Автор підкреслює всю хисткість межі матеріального і духовного світу. Архітектурний образ у триптиху сприймається як певний живий організм. Враження посилюється і елементами гуманоїдних форм в архітектурних деталях (колони-постаті, фасади-обличчя, капітелі – жіночі лики). Це метафоричний образ цивілізації, яка живе в своїй замкненій системі. Сама архітектурна маса займає незначну

<sup>7</sup> На персональному сайті Павла Макова триптих «Місто. Натовп» датований 1989 роком. Розміри аркушів: 67 × 90 см («Ранок»), 63 × 85 см («День»), 66 × 89 («Ніч»).

<sup>8</sup> Не зовсім так. У комбінованій техніці «інталіо, малюнок» виконано лише центральний аркуш триптиха – «Місто. Натовп II (День)». Аркуші «Місто. Натовп I (Ранок)» і «Місто. Натовп III (Ніч)» створено в техніці інталіо. Утім, можливо, І. Сизоненко мав на увазі не графічну техніку, а саме «манеру», «стиль» роботи харківського художника, яка дійсно має багато спільного із вільним, невимушеним малюнком.

частину аркуша. Величезний, безмежний у своєму продовженні простір неба нависає над містом, живе за своїми законами. Розтушовані чорні плями утворюють згустки темряви, чорні зірки і світила, що випромінюють чорні промені. В цьому небесному склепінні нема звичного відкритого простору, що випромінює світло, – це простір-загадка, простір-таємниця, осягнення якої може відбуватися на рівні нашої підсвідомості, інтуїції, асоціації»<sup>9</sup>.

Сама ідея зображення однакового пейзажу або архітектурного мотиву в різні години доби, при різному освітленні, веде свою історію, як мінімум, із «Руанського собору» Клода Моне. Звичайно, Павло Маков пропонує своє, не живописно-кolorистичне, а графічно-тонове, надзвичайно елегантне, але при цьому й дещо іронічне рішення.

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

Хоча друга назва кожної із частин триптиха – «Натовп», власне натовпу, людей на, умовно кажучи, вулицях та площах цього «Міста» не помітно. «Натовп» створює саме архітектура. Це вона не просто існує, але й по-справжньому живе,

---

<sup>9</sup> Сизоненко І. Графіка «нової хвилі». *Образотворче мистецтво*. 1991. № 5. С. 24.

змінюється і хіба що не рухається у створеному художником фантастично-умовному та одночасно надзвичайно переконливому часі-просторі. Причому, якщо у «Сімферопольському пейзажі» це «життя» концентрується у загадковому пірамідоподібному архітектурному «мурашнику», зараз воно «розповзається» у набагато складнішому «ритмі». Утім, над архітектурною «частиною» є ще небо – чи, можливо, краще сказати, щось «незабудоване», хоча й заповнене своїм рухом і, як здається, своїм життям.

Активна, майже агресивна у своїй граничній концентрованості псевдоархітектура «Пейзажу» та «Міста» змінюється у диптиху 1991 року із романтичною, навіть дещо «фантазійною» назвою «Башти на пагорбах», умовно кажучи, «вільним диханням». Поряд із насиченою світлотіньовою розробкою та проробкою попередніх інталію, диптих здається «сповненим світла та повітря», нагадуючи рисунок пером, до того ж пером найтоншим. Враження легкості, прозорості, майже польоту підсилюється, а можливо, й визначається, самою композицією – «панорамною» перспективою величезного простору, що складається із невисоких пагорбів, обіцяних у назві, і затемнених ярів між ними. «Забудова» цього умовного «степу» – знов-таки ті ж самі «сімферопольські» башточки, альтанки, аркади та колонади, іноді – маленькі, іноді – у кілька ярусів, що скидаються одночасно й на Пізанську вежу, і на балагани мандруючого цирку. Зазначимо також, що «небесного простору» чи, краще сказати, «простору неба», що грає таку помітну роль у триптиху «Місто. Натопл» у «позитивних» «Баштах на пагорбах» майже зовсім немає – воно нібито й угадується десь на останньому плані, але «лінія горизонту» фактично зливається із «лініями» пагорбів та ярів. Схожу композицію має також аркуш «Ранок», виконаний у тому ж 1991 році – та ж сама грандіозна і одночасно «безнебесна» панорама, ті ж самі «світло та повітря», ті ж самі складно й віртуозно згруповані ажурні й загадкові споруди: «каркасні»

башти, схожі одночасно й на будівничі «ліси», і на середньовічні споруди для облоги, щільні групи античних колон, навіть баня з хрестом (сам храм, ймовірно, занурився у «сипучі піски» – до речі, дещо моторошна подробиця!). Власне «Ранок» – цікавий, виразний, технічно досконалий графічний аркуш, але в загальному контексті доробку Павла Макова він видається дещо... вторинним. Ймовірно, саме тому художник завершив (хоч і не «закрив» остаточно!) ним тему «фантастичної архітектури».

Крім «інталіо», до «архітектурних капріччо» належать також дві пастелі – «Пейзаж» і «Пейзаж з вулканом». Обидві вони виконані 1989 року, тобто одночасно з «Сімферопольським пейзажем» і триптихом «Місто. Натовп». Можливість побачити «кольорового» Павла Макова взагалі є унікальною, хоч, нагадаємо, починав він саме як живописець.

Так чи інакше, «Пейзаж» характеризується досить елегантним і вишуканим колоритом, побудованим на поєднанні вохристого та рожевого, із окремим «спалахами» білого та синьо-чорного. Сам «архітектурний мотив» є традиційним для митця – ажурний, а в даному разі ще й трохи нахилений будинок-башта із численними колонами, арками та аркадами, півкруглими у верхній частині вікнами та шпилем, що увінчує всю цю абсурдну, хоч і не позбавлену романтичності та навіть загадковості конструкцію. Утім, подібність цієї «падаючої башти» до кримської «радянсько-ампірної» архітектури є безсумнівною, тим більше що «маскується» ця подібність у даному разі набагато менше, аніж у графіці. Колорит «Пейзажу з вулканом» подібний (вохристо-теракотовий та синьо-чорний), але більш «гарячий», «розпечений», що, звичайно ж, пояснюється самим сюжетом. Утім, головним колористичним – і навіть композиційним – прийомом – цієї пастелі стає сліпучо-білий «розрив», що перетинає по діагоналі небо, знаменуючи катастрофу майже всесвітнього масштабу. Біла «блискавка» цього «розриву» абсолютно затьмарює до-

силь скромні «архітектурні деталі» – дві конструкції із колон та смугастих арок, які демонструють хіба що беззахисну тендітність. «Есхатологічна» тематика «Пейзажу з вулканом» дещо несподівано зближує його із «Зимом» – ті ж самі «залишки цивілізації», причому їхня «покинутість», причин якої ми не знаємо, сприймається як свідчення загибелі всього людства. Утім, пастель створює (завдяки красі колориту та ефектності «розриву») усе ж таки м'якше, так би мовити – «естетичніше» враження. Невідоме місто, поглинуте лавовими потоками, «відсувається» в часі на тисячі років назад, стаючи вже не «покинутим» або «загиблим», а лише «загубленим», тобто скоріше археологічним, аніж гостро-актуальним, «психологічним» феноменом. І якщо «Зима» лякала та хвилювала, «Пейзаж з вулканом» лише зацікавлює.

Павло Маков досить рідко доповнює свої композиції будь-якими персонажами (фактично вони є лише у «Ранку в місті»). Навіть у триптиху «Місто. Натовп», нібито всупереч назві, ніякого «натовпу» (людського) немає. Але 1989 року художник тричі, у різних техніках (папір, малюнок; олія, картон; папір, інталію), відтворив той самий мотив, якому дав назву «Люди за столом». Сам сюжет передбачає величезну змістову «амплітуду» – від звичайного «жанру» до «Таємної вечери». Утім, варіант Павла Макова здається певним «компромісом» – побутова, навіть нібито «сімейна» сцена, але підкреслено монументальна, зокрема й суто за розмірами, та сповнена певної «таємниці».

Сцени не повторюють одна одну – персонажі в кожній із композицій згруповані по-різному, більше того – їх, виявляється, різна кількість. Малюнок «Люди за столом I» створює враження легкого, невимушеного, навіть дещо грайливого начерку – хоч акценти золотої фарби свідчать про продуманість і завершеність твору. За столом тут зібралися сім персонажів, ще двоє присутні поряд. Граничний лаконізм та умовність зображення не заважають появі «характерних деталей», якщо й



не портретних, то конкретних і неповторних – зібране у вузол волосся жінки, яка, треба розуміти, головує під час зібрання; кучерява шевелюра й борідка чоловіка на протилежному кінці столу; пліщина чоловіка ліворуч він нього; пишна зачіска жінки праворуч, високий «шиньйон» героїні, яка стоїть, тощо. Дія відбувається у величезному приміщенні, справжній «залі» (якщо арочки праворуч – це дійсно двері). Що це – сімейний обід родичів, які прийшли в гості до улюбленої бабусі? Поділ спадщини? Або, наприклад, засідання інститутської кафедри?

«Люди за столом II» – такий собі «спогад про Рембрандта» (адже, згідно із дослідженнями, його полотно «Змова батавов», від якого збереглася лише центральна частина, спочатку за композицією приблизно мало такий вигляд!). На відміну від оксамитових барв пастелі, олійні фарби створюють враження складного світлотіньового «мерехтіння», причому загальний золотаво-брунатний (знов-таки «рембрандтівський»!) тон не заважає яскравим спалахам інших кольорів – червоного, рожевого, зеленкуватого.

Замість дев'яти «гротескно-впізнаваних» персонажів рисунка, олійний варіант «Людей за столом» охоплює лише п'ятьох персонажів – п'ятьох жінок у довгих сукнях, що розмістилися у кріслах навколо столу, під дещо фантастичною люстрою або лампою (адже складається враження, що вона буквально «виростає» із середини столу!). Простір навколо них, знов-таки на відміну від рисунка, визначений досить чітко та конкретно – це доволі велика і дуже висока напівтемна кімната із дверима праворуч.

«Люди за столом I» жваво спілкувалися і навіть, як здається, сперечалися. У другому варіанті триває дещо неспокійна та трохи загадкова тиша, яку можна трактувати по-різному, залежно від настроїв і смаків глядача, – як затишну, як напружену, як таку, що настає слідом за важливим повідомленням (яке, ймовірно, зробила героїня у червоній сукні, що сидить

на певній відстані від столу, але безсумнівно головує – подібно до «бабусі» у першому варіанті). У ледве помітних рухах героїнь (особливо тих, що повернуті у профіль до глядача і займають лівий та правий боки столу) можна «вбачати» й певну реакцію: та, що у рожевому, різко повернула голову; та, що в зеленкуватому, покійно її схилила. Усе це, утім, лише суб'єктивні спостереження та припущення – сюжет знов-таки виявляється невідомим і, у певному значенні, неважливим.

«Люди за столом III» стали підсумком цього своєрідного міні-циклу не лише тому, що художник перевів безсумнівно цікавий для себе мотив у свою головну техніку – інталію. У новій композиції «застольна» тематика дещо парадоксально об'єдналася із архітектурною! Тобто «Люди за столом III» виявляються «генетично пов'язаними», можливо, не так із іншими двома «Людьми», як із «Баштами на пагорбах» або «Ранком».

Простір «Людей за столом III» – той самий традиційний для графіки Павла Макова нескінченний «таврійський степ», у якому знов-таки виникають таємничі (можливо, й напівзруйновані) псевдоантичні споруди з аркадами та колонадами. На їхньому тлі за столом зібралося п'ять персонажів; ще один (одна?), шостий (шоста?), чи то з новою стравою, чи то з промовою, стоїть поряд. Від гротескової портретності малюнка і хоч би різнокольорових шат олійної композиції не залишилося майже нічого – напівприхованою залишається навіть стать і вік персонажів (особливо тих із них, хто сидить), не кажучи вже про їхню зовнішність. Але одночасно перенесена «на природу» подія втратила будь-яку буденну «жанровість» і перетворилася на значуще, майже ритуальне дійство, дуже просте, дуже важливе й дещо абсурдне. Утім, лише кількість персонажів не дає змогу побачити в «Людах за столом III» варіацію за тему якоїсь із містичних трапез, аж до частування трьох загадкових мандрівників під дубом Маврикійським чи навіть Таємної вечері.

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

Проста, ясна й гармонійна композиція «Зустрічі» приховує, однак, величезну внутрішню напругу. Безсумнівно, перед глядачем розгортається не просто «подія», а справжня «драма», надзвичайно важлива для обох її учасників. Утім, подробиці сюжету залишаються невідомими: жінка у кріслі нарешті покликала того, хто прийшов, – і він нарешті прийшов? Або навпаки – візит був його ініціативою та став (чи не став?) повною несподіванкою для героїні? Або та, що сидить, вже не здатна зрозуміти, що, нарешті, сталося? Утім, як й у «Людах за столом», усі ці нескінченні варіанти «можливих історій» виявляються, урешті-решт, непотрібними. До речі, відбувається «Зустріч» у досить дивному просторі, де співіснують дерево (маленька «тополя» за кріслом героїні) та архітектурні «арочки» на нібито стіні, що обмежує задній план. Можливо, йдеться про реальний «внутрішній дворик», такий собі атріум-патіо, а можливо, і про мерехтливе, невизначене потойбіччя – сон, відіння, інший світ (тоді, до

речі, усе зрозуміло – Він нарешті прийшов туди, де на нього чекала Вона)?

З початку 1990-х років Павло Маков працює в особливому різновиді мистецтва, який має назву «art book», «авторська книжка». «Зазвичай автор “artist’s book” – художник, що не просто читає, а й живе у світі літератури, той, для кого створення власної книги – можливість не тільки поєднати слово й зображення, але й “розповісти свою історію”», – пише Г. Скляренко<sup>10</sup>. І продовжує: «У Павла Макова – це найчастіше своєрідні “документальні містифікації”, що складаються з цілком предметних і “справдешніх” фотографій “місця й часу”, колажів зі старих листів, клаптиків шпалер, усіляких схем, малюнків, написів, чисел тощо у вигаданий автором сюжет»<sup>11</sup>. К. Загорська, автор докладної статті саме про «art book» художника, після довгих екскурсів в історію жанру та

---

<sup>10</sup> Скляренко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ : Huss, 2016. С. 213.

<sup>11</sup> Там само. С. 213–215. Зазначимо, що на виставці «Місто ХА» (2018, НХМУ) Павло Маков був представлений не лише своїми графічними творами, але й фотографіями квартири Олега Мітасова (1953–1999), зробленими художником одразу після смерті неординарної «легенди Харкова». Павло Маков є шанувальником і певною мірою популяризатором творчості Олега Мітасова, хоча й не ідеалізує психічно хворого митця, вважаючи його швидше своєрідним «камертоном»: «Ни один художник не способен на такое! Потому что, знаете, искусство, оно всегда заангажировано социумом – любое. У каждого художника есть семья, или жена, или дети, или он... Как бы он не хотел окунуться в мир чистого искусства, отгородиться от социума, это невозможно вообще». Також Павло Маков дає своє пояснення інтересу до особистості й творчості Олега Мітасова: «это опять-таки тоска по чему-то «настоящему» среди молодёжи, которая за ним идёт». Здається, саме про це й ще один вислів художника (який насправді датується ще 1994 р.): «Дивовижний час – маловідомі харківські міфи стають для мене реальністю, у той час як сама ця реальність невблаганно перетворюється

спроб порівняння, зупиняється врешті-решт на «дещо несподіваному у своїй непретензійності» визначенні нових творів харківського митця: «цікаві та дивні книжки» (або навіть «Книги М.»)<sup>12</sup>. Так чи інакше, обидві дослідниці визначають Павла Макова як одного з найцікавіших постатей мистецтва авторської книги в Україні<sup>13</sup>.

Серед авторських книжок Павла Макова – «Завдання № 1» (1994)<sup>14</sup>, «Книжка Води» (1994)<sup>15</sup>, «Фонтан виснаження. April wars» (1995)<sup>16</sup>, «Анатомія мішені» (ч. 1 – «Антропология» (1998)<sup>17</sup> і ч. 2 – «Три сестри» (1999)<sup>18</sup>) та її продовження – книжка-килим «Три сестри» (1999)<sup>19</sup>, «Книга Троянд» (1999–

---

на міф» (цит. за персональним сайтом Павла Макова). У співавторстві з Миколою Штоком Павло Маков розробив «шрифт Мітасова».

<sup>12</sup> Загорська К. Книги М. Павло Маков. «Авторські книжки» та щоденники : Каталог. Київ : АртБук, 2007. С. 2–5.

<sup>13</sup> В Одесі авторською книгою займається Франсуаза Оз («Всё золото в нас», 2012; «Можно всё», 2017), але її роботи є радше поетичними збірками, проілюстрованими авторкою, і примат слова над зображенням відчувається тут постійно.

<sup>14</sup> Папір, інталію, шовкодрук, колаж; 1 екземпляр, приватна колекція, Німеччина. Для цієї (першої) авторської книжки Павла Макова використано «шрифт Мітасова».

<sup>15</sup> Папір, шовкодрук; 40 примірників (зібрано 15), приватні колекції США і Німеччини. Зазначимо, що у назві наголос падає на перший склад.

<sup>16</sup> Папір, інталію, шовкодрук; 12 примірників. Державний музей образотворчого мистецтва ім. Пушкіна (Москва), Центр сучасного мистецтва та культури (Осака, Японія), приватні колекції України, США, Німеччини).

<sup>17</sup> 21 сторінка підручника з анатомії, інталію, фото, олія, трафарет, літографія; зроблено в одному екземплярі, власність автора.

<sup>18</sup> 15 сторінок підручника з анатомії, літографія, фото, олія, трафарет; зроблено в одному екземплярі, власність автора.

<sup>19</sup> Папір, шовкодрук; 16 примірників. Музейна колекція – Вашингтон, приватні колекції – США, Україна, Данія. Нагороди –

2000)<sup>20</sup>, «Книга дванадцяти кораблів» (1999–2000)<sup>21</sup>, «Книжка днів» (1999–2000)<sup>22</sup>, «Празький щоденник» (1999–2000)<sup>23</sup>, «Щоденник з мішенями» (1999–2000)<sup>24</sup>, «Sudetische Nachtigall» (2001)<sup>25</sup>. Своєрідний триптих складають також «олов'яні щоденники» (героями яких є іграшкові «олов'яні солдатики») – «Битва за піраміду» (2000)<sup>26</sup>, «Празькі зустрічі» (2001)<sup>27</sup> та «Утопія. Облога Пентагону» (2003–2004)<sup>28</sup>. Книжка є також

---

V Бієнале «Майстри графічного мистецтва» (Гіор, Угорщина, Приз угорської асоціації художників.

<sup>20</sup> Папір, інталію, фото, олія, трафарет, колаж, 24 стор; зроблено в одному екземплярі, власність автора. Нагороди – «Золота книга», Міжнародний конкурс авторської книги «Scripta Mannet», Таллінн, Естонія.

<sup>21</sup> Папір, інталію, олія, трафарет, колаж, 24 сторінки + 12 паперових корабликів; зроблено в одному екземплярі, власність автора. Нагороди – «Золота книга», Міжнародний конкурс авторської книги «Scripta Mannet», Таллінн, Естонія.

<sup>22</sup> Папір, інталію, фото, олівець, олія, трафарет, колаж, 83 сторінки формату А4–А5. Існує в єдиному екземплярі. 60 сторінок у колекції Фонду сучасного мистецтва в Україні В. Пінчука, 21 сторінка у різних приватних колекціях України та Німеччини, 2 сторінки є власністю автора.

<sup>23</sup> Ламінований папір, фото, дереворит, олія, трафарет, 12 сторінок, 21 × 26. В одному екземплярі. Власність автора.

<sup>24</sup> Ламінований папір, шовкодрук, інталію, кулькова ручка, трафарет, 18 сторінок, 25 × 33. В єдиному екземплярі. Власність автора.

<sup>25</sup> Папір ручної роботи, інталію, 23 сторінки, 39 × 26. В одному екземплярі. Власність автора.

<sup>26</sup> Папір, інталію, фото, олівець, олія, трафарет, 20 сторінок, 25 × 17,5. В одному екземплярі. Колекція НХМУ, Київ.

<sup>27</sup> Папір, інталію, фото, червоний олівець, 16 сторінок, 21 × 13. В одному екземплярі. Приватна колекція, Київ.

<sup>28</sup> Папір, інталію, комп'ютерна графіка, малюнок, печатки, 29 сторінок, 39 × 30. В одному екземплярі. 5 сторінок є власністю автора, 24 сторінки – колекції галереї «L-ART» (Київ). Нагороди: VII Бієнале «Майстри графічного мистецтва, Гіор, Угорщина.

частиною одного з найвідоміших проєктів художника – «Донроза» («Донецька троянда», 2006–2010).

Історію створення «Анатомії мішені» сам художник розповідає так: «На самом деле эти три мишени я впервые встретил во дворе средней школы № 1 города Харькова два года тому назад. В октябре 1998 года я разукрасил их цветными пастелями, окружил венками из цветов – и как-то сами собой получились “Три сестры”. Ещё немного позже, уже в книге “Анатомия мишени” мои “Три сестры” слились не только с реальным учебником по анатомии 1905 года, но и с реальной историей жизни Кати, Зои и Муси. Самая старшая – Катя. Ей 95 лет, и мы живём в одной квартире. Она – бабушка моей жены и прабабушка моего сына. Среднюю сестру, Зою, я знал. Она умерла два года назад в Харькове. Младшая, Муся, умерла ещё раньше в Москве»<sup>29</sup>. Звичайно, цілком природно увявити маківських Трьох сестер у драматичних декораціях вітчизняного ХХ ст. Але художник трактує символіку своєї авторської книжки дещо ширше. «Мішень для мене, – пише він, – це не стільки мілітаристський знак, скільки символ згасаючого століття, під яким проминуло життя мільйонів жінок, і мої три сестри – тільки крапля в цьому величезному морі втрачених життів»<sup>30</sup>. Проєкт мав продовження – у 1999 році Павло Маков створив книжку-килим «Три сестри», де на аркуші паперу розміром 116 × 152 см «друкує “знаки мішені” – темні на «старовинному» золотаво-умбристому тлі, білі як прориви, дірки, втрати <...> “пил” часу й сліди людського життя...»<sup>31</sup>. Утім, за зізнанням самого художника, «Анатомія мишені» остається

---

<sup>29</sup> Цит за: Павло Маков. «Авторські книжки» та щоденники : Каталог.

<sup>30</sup> Там само. Тут, до речі, можна згадати ранню роботу відомого німецького експресіоніста Отто Дікса – «Автопортрет мішені» (1915).

<sup>31</sup> Складенко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ : Huss, 2016. С. 215.

незавершенной, и не потому, что мне лень. Есть три части – “Антропология мишени”, “Три сестры”, “Три сестры – книга-ковёр”. Марта 1999 года реальные мишени и символ слились воедино – TARGET<sup>32</sup> стало ключевым понятием для миллионов людей в Югославии, я понял, что уже невозможно использовать его как знак. Жизнь забрала его у искусства, превратив знак в реальных людей. “Анатомия мишени” – книга-ковёр. Пыль времени, абстрактным узором текста насевавшая на листах, опыт, втоптаный в страницы. Свидетельствуя о настоящем, он, тем не менее, навсегда остаётся в прошлом»<sup>33</sup>.

Книга «Фонтан виснаження. April wars» (1995) супроводжує коментар-містифікація іншого роду: – «12 екземплярів цієї книги було знайдено в затопленому підвалі будинку на Нетеченській вулиці, майже за рік після Великої Повені 21 червня 1996 року, коли впала стіна», причому «дві фотографії будинку додаються»<sup>34</sup>. До речі, Нетеченська вулиця (від назви – до речі, дещо парадоксальної – річки Нетеча) дійсно існує в Харкові. Сценарій цієї містифікації (К. Загорська називає її «вплутання в історію») буде майже повністю повторений у «Книзі Троянд» (1999–2000) і «Книзі 12 кораблів» (1999–2000). Отже, «“Книга Роз” найдена 20 ноября 1999 года в сарае дома № 111 по улице Искринской. Поступила в коллекцию Музея Современной Жизни в декабре 1999 года. С января 2000 года ведётся реставрация. До настоящего момента отреставрированы и законсервированы 21 страница. История происхождения книги неизвестна, как неизвестно и то, каким образом она попала в дом № 111 по улице Искринской. До ноября 1999 года Книга использовалась в качестве папки для гербария, что и послужило поводом для названия.

<sup>32</sup> «Target» – англ. «мішень».

<sup>33</sup> Цит. за: Павло Маков. «Авторські книжки» та щоденники: Каталог.

<sup>34</sup> Загорська К. Книги М. Павло Маков. «Авторські книжки» та щоденники : Каталог. Київ : АртБук, 2007. С. 2.



К сожалению, сохранившиеся тексты напечатаны на непонятном языке и прочтению не подлежат»<sup>35</sup>. «Архів МСЖ» надав також фотографії «Сарай дома № 111 по улице Искринской, в котором была найдена замёрзшая Книга Роз», «Интер'єр клуні, в куті лежить замерзла Книга Троянд», «Книга Троянд до початку реставрації». Зазначимо, що вулиця Іскринська в Харкові дійсно є, але насправді закінчується № 53.

Іншу «історію» переказано майже тими ж словами, зі збереженням «наукоподібної» стилістики: «Книга двенадцати кораблей найдена в ноябре 1999 года на чердаке дома № 111 по улице Искринской. Поступила на хранение в Музей Современной Жизни в декабре 1999 года. С января 2000 года ведутся реставрационные работы, до настоящего времени отреставрировано и законсервировано 25 страниц. История происхождения Книги неизвестна, как неизвестно и то, каким образом она попала в дом № 111 по улице Искринской. До ноября 1999 года книга, а вернее сказать, бумага, на которой она напечатана, использовалась в качестве основы для различного рода экспериментов в области intaglio. Двенадцать листов книги были сложены в виде бумажных корабликов, что и послужило поводом для названия. К сожалению, сохранившиеся тексты напечатаны на непонятном языке и прочтению не подлежат»<sup>36</sup>. Відповідно, цього разу «Архів МСЖ» надає «Фото дома, на чердаке которого была найдена Книга двенадцати кораблей», «Фото чердака и чемодана, в котором была найдена Книга двенадцати кораблей», «Книга двенадцати кораблей до начала реставрации». Таким чином, тепер, окрім «історії», тут запропоновано ще й «лінгвістичну загадку» – «невідому мову». Виникає також алюзія із відомим коментарем Казимира Малевича до власних футуристичних

---

<sup>35</sup> Цит. за: Павло Маков. «Авторські книжки» та щоденники: Каталог.

<sup>36</sup> Цит. за: Павло Маков. «Авторські книжки» та щоденники: Каталог.

творів: «Зміст картин автору є невідомим». Але насправді «книги М» просто пропонують глядачеві більше (і це несподівано!) свободи. Адже і «Три сестри», і «Книга Троянд», і «Книга дванадцяти кораблів» не є герметичними «речами в собі». Навпаки – вони повільно і ретельно переказують чиясь невідоме, чуже життя, і вся «складність» (якщо це можна назвати складністю) полягає тільки в тому, що «прочитати» (почути, а ще краще – відчути) його можна *лише* по-різному, увімкнувши власний досвід, власну систему спогадів та асоціацій. Отже, це «завдання», що має не одну-єдину, а нескінченну (для кожного – свою) кількість відповідей, причому всі вони – правильні! Що ж до «версії» самого Павла Макова, то вона закарбована безпосередньо в аркушах (іноді – майже естетської краси) і тих самих іронічних коментарях, що заінтриговують.

У великому проєкті «Донроза» авторська книга, як уже зазначено, є лише частиною, хоча й важливою. Власне проєкт, до складу якого входять також великі графічні аркуші і об'єкти, є виразною реалізацією одного з головних «павломаківських міфів» – «сад», або, точніше, «ландшафтний парк», який набуде свого остаточного, задуманого вигляду лише через кілька століть, але створюється безпосередньо зараз. «Сад – це, напевно, найвеличніший з усіх видів мистецтва, – вважає сам художник. – І садівники, ландшафтні архітектори, котрі цим займалися, – то були генії, що знали геть на всьому. Ви собі хоч уявляєте, що воно таке – саджати дерево й подумки розраховувати, яким воно все буде за триста років?»<sup>37</sup> Порівняно з іншими «книгами М», «Донроза» видається яскравішою, адже в ній активно використано фрагменти червоного кольору.

Спочатку розказано ще одну «історію»: «В основу цієї публікації покладено рукописний щоденник з малюнка-

---

<sup>37</sup> Складенко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ : Huss, 2016. С. 218.

ми харківського розаря-аматора, який він вів протягом 2008–2010 років, разом зі своїм помічником Гамлетом, під час робіт з реконструкції генерального плану розарію міста Донецьк, відомого вузькому колу професіоналів під назвою Донроза. Тутешні подекують, що наприкінці XIX століття Донроза існувала або ж принаймні її спланували британські ландшафтні архітектори разом із місцевими розознавцями як підставу для майбутнього Великосхідного ботанічного саду. Усі роботи з планування та садження розарію виконувалися із прискіпливим урахуванням особливостей локальних кліматичних умов та менталітету місцевих розарів. Щодо суттєвого “британського впливу” на генеральну концепцію Донрози, наразі можна зробити досить ґрунтовне припущення про її тяжіння до загальної схеми світобудови з першої частини “Божественної комедії” Данте Аліґ’єрі. На це вказує відомий факт значної поширеності культу Флоренції часів Відродження серед інтелектуальних кіл Вікторіанської Англії в другій половині XIX століття». Той самий псевдосерйозний тон Павло Маков зберігає також в «технічних примітках» («На сторінках 28–57 публікації ви знайдете якісну репродукцію реконструйованого плану Донрози, що розбитий на п’ятнадцять фрагментів. Розібравши зошит, можна скласти їх за означеною схемою й отримати план Донрози») і навіть у підсумкових «подяках» («Велика подяка від усіх українських розарів та садівників панові Гамлету за підрахунок трояндових кущів, висаджених на плані Донрози, панні Марії Коневій, панні Пенні Гуд, панові Девіду Рісу Девісу та панові Девіду Грінсліду за мовну підтримку, панові Сергію Мішакіну та панні Тані Борзуновій за якісну селекцію кущів, а також пану Павлові Риженку за надання сучасного садового інвентаря. Окрема подяка Міжнародному благодійному фонду «ІЗОЛЯЦІЯ. Платформа культурних ініціатив» та ТОВ “ТАР АЛЬЯНС” за вчасне надання якісного ґрунту українським розарям»).

Зазначимо, що зіставлення італійського Відродження й англійського вікторіанства, несподіваність й парадоксальність якого вибиває іскру іронії, не лише «відповідає реальним подіям» (рух прерафаелітів), але й має довгу саме сатиричну традицію<sup>38</sup>. Додаючи до цієї «гримучої суміші» ще й Донецьк, художник досягає максимального ефекту. І все ж таки варто звернути увагу на те, що «Донрозу» було створено у 2006–2010 роках, і нагадати, що Павло Маков не став продовжувати проект «Анатомія мішені» після подій у Югославії.

«Ще крок – і ці малюнки можна перевести в матеріал, вписати в реальний простір»<sup>39</sup>. Дійсно – перехід Павла Мако-

<sup>38</sup> «Нарешті Джордж Огастес знайшов своє покликання! Він усвідомив, хто він такий: мрійник, що народився невчасно! <...> найсильніша була в ньому запаморочлива пристрасть до середньовічної й ренесансної Флоренції. Він ніколи не бував у Італії, але любив хвалитись, ніби вивчав план цього міста так довго й так ретельно, що знайшов би в ньому дорогу з зав'язаними очима. Він не знав ні слова по-італійському, але захоплено говорив про Данте і «його оточення», критикував Гвіччардіні за педантизм, спростовував Макіавеллі й був першим – після Роско – авторитетом у всьому, що стосувалось доби Лоренцо Медічі та Лева Х. Одного чудового дня Джордж Огастес заявив удома, що вирішив покинути адвокатство й стати літератором. <...> За статтю («Клеопатра – віковічне чудо») Джорджеві Огастесу заплатили цілу гінею, і родина шанобливо притихла на добрий тиждень» (Олдінгтон Р. Смерть героя. Київ : Дніпро., 1988. С. 63–66). І далі: «А втім, будьмо справедливі: Джордж Огастес справді працював три години на день, як усі великі письменники, – він писав. Писав статті, писав оповідання, розпочав «Занепад і загибель Флорентійської республіки» й мото-рошній роман про Савонаролу, який починався словами: «Однієї буремної ночі 14. року на майдані Синьорії у Флоренції можна було побачити дві постаті в чорних плащах; вони йшли через майдан від Ор-Сан-Мікеле до приватної резиденції Лоренцо Пишного, відомої в наші дні під назвою палаццо Строщі» (Там само. С. 70).

<sup>39</sup> Складенко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ : Huss, 2016. С. 220.

ва від графіки (власне, від авторських книжок) до «об'єктів» та інсталіцій був цілком природним. Уже 1996 року виникає інсталяція «Фонтан виснаження». Вона була створена з металевих лійок, розташованих нібито за схемою (багаторазово повтореною) славетного бахчисарайського «Фонтана сліз» (тут, звичайно, не можна не згадати про «кримський складник» у біографії художника). Але ключовим словом виявляється саме це «нібито». Адже «У “Фонтані” Макова “маса води”, всією низкою чаш повільно перетікаючи з однієї в іншу, не зберігається, а зменшується, “виснажується”, відходить у небуття... Несподівано вишуканий орнамент із простих металевих сірих лійок на білій (ніби графічний аркуш) стіні, гра світла й тіней – це теж текст, а точніше «вірш», образи й змісти якого сповнені тонких алюзій і асоціацій... Адже, як у поезії, тут важливий ритм і структура, рух і... пауза, порожнеча»<sup>40</sup>. Узагалі, «Фонтан виснаження» виявляється надзвичайно щедрим саме на «поетичні» алюзії. Тут і класичні, «хрестоматійні» твори (О. Пушкін, А. Міцкевич, Леся Українка), присвячені Бахчисарайському фонтану, і використані безпосередньо у книзі «Фонтан виснаження. April wars» вірші американської поетки Бесс Джоселоу, знайти яку в Інтернеті, утім, не вдалося (виникає навіть підозра: чи не йдеться тут про чергову містифікацію Павла Макова?).

Своєрідним «компромісом» між графікою та інсталяцією стала фотоінсталяція «Олов'яні ветерани» (2002), експонована на великій виставці «Прощавай, зброє» в київському «Арсеналі» (2004). Це були «великі (150 × 80 см кожний) знімки зістарілих від часу дитячих іграшкових солдатиків, фарба на них вже пооблітала й стерлася. У багатьох бракує очей або ротів... Тепер це вже не хвацькі, переможні й блискучі воїни, а побляклий непотріб <...> Метафора наскрізь прозора»<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Скляренко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ : Huss, 2016. С. 220–221.

<sup>41</sup> Там само. С. 221.

Фотоінсталяція мала найтісніші зв'язки з авторськими книжками «Sudetische Nachtigall» (2001), «Олов'яний щоденник. Празькі зустрічі» (2001), а пізніше була продовжена в проєкті «Утопія. Облога Пентагону» (2003–2004).

Буквальний переклад назви «Sudetische Nachtigall» – «Судетський соловей». Нагадаємо, що події в Судетській області, які закінчилися т. з. Мюнхенською змовою, передували початку Другої світової війни, а «Нахтигаль» («Соловей») – дружина українських націоналістів, створена фашистами. Що ж до іграшкового солдатика, то на сторінках (аркушах?) «Sudetische Nachtigall» він опиняється в товаристві лісових рослин і птахів, поряд із фотографіями покинутих військових бункерів. Утім, роздуми про нескінченну війну, яка триває для кожного з її учасників ще багато років після офіційних перемир'я / капітуляції (для тих, хто переховується в лісовій глухомані, – інколи буквально!), ускладнюються черговою, як здається, містифікацією: адже Павло Маков пише про «бункери на Андельській горі», хоча насправді Андельська (Ангельська) гора (Andělská Hora) – зовсім не гора, а чеський замок XV ст. Наймасштабнішим із трьох «олов'яних щоденників» є, безумовно, «Облога Пентагону», що містить «Схему розташування олов'яного десанту на палубі швидкісного тральника “Ернст лох”», «Схему розташування олов'яного десанту на трьох палубах крейсера “Зігмунт Бауман”», «Схему розташування олов'яного десанту на чотирьох палубах флагманського дредноута “Утопіст”» і «Таємну мапу облоги Пентагону, складену з окремих аркушів щоденника». Плани воістину «наполеонівські», ось тільки Наполеон тут – діагноз.

Важливість «воєнної» (чи, радше, «антивоєнної») теми для Павла Макова – безсумнівна, але навряд чи він передбачав, що всього лише за десять років вона, на жаль, стане ще й актуальною, щоб не сказати – гостро публіцистичною. Перефразовуючи художника, можна зауважити, що Життя знову забрало дещо у Мистецтва.

Пов'язані між собою («розгортаються у просторі одного сюжету») також авторська книжка «Щоденник» і проєкт «Ковдра. Город. Башта. Хрест. Доля» (показаний 2012 р. у київському Пінчук-Арт-Центрі). Г. Склярєнко так описала свої враження від них: «<...> якщо у форматі книжки калейдоскоп малюнків, знаків, цифр тощо фіксує щоденну “дивність буднів”, то у великому розмірі, у просторі виставкового залу він набуває якоїсь узагальнюючої символічності. “Ковдра”, зроблена з грошових купюр (банкноти – найтонший витвір графіки); план “Городу” на круглому столі, подібний до плану битви або грандіозного спорудження; “Башта” – похмурий, важкий паралелепіпед із сотень дрібних цеглинок-зображень – значущі символічні образи у творчості художника. <...> І все ж центральною з п'яти робіт проєкту постає “Доля” – відбиток пальця на великому білому аркуші»<sup>42</sup>.

Образи-символи, які Г. Склярєнко називає «цеглинами», визначаються також як «контейнери». Б. Філоненко витлумачив поняття «контейнер», тісно пов'язане із конкретними географічно-побутовими реаліями: «У своїй ментальності харківський ринок – прообраз дощок із зображенням контейнерів. Вподобаний тисячами “мисливців за щастям”, він щоденно злітає з вуст ім'ям, назавжди забутим від повторення, академіка-астронома Миколи Барабашова, котрий суттєво вдосконалив ремесло споглядання зірок». Йдеться про ринок Барабашова – промислово-речовий ринок у Харкові<sup>43</sup>. Цікаво, що вже після проєкту «Ковдра. Город. Башта. Хрест. Доля» Павло Маков знайшов дуже близьке до своїх образів поняття «container» (ємність, контейнер) у праці «Після 1945 року. Латентність як початок присутності» Ганса Ульріха Гумбрехта, німецько-американського філософа

<sup>42</sup> Там само. С. 223.

<sup>43</sup> Цит. за персональним сайтом Павла Макова. Ринок Барабашова є найбільшим (75 га) не лише в Україні, але й у Східній Європі. У світовому ж «рейтингу» посідає 14 місце.

та історика культури, якого художник високо цінує та знає особисто <sup>44</sup>. «Маєш контейнер (резервуар) – прожив добре життя» (Б. Філоненко) <sup>45</sup>. Так чи інакше, для самого Павла Макова образ контейнера, наглухо зачиненого з усіх боків, виявився в чомусь надзвичайно близьким. Не випадково саме з нечисленних контейнерів, немов із цеглин (щоб не сказати – атомів!), а зовсім не з паперових корабликів чи засушених троянд, складається його «Українська абетка» (2011), «присвячена Георгію Нарбуту та сучасним українським мовленнєвим практикам». Контейнер стає тут досить зловісним символом герметичної замкненості, неможливості будь-якого спілкування, а тим більше порозуміння, абсолютної, причому свідомо обраної, самотності.

---

<sup>44</sup> «Нагромаджуючи і стисло виражаючи природний світ, контейнери водночас не дають людині змоги ясно зрозуміти, що саме вони збирають. Порожні контейнери, зокрема такі як намети, які ми знаємо з казок Тори, як могили і труни, фортеці і в'язниці, дають захист і віднімають свободу вийти, і разом з тим, заперечуючи цю свободу, вони стають знаками близької смерті» (Філоненко Б. Цит. за персональним сайтом Павла Макова). Далі Б. Філоненко пише: «Випадкова одночасність об'єднання усіляких “контейнерів” (від скляних ємностей з алкоголем до поетичних мотивів Пауля Целана) в єдине поняття, визначне для розуміння атмосфери післявоєнної Європи, та появи “контейнерів”-дощок, стала черговим сигналом про дещо спільне, про своєрідний “екзистенційний контейнер”, в якому вміщаються не тільки думки і картини двох людей з різних середовищ і куточків світу, а й зовсім різні історії: й ті, що на Заході, й ті, що на Сході. У “Ковдра, Город, Башта, Хрест, Доля” сотні контейнерів склали одну титанічну “Башту. Мрію” – грандіозну формулу хибного щастя, візитівку успішності у втраченому раї <...>. Тоді в однозначній та чіткій формі контейнери з'явилися вперше, на нетипових, не схожих ні на “Утопію”, ні на “Сади” роботах» (Філоненко Б. Цит. за персональним сайтом Павла Макова).

<sup>45</sup> Там само.



Важливе питання, чи закрита на сьогодні для Павла Макова тема «авторських книжок», поки що, мабуть, варто залишити без остаточної відповіді. Так чи інакше, К. Загорська у своїй статті-есе вже підводить певні підсумки і виводить такі «тези» для «авторських книжок» взагалі і для «книг М.» зокрема:

1. «Книга Митця – це практично завжди містифікація. <...> Містифікація – це ледь не найулюбленіший прийом Павла Макова»<sup>46</sup>.

2. «Книга Митця – це міфотворчість і міфологема водночас»<sup>47</sup>.

3. «Серед визначальних рис книги митця часто називають таку характеристику, як “буквальність”»<sup>48</sup>.

4. «Наступна яскрава характеристика книги митця – це властива їй дитячість»<sup>49</sup>.

5. «У статтях і нарисах, присвячених книзі митця, у спробах проаналізувати причини їхнього виникнення та належного середовища існування, час від часу виринає мотив бунту, непокори, жорсткого протистояння. <...> Не вважаю за доцільне казати про те, що книжки Павла Макова – це протест у буквальному сенсі слова. <...> Неприхована ідеологізація – це не маківські прийоми <...>»<sup>50</sup>.

6. «І ще на одну властивість книги митця хотілося б звернути увагу. Кожна книга митця – це жива історія. Адже вона перш за все – спроба висловити самого себе. Тому, якщо книга має на меті вибудувати якесь більш-менш теоретич-

<sup>46</sup> Загорська К. Книги М. Павло Маков. «Авторські книжки» та щоденники : Каталог. Київ : АртБук, 2007. С. 2.

<sup>47</sup> Там само. С. 2–3.

<sup>48</sup> Там само. С. 3.

<sup>49</sup> Там само. С. 3–4.

<sup>50</sup> Там само. Тим цікавіше, що «Анатомія мішені», «Олов'яні щоденники» та навіть «Донроза» в цьому аспекті «вийшли з-під контролю» митця – та розпочали самостійне, іноді «гостро актуальне», існування.

не пояснення того, що бачить чи відчуває художник, то це відбувається у спосіб, відмінний від написання наукових праць»<sup>51</sup>.

Таким чином, ранні роботи Павла Макова – його інталію («Ранок у місті», «Зима», «Кімната дівчат», «Кімната хлопців») лінорити («Свято», «Біля ліжка», «Нічний натюрморт»), пастелі («Пейзаж», «Пейзаж з вулканом», «Зустріч») – є цікавою та органічною, хоча й несправедливо маловідомою, частиною його доробку, а офорти «Пейзаж з гірляндами», «Перехрестя», «Місто. Натовп», «Башта на пагорбах», «Ранок» мають найтісніші образні та навіть тематичні зв'язки із «Сімферопольським пейзажем», хоч усе ж і не складають із ним окрему (так би мовити, «таврійську») серію. Що ж до авторських книг, то в трактуванні Павла Макова кожна з них становила не так поліграфічний витвір і навіть не «об'єкт», а саме проєкт, переведення якого в реальний простір було лише питанням часу. Перехід художника від графіки до теперішніх «об'єктів» та інсталяцій відбувся цілком природно.

---

<sup>51</sup> Там само. С. 5.

*Ірина ХОДАК*

## **САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В ЕКСПЕДИЦІЙНИХ МАТЕРІАЛАХ МАРІЇ НОВИЦЬКОЇ 1925–1926 РОКІВ (Чернігівщина, Київщина, Крим, Катеринославщина)**

Знищення впродовж ХХ ст., головню через ідеологеми советського періоду, значної частини матеріальної національної культурної спадщини, насамперед культових монументальних і станкових пам'яток, призвела до того, що вцілілі наразі об'єкти архітектури, як і зосереджені в музеях колекції станкових творів, жодним чином не є репрезентативними ані для усвідомлення активності вітчизняних мистців, ані для розуміння розмаїття конструктивних та іконографічних типів і форм, стильових векторів розвитку тих чи інших видів мистецтва. З огляду на це особливого значення набувають напрацювання дослідників першої третини минулого століття, які напередодні великої культурної катастрофи 1930-х років під час експедицій в різні українські регіони виявляли та вербальним (описи) чи візуальним (замальовки, світлини, естампажі) способом фіксували пам'ятки архітектури, розписи, твори іконопису, скульптури, різьблення, ткання, золотарства тощо, а також набували деякі з них для музейних колекцій. Більшості з учених у період «масового терору» довелося пройти крізь горнило кадрових «чисток», у результаті яких дехто з них позбувся права займатися науковою діяльністю, інші зазнали ув'язнення, заслання чи страти. Разом з носіями наукового знання зазвичай нищили їхні архіви, що, зрозуміло,

суттєво позначилося на повноті збереженості як вербальних описів, так і візуальних артефактів.

Поряд з провідними фахівцями до обстеження та опису культових пам'яток у 1920-х роках долучалася наукова молодь, зокрема слухачі (студенти) Київського археологічного інституту, які невдовзі обійняли посади у різних установах – від Всеукраїнської академії наук (далі – ВУАН) до провідних музеїв і заповідників. Навчаючись у виші, вони переважно готували доповіді за результатами натурних обстежень пам'яток, проведених під час колективних екскурсій (експедицій) разом з викладачами, мандрівок у складі невеличких груп на чолі з керівником семінару або власних подорожей. Після закінчення Інституту (чи вимушеного припинення навчання у зв'язку з його ліквідацією) молоді фахівці продовжили експедиційну діяльність, корелюючи її з потребами відповідного музею / науково-дослідної установи та тематикою власних дослідницьких зацікавлень, передусім промоційних (аспірантських) праць. До цієї когорти мистецтвознавців, точніше – мистецтвознавиць, котрі здобули теоретичний і практичний вишкіл у 1920-х роках, належить Марія Новицька (1896–1965), якій судилося пережити темну добу «масового терору» і зберегти напрацьовані матеріали, більшість з яких через три з лишком десятиліття після її відходу в засвіті передала до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України) М. Вязьмітіна<sup>1</sup>.

У пропонованій розвідці авторка прагнула на основі виявлених в архівах експедиційних матеріалів М. Новицької 1925–1926 років систематизувати та ввести в науковий обіг наведені в них відомості про об'єкти сакрального мистецтва.

---

<sup>1</sup> На основі матеріалів, 1989 року переданих М. Вязьмітіною в ЦДАМЛМ України, сформовано особовий фонд М. Новицької (ф. 1164). Вязьмітіна Марія Іванівна (1896–1994) – мистецтвознавиця, археологиня, бібліотекарка, музейниця.

Попри те, що на відміну від більшості мистецтвознавиць «страченого покоління»<sup>2</sup> 1920-х років М. Новицька зуміла повернутися до наукової діяльності в повоєнний період, статті про неї нема навіть у діаспорній «Енциклопедії українознавства», хоча там уміщено відомості про деяких її сучасниць, скажімо, Н. Коцюбинську<sup>3</sup>. Серед вітчизняних дослідників, котрі емігрували з УРСР, хіба Н. Полонська-Василенко в нарисі про жінок-учених ВУАН згадала М. Новицьку, що, за її твердженням, разом з П. Кульженко, А. Артюховою, Н. Коцюбинською, О. Сафоновою та А. Фюнер працювала «при кафедрі мистецтвознавства»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Під «страченим поколінням» розуміємо не лише дослідниць, знищених фізично, ув'язнених, засланих у 1930-х роках, а й усіх тих, кого позбавили можливості займатися науковою працею з огляду на ідеологеми доби, незалежно від того, чи це було наслідком офіційної заборони обіймати посади в науково-дослідних інституціях, чи ні.

<sup>3</sup> Коцюбинська Наталія. *Енциклопедія українознавства : словникова частина* / голов. ред. В. Кубійович. Paris ; New York : Молоде життя, 1959. Т. 3. С. 1154; Коцюбинська Наталія. *Енциклопедія українознавства : словникова частина* / гол. ред. В. Кубійович. Репринт. вид. 1955–1984 років. Київ : Глобус, 1996. Т. 3. С. 1154.

<sup>4</sup> Полонська-Василенко Н. Жінки-вчені. *Наше життя*. Philadelphia, 1961. № 11 (Грудень). С. 3. Аліса Фюнер, яку Н. Полонська-Василенко помилково назвала Фонер, насправді від 1921 року обіймала посаду старшої вченої консерваторки Кабінету мистецтв, що функціонував у складі Кафедри всесвітнього мистецтва ВУАН на чолі з Ф. Шмітом. 26 червня 1922 року Спільне зібрання ВУАН надало А. Фюнер закордонне відрядження (без грошової компенсації) для роботи в музеях і бібліотеках Німеччини й Австрії, що мало тривати до 1 січня наступного року, проте дослідниця була відсутня впродовж півтора року, тому 10 грудня 1923 року її посаду ліквідували (див.: Ходак І. Кафедра всесвітнього мистецтва Всеукраїнської академії наук: інституції, персоналії, основні напрями досліджень. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. № 4–5. С. 117). Решта названих Н. Полонською-

В УРСР ситуації могло зарадити видання словника вітчизняних мистецтвознавців, підготовку якого в період хрущовської «відлиги» розгорнули співробітники відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського Академії наук УРСР (нині – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, далі – ІМФЕ), проте навіть стислої статті про дослідницю не знайти ані у виданих 1968 року ротапринтним способом «Ма-

---

Василенко дослідниць дійсно входила до одних і тих самих гуртків, що мали характер навчально-дослідницьких корпорацій: 1) гуртка «Студію», який працював упродовж 1926 року при Кабінеті українського мистецтва ВУАН; 2) створеного наприкінці 1926 року гуртка на Науково-дослідній кафедрі мистецтвознавства при Вищому (від 1926 року – Київському) інституті народної освіти ім. М. Драгоманова (далі – ВІНО та КІНО відповідно), членкині якого працювали як кандидатки в аспірантки чи аспірантки цієї Кафедри та київських музеїв. Зауважимо також, що прибране прізвище Поліни Кульженко – Гудалова, а не Гудало (відповідно Гудалова-Кульженко, а не Гудало-Кульженко), Сафонову звали Оксаною, а не Ольгою, ініціали Артюхової (Іванової-Артюхової) – А. В. (Аделаїда Володимирівна), а не А. Б.

Полонська-Василенко (уроджена Меньшова) Наталя Дмитрівна (1884–1973) – історикиня, архівістка, викладачка. Докторка історичних наук (1940). Емігрувала під час Другої світової війни. Кульженко Поліна Аркадіївна (народжена Голубкова, псевдо – Гудалова, 1891 або 1892–1982) – актриса, мистецтвознавиця, музейниця, викладачка. У 1946 році засуджена військовим трибуналом військ Міністерства внутрішніх справ Київської області до десяти років виправно-трудових таборів з позбавленням громадянських прав на п'ять років і конфіскацією майна. Артюхова (Іванова-Артюхова) Аделаїда Володимирівна (1903– після 1936 року) – мистецтвознавиця, музейниця. У 1936 році засуджена до трьох років виправно-трудових таборів. Реабілітована 1989 року. Коцюбинська Наталя Антонівна (1896–1937) – мистецтвознавиця. У 1934 році засуджена до трьох років позбавлення волі, 1937 року – до розстрілу.

теріалах до словника мистецтвознавців УРСР»<sup>5</sup> (з грифом «для службового користування») та укладеному невдовзі додаткові I до них, ані в опублікованому за два роки варіантові цих матеріалів<sup>6</sup>. Залишається втішатися тим, що ім'я М. Новицької хоча б відноували (відповідно статтю про неї мали підготувати) в іменному покажчику «Матеріалів до словника мистецтвознавців УРСР», тоді як більшість дослідниць її покоління (крім А. Артюхової, Є. Берченко, Л. Левитської, Є. Спаської та М. Щепотьєвої<sup>7</sup>) не здобули навіть такої честі.

Першими ластівками цілеспрямованого інтересу до М. Новицької та її доробку відповідно слід уважати невеличкі, проте вкрай змістовні післямови В. Пуцка 1979 і 1984–1985 років до двох розвідок на той час уже покійної вченої, опублікованих в угорському й болгарському наукових виданнях<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Матеріали до словника мистецтвознавців УРСР / Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського Акад. наук УРСР, відділ образотворчого мистецтва ; відп. ред. Ю. Я. Турченко. Київ, 1968. (Для службового використання).

<sup>6</sup> Матеріали до словника мистецтвознавців УРСР / упоряд.: Н. Ю. Асеева, Ю. А. Варварецький, І. М. Кравець та ін. ; відп. ред. Ю. Я. Турченко. *Українське мистецтвознавство*. Київ : Наук. думка, 1970. Вип. 4. С. 96–127.

<sup>7</sup> Левитська Лизавета (Єлисавета) Анатоліївна (1898 / 1899?–1933) – художниця, мистецтвознавиця, музейниця. Спаська Євгенія (Ївга) Юріївна (Георгіївна) (1891/1892–1980) – мистецтвознавиця, музейниця. У 1934 році заарештована й заслана до м. Уральська (Казахстан). Реабілітована 1989 року. Щепотьєва Марія Олександрівна (1893–1974) – мистецтвознавиця, музейниця. У зв'язку з арештом брата – фольклориста, літературознавця Володимира Щепотьєва – у справі СБУ залишила Україну. Мешкала в м. Рассказово Тамбовської області, працювала в медичній сфері.

<sup>8</sup> Пуцко В. Послесловие к статье М. А. Новицкой. *Acta Historiae Artium*. Budapest, 1979. Т. 25, fasc. 1–2. С. 12–13; Его же. Послесловие к статье М. А. Новицкой. *Музей примењене уметности*. Београд, 1984–1985. 36. 28–29. С. 30–31.

Зі зміною політичного клімату наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років постать М. Новицької, хоч як дивно, тривалий час залишалася за межами зацікавлень дослідників історії мистецтвознавства й музейної справи. Згадки про неї бракує в ранніх довідкових виданнях незалежної України, насамперед «Митці України» та «Мистецтво України», куди потрапили статті про низку її колежанок. Воднораз саме в 1990-х роках відомості про вчену почали з'являтися в публікаціях, присвячених її батькові – академіку ВУАН О. Новицькому, серед яких виокремимо інформативну розвідку Л. Федорової<sup>9</sup>. Тоді ж високу оцінку оприлюдненим дослідженням М. Новицької з історії вітчизняного літургійного шитва дала Т. Кара-Васильєва<sup>10</sup>.

Крига скресла лише в середині 2000-х років, коли одна за одною вийшли у світ статті Є. Шудрі та Н. Студенець<sup>11</sup>. Оскільки розвідки обох авторок мали оглядовий характер, то, зрозуміло, експедиційна діяльність М. Новицької загалом і фіксація нею в різний спосіб пам'яток сакрального мистецтва зокрема не були предметом їхнього розгляду. Н. Студенець

<sup>9</sup> Федорова Л. З життя академічних кіл Києва 20-х років. (За листами з архіву академіка О. П. Новицького). *Хроніка 2000*. Київ, 1997. Вип. 17–18. С. 276–306. Новицький Олекса (Олексій) Петрович (1862–1934) — мистецтвознавець, пам'яткоохоронець, педагог.

<sup>10</sup> Кара-Васильєва Т. В. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст.: іконографія, типологія, стилістика : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.04. Київ, 1993. С. 12–13; Її ж. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст.: іконографія, типологія, стилістика. Львів : Свічадо, 1996. С. 14–15.

<sup>11</sup> Шудря Є. Подвижниці народного мистецтва : біобібліограф. нариси. Київ : Ред. вісн. «Ант», 2003. Зош. 1. С. 45–46; Студенець Н. В. Марія Новицька – дослідниця художньої тканини. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2004. Чис. 3. С. 143–148; Її ж. Марія Новицька: життєвий шлях і наукова діяльність : до 110-річчя з дня народження. *Студії мистецтвознавчі*. 2005. Чис. 3. С. 103–114.



лише зауважила регіони (Чернігівщина, Вінниччина, Хмельниччина, Київщина, Крим), у яких героїня побувала чи то задля поповнення фондів Лаврського музею, чи то для збирання етнографічного матеріалу<sup>12</sup>.

Від другої половини 2000-х років у контексті дослідження вітчизняного гаптування та історії музейних інституцій (точніше – Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, нині – Національний заповідник «Києво-Печерська лавра») розвідки М. Новицької, присвячені тканим виробам або лише гаптуванню, привертала увагу А. Вариводи<sup>13</sup>, Ю. Гридневої<sup>14</sup>, А. Чередниченко<sup>15</sup>, М. Залевської<sup>16</sup>. А. Яненко подала чимало подробиць про навчання М. Новицької в аспірантурі<sup>17</sup> та разом з А. Вариводою проаналізувала тематико-експозиційний план реставраційної

---

<sup>12</sup> Студенець Н. Марія Новицька: життєвий шлях і наукова діяльність. С. 104–105.

<sup>13</sup> Варивода А. Г. Наукова розробка М. Новицької «Датовані епитрахилі Лаврського музею». Ретроспективний погляд. *Могилянські читання 2007 : зб. наук. пр.* Київ, 2008. С. 236–240.

<sup>14</sup> Гриднева Ю. Г. Изучение и сохранение церковного шитья Украины. Новицкая Мария Алексеевна. *Могилянські читання 2007 : зб. наук. пр.* Київ, 2008. С. 261–267.

<sup>15</sup> Чередниченко А. М. Дослідження культурно-мистецької спадщини, що зберігалася на території Всеукраїнського музейного городка у працях вчених 1920–1930-х рр. *Лаврський альманах : зб. наук. пр.* Київ, 2010. Вип. 25. С. 93–96.

<sup>16</sup> Залевська М. М. Доробок учених в дослідженні українського церковного гаптування. *Короленківські читання 2017 : Бібліотеки, архіви, музеї: динамічний розвиток і пошук нових форматів : матеріали ХХ Всеукр. наук.-практ. конф., м. Харків, 27 жовтня 2017 р.* Харків, 2018. Ч. 2. С. 179–180.

<sup>17</sup> Яненко А. С. Підготовка музейних працівників в аспірантурі Лаврського музею культур та побуту та Всеукраїнського музейного городка у другій половині 1920-х – на початку 1930-х рр. *Сіверщина в історії України : зб. наук. пр.* Глухів, 2016. Вип. 9. С. 484, 486–488, 490.

виставки шиття і тканини, укладений ученою<sup>18</sup>. Цікаві аспекти контактів М. Новицької із сучасниками навела В. Корпусова<sup>19</sup>. М. Січка на основі матеріалів Державного архіву м. Києва висвітлила перебіг цькування науковиці під час «чисток» київських музеїв у 1932–1933 роках<sup>20</sup>.

Не випадає оминати й перші статті енциклопедичного (довідкового) характеру. Скажімо, у довіднику «Художники України» не згадано про навчання вченої в Київському археологічному інституті (зазначено лише, що вона відвідувала семінар Д. Щербаківського в згаданому виші) та аспірантурі, а її участь у підготовці «Історії українського мистецтва» обмежено третім томом<sup>21</sup>. Натомість наведені Н. Студенець<sup>22</sup> і Ю. Кочубеєм<sup>23</sup> відомості, на жаль, закріпили в літературі низ-

---

<sup>18</sup> Яненко А., Варивода А. Реставраційна виставка тканин у Всеукраїнському музейному городку: проект Марії Новицької. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності : матеріали IV міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 6–7 червня 2019 р.* Київ, 2019. С. 283–288.

<sup>19</sup> Корпусова В. М. Родина О. П. Новицького, М. Вязьмітіна – київські друзі М. Волошина. *Українська біографістика : зб. наук. пр.* Київ, 2009. Вип. 5. С. 176–185.

<sup>20</sup> Січка М. Л. Репресії проти київських мистецтвознавців у 1932–1933 рр. (за матеріалами Державного архіву міста Києва). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Історія.* 2016. Вип. 1, ч. 3. С. 63–69.

<sup>21</sup> *Художники України : енциклопедичний довідник.* Київ : Інтертехнологія, 2006. Вип. 1 / авт.-упоряд. М. Г. Лабінський. С. 409–410.

<sup>22</sup> Студенець Н. В. Новицька Марія Олексіївна. *Українська біографістика : зб. наук. пр.* Київ, 2008. Вип. 4. С. 487–489; Її ж. Новицька Марія Олексіївна. *Енциклопедія сучасної України : електронна версія [веб-сайт].* Київ : Ін-т енцикл. досліджень НАН України, 2006. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=73263](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=73263).

<sup>23</sup> Кочубей Ю. Новицька Марія Олексіївна. *Сходознавство і візантологія в Україні в іменах : бібліограф. словник / упоряд.: Е. Г. Циганкова, Ю. М. Кочубей, О. Д. Василюк.* Київ, 2011. С. 163.

ку помилкових тверджень (насамперед щодо аспірантського вишколу), висловлених у згаданих статтях середини 2000-х років. Деякі з них нам вдалось усунути в стислій біобібліографічній довідці, уміщеній у прикінцевому додаткові до монографії про діяльність Н. Коцюбинської<sup>24</sup>.

Щодо експедиційних матеріалів М. Новицької, то увагу дослідників найперше привернула доповідь про єврейські надгробки Борисполя (нині – місто Київської області), підготовлена спільно з М. Вязьмітіною за результатами натурного обстеження пам'яток під час одноденної подорожі, здійсненої в червні 1924 року під орудою Д. Щербаківського<sup>25</sup>. Оприлюднення матеріалів експедицій ученої, наскільки нам відомо, започатковано 2017 року в монографії про її колегу Н. Коцюбинську. Там уміщено описи церков міста Гайсина, сіл Кисляка й Карбівки колишнього Гайсинського повіту (нині Гайсинського району Вінницької області) та замальовки творів сакрального мистецтва в церквах і меморіальній пластики в деяких інших населених пунктах Східного Поділля, виконані обома дослідницями 1924 року<sup>26</sup>. Наступного року нами

---

<sup>24</sup> Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук (з історії вітчизняного мистецтвознавства 1920-х – початку 1930-х років). Київ : ІМФЕ ; Харків : Вид. О. О. Савчук, 2017. С. 397–399.

<sup>25</sup> Насамперед див.: Ходак І. О. Наукова діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.05 «Образотворче мистецтво». Київ, 2010. С. 197; Ставицька А. Експерсії слухачів Київського археологічного інституту до міста Борисполя (20-ті рр. ХХ ст.). *Краєзнавство як феномен історичного розвитку та державотворення України : матеріали VI Всеукр. наук.-практ. конф., присвяченої 80-й річниці утворення Київської обл.* Бориспіль : ПП «Шевц», 2012. С. 327–336.

<sup>26</sup> Детальніше про згадану експедицію та її матеріали див.: Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук. С. 79–84, 263–274.

опубліковано розвідку про сакральні пам'ятки Київщини, обстежені М. Новицькою 1925 року, ще за рік – про її подорож на Остерщину, що відбулася того самого року<sup>27</sup>, а згодом детально проаналізовано вже згадану доповідь 1924 року про надробки єврейського кладовища в Борисполі<sup>28</sup>.

Джерельна база дослідження насамперед обіймає вербальні та візуальні експедиційні матеріали М. Новицької 1925–1926 років, що зберігаються в її особовому фонді в ЦДАМЛМ України. Окрім них, використано документи [головно про діяльність гуртка «Студіо» при Кабінеті українського мистецтва ВУАН і семінару з українського народного мистецтва при Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка (далі – ВІМШ), листи М. Новицької до В. Кравченка<sup>29</sup>] з архівних наукових фондів рукописів і фонозаписів (далі – АНФРФ) ІМФЕ, особову справу вченої, що відклалась у фонді Академії архітектури УРСР в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВО України), і матеріали особового походження з ЦДАМЛМ України, а також тексти невиданих праць і рецензії на них з фондів Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. Заболотного (далі – ДНАББЗ).

<sup>27</sup> Ходак І. Сакральне мистецтво Київщини за матеріалами експедиції Марії Новицької 1925 року. *Студії мистецтвознавчі*. 2018. Чис. 4. С. 28–43; Її ж. Сакральні пам'ятки Музею Остерщини (за експедиційними матеріалами Марії Новицької 1925 року). *Сіверщина в історії України : зб. наук. пр.* Глухів ; Київ, 2019. Вип. 12. С. 398–401.

<sup>28</sup> Ходак І. Єврейське кладовище в Борисполі (за експедиційними матеріалами Марії Вязьмітіної та Марії Новицької 1924 року). *Сіверщина в історії України: зб. наук. пр.* Ніжин, 2021. Вип. 14. С. 75–78. Щербаківський Данило Михайлович (1877–1927) – мистецтвознавець, історик, археолог, етнограф, педагог. Покінчив життя самогубством.

<sup>29</sup> Кравченко Василь Григорович (1862–1945) – етнограф, фольклорист, музейник, громадський діяч. У 1929 році заарештований у справі СБУ (звільнений 1930 року).

Основні віхи наукової біографії М. Новицької висвітлено в публікаціях останніх десятиліть, утім, зважаючи на розбіжності, на які подибуємо в різних джерелах, стисло нагадаємо про них. При цьому спиратимемося на кілька життєписів та офіційних «трудових списків», «особистих карточок», «особових листків з обліку кадрів» 1920–1960-х років. Так, до 1926 року відносяться життєпис дослідниці, поданий до гуртка «Студіо»<sup>30</sup>, і заповнена нею «особиста карточка аспіранта»<sup>31</sup>. Детальні відомості про перебіг кар'єри містять «трудоий список», укладений М. Новицькою 1935 року під час роботи в структурі Центрального телеграфу УСРР (останні записи в ньому зроблено 1937 року<sup>32</sup>), і написана тоді ж автобіографія<sup>33</sup>. Повоєнні джерела обмежимо особою справою вченої в Академії архітектури УРСР (1944–1948)<sup>34</sup>, автобіографією 1946 року<sup>35</sup> та «особовим листком з обліку кадрів» 1960 року<sup>36</sup>.

М. Новицька народилася 30 (18 за ст. ст.) серпня 1896 року в Москві в родині помічника бібліотекаря Імператорського

---

<sup>30</sup> Новицька М. О. Curriculum vitae. 6 лютого 1926 року // АНФРФ ІМФЕ. Ф. 43. Спр. 311. Арк. 15.

<sup>31</sup> Особиста карточка аспіранта М. О. Новицької. 1926 рік // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 5387. Арк. 2–4 зв. До 1928 року відноситься ще один цінний документ з біографічними відомостями та оглядом наукової кар'єри М. Новицької, що був підготовлений, певно, у зв'язку із захистом промоційної праці (див.: ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 309. Арк. 1–3).

<sup>32</sup> Новицька М. О. Трудоий список. 1935–1937 роки // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 299. Арк. 1–6.

<sup>33</sup> Новицька М. О. Автобіографія. [1934–1937 роки] // Там само. Спр. 309. Арк. 4.

<sup>34</sup> Особова справа М. Новицької. 1944–1948 роки // ЦДАВО України. Ф. 4802. Оп. 1л. Спр. 327. Арк. 204–256.

<sup>35</sup> Новицька М. Автобіографія. 5 квітня 1946 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 309. Арк. 6–7 зв.

<sup>36</sup> Новицька М. О. Особовий листок з обліку кадрів. 28 січня 1960 року // Там само. Спр. 299. Арк. 7–8 зв.

Російського історичного музею ім. імператора Олександра III Олекси Петровича Новицького, котрий походив з давнього українського козацького роду, та його дружини Юлії Іванівни (у дівоцтві – Остроглядової)<sup>37</sup>. Від 1908 року дівчина на-

---

<sup>37</sup> У більшості сучасних публікацій, включно з енциклопедичними статтями та матеріалами для біографічного словника, зазначено, що дослідниця народилася 31 серпня за н. ст. (наприклад, див.: Шудря Є. Марія Олексіївна Новицька. *Подвижници народно-го мистецтва : біобібліограф. нариси*. С. 45; Студенець Н. В. Марія Новицька – дослідниця художньої тканини. С. 144; Її ж. Марія Новицька: життєвий шлях і наукова діяльність. С. 103; Її ж. Новицька Марія Олексіївна. С. 487; Шудря Є. Марія Олексіївна Новицька. *Оранта нашої світлиці : розвідки й нариси з народознавства*. Київ, 2011. С. 170; Кочубей Ю. Новицька Марія Олексіївна. С. 163). Очевидно, підставою для цієї неточності стало некритичне наслідування відомостей «трудових списків», «особистих карточок», особових листків з обліку кадрів чи автобіографії М. Новицької советського періоду, у яких дослідниця подавала саме цю дату народження за н. ст., хоча в низці документів 1920-х років, заповнених, зокрема, нею власноручно, зазначено, що за ст. ст. вона народилася 18 серпня (наприклад, див.: Свідоцтво М. Новицької про закінчення Московської жіночої гімназії Виноградської. 28 лютого 1917 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 294. Арк. 3; Свідоцтво про закінчення М. Новицькою КІНО. 1924 рік // Там само. Спр. 295. Арк. 15; Особиста карточка аспіранта М. О. Новицької. 1926 рік // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 5387. Арк. 2). Ще М. Вязьмітіна в надісланих П. Попову стислих відомостях про подругу для її некрологу вказала, вочевидь, достовірну дату: «Новицька Марія Олексіївна народилася 30.VIII–1896 г. в Москві. Закінчила Московську жіночу гімназію в 1916 р. У 1916–1917 рр. була слухачкою Московських Вищих Жіночих Курсів (історико-філологічний факультет). У 1924 р. закінчила Київський ІНО. З 1922 р. була слухачкою Археологічного інституту в Києві. З жовтня 1925 р. – аспірант Харківської Дослідчої Катедри Історії Української Культури по секції Українського мистецтва, потім аспірант Київської Катедри Мистецтвознавства і Лаврського Музею. 25/X–1928 р. захистила

вчалася в жіночій гімназії О. Виноградської, яку закінчила 1916 року із золотою медаллю. Потому вона два роки була слухачкою історичного факультету Вищих жіночих курсів у Москві, де, як згодом згадувала, студіювала античне мистецтво на семінарі професора В. Мальмберга<sup>38</sup>. У посвідченні, виданому 29 серпня 1922 року Другим Московським університетом, серед курсів, прослуханих Марією Олексіївною впродовж чотирьох семестрів на Вищих жіночих курсах, відношено «Історію античного мистецтва», а серед складених заліків – тлумачення вибраних пам'яток античного мистецтва

---

промоційну роботу, а 1/IV–1929 р. визнана Укрнаукою науковим співробітником.

Опубліковано 17 праць з української тканини, килимарства, вишивки, гаптування та вибійки. Крім того, написані розділи для багатомної історії Українського Мистецтва про стародавні тканини та вишивку XVI–XVIII в.

Надруковано 7 нарисів з різних галузів українського мистецтва в УРЕ.

Померла 22 грудня 1965 р. в Києві» [див.: Лист М. Вязьмітіної до П. Попова. [14 травня 1966 року] // Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (далі – ІР НБУВ). Ф. 285. Спр. 3843. Арк. 2].

Воднораз мусимо зауважити, що в одному з життєписів, опублікованих Л. Федоровою, О. Новицький указав, що його донька Марія народилася 17 серпня 1896 року [див.: Федорова Л. З життя академічних кіл Києва 20-х років (За листами з архіву академіка О. П. Новицького). С. 279].

<sup>38</sup> Новицька М. О. Curriculum vitae. 6 лютого 1926 року // АНФРФ ІМФЕ. Ф. 43. Спр. 311. Арк. 15. Під час навчання М. Новицької на Вищих жіночих курсах знаний історик античного мистецтва, археолог, колишній приват-доцент Казанського (1888–1890) і професор Юрїївського (1890–1907) університетів Володимир Костянтинович Мальмберг (1860–1921) обіймав посади заслуженого професора Московського університету та директора Музею образотворчих мистецтв ім. імператора Олександра III.

цтва<sup>39</sup>. Саме завдяки цій довідці їй не довелося складати залік з «Історії античного мистецтва» (викладач – С. Гіляров) у Київському археологічному інституті<sup>40</sup>.

Восени 1918 року революційні катаклізми змусили Новицьких виїхати до Криму, через що Марія залишила Вищі жіночі курси. Місце осідку – Коктебель (нині – смт у складі Феодосійської міської ради Автономної Республіки Крим, Україна, тимчасово окупованої Російською Федерацією) – обрали не випадково, адже родина здавна приїздила сюди на відпочинок і навіть мала власну дачу. Промовистим спогадом про коктебельські часи, коло тамтешніх знайомих і друзів<sup>41</sup> залишилася присвячена М. Новицькій поезія М. Волошина «Альбомы нынче стали редки...» (згодом увійшла до поетового циклу «Облики»)<sup>42</sup>, уписана автором улітку 1912 року в альбом юнки:

Альбомы нынче стали редки –  
В листках, исписанных пестро,  
Чертить случайные виньетки  
Отвыкло беглое перо.

<sup>39</sup> Посвідчення, видане М. Новицькій Другим Московським університетом. 29 серпня 1922 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 295. Арк. 3.

<sup>40</sup> Екзаменаційна книжка М. Новицької – слухачки відділу мистецтвознавства Київського археологічного інституту. 1924 рік // Там само. Арк. 13 зв. – 14. Гіляров Сергій Олексійович (1887–1946) – мистецтвознавець, музейник, педагог. У 1945 році заарештований за звинуваченням у співпраці з нацистами. Помер у лікарні Лук'янівської в'язниці в Києві.

<sup>41</sup> Детальніше див.: Корпусова В. М. Родина О. П. Новицького, М. Вязьмітіна – київські друзі М. Волошина. С. 176–185.

<sup>42</sup> Волошин М. Коктебельские берега : поэзия, рисунки, акварели, статьи / сост., авт. вступ. ст. и коммент. З. Д. Давыдов. Симферополь : Таврия, 1990. С. 238. Волошин Максиміліан Олександрович (1877–1932) – поет, перекладач, художник, літературний і художній критик.



О, Пушкинская легкость! Мне ли –  
 Поэту поздних лет, дерзать  
 Словами, вместо акварели,  
 Ваш милый облик написать?

Увы! Улыбчивые щеки,  
 Веселый взгляд и детский рот  
 С трудом ложатся в эти строки...  
 И стих мой не передает

Веснушек, летом осмугленных,  
 Ни медных прядей в волосах,  
 Ни блика золота в зеленых,  
 Слегка расставленных глазах.

Послушливым и своенравным  
 В зрчках веселым огоньком  
 Вы схожи и с лесным зверьком,  
 И с улыбающимся фавном.

Я ваш ли видел беглый взгляд  
 И стан, и смуглые колена  
 Меж хороводами дриад  
 Во мгле скалистых стран Пуссена?

И мой суровый Коктебель  
 Созвучен с вашей улыбкой,  
 Как свод руин с лозою гибкой,  
 Как с пламенем зари – свирель<sup>43</sup>.

О. Новицкий брався на півострові за будь-яку роботу, як-от: створив і очолив Феодосійську фундаментальну бібліотеку, працював асистентом при кафедрі історії та теорії мистецтва Таврійського університету в Сімферополі, пізніше як член колегії Коктебельського відділу народної освіти опікувався сільськими бібліотеками та школами, організував

<sup>43</sup> Там же. С. 140. Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. Москва : Правда, 1991. С. 77–78.

Народний університет. Нарешті 1922 року вченого обрали професором Інституту народної освіти по кафедрі російської історії та завідувачем археологічного музею у Феодосії<sup>44</sup>. Тим часом упродовж 1919–1922 років Марія Олексіївна завідувала сільською бібліотекою в Коктебелі (тоді Старокримського району) та ще й в останній кримський рік (1921–1922) навчалась у Феодосійському інституті народної освіти.

Долю родини змінила одна важлива подія. 26 червня 1922 року на засіданні Спільного зібрання ВУАН провели «через потайне балотирування вибір проф[есора] Олексі Петровича Новицького на штатного дійсного академіка по кафедрі історії укр[аїнського] мистецтва»<sup>45</sup>. За кандидата проголосувала більшість присутніх (проти подали лише два голоси), а заодно вирішили вжити всіх можливих заходів для його переїзду з Криму до Києва.

Залученню до роботи у ВУАН, безсумнівно, посприям академік М. Біляшівський, до якого на початку 1922 року О. Новицький звернувся із проханням знайти йому якусь посаду в Києві, «щоб тільки хоч спекатись голодної смерти» в Криму<sup>46</sup>. М. Біляшівський добре знав науковця щонайменше від 1900-х років, коли той почав активно досліджувати образотворчий доробок Т. Шевченка<sup>47</sup>, тож одразу поінформував про бажання колеги неодмінного секретаря ВУАН

<sup>44</sup> Федорова Л. З життя академічних кіл Києва 20-х років (За листами з архіву академіка О. П. Новицького). С. 279; Бонь О. Академік Олекса Петрович Новицький : наукова та громадська діяльність. Київ : Рідний край, 2004. С. 25–27.

<sup>45</sup> Протокол № 144 Спільного зібрання УАН. 26 червня 1922 року // ІР НБУВ. Ф. І. Спр. 26255. Арк. 1.

<sup>46</sup> Лист О. Новицького до М. Біляшівського 8/21 січня 1922 року // Там само. Ф. 31. Спр. 1509. Арк. 1 зв. Біляшівський Микола Федотович (Тодотович) (1867–1926) – археолог, історик мистецтва, музейник, державний і громадський діяч.

<sup>47</sup> Лист О. Новицького до М. Біляшівського 7 жовтня 1909 року // ІР НБУВ. Ф. 31. Спр. 1503.

А. Кримського, який пообіцяв докласти зусиль для його переїзду в Київ<sup>48</sup>. До появи нової особистості в академічному середовищі схвально поставився дійсний член ВУАН, очільник академічної Кафедри всесвітнього мистецтва Ф. Шміт, котрий наполягав, що за своїм науково-літературним стажем О.Новицький має безумовне право посісти академічне крісло як давній та авторитетний учений<sup>49</sup>. Пояснити таку однастайність науковців можна здебільшого тим, що кандидатуру коктебельського вигнанця вважали компромісною – з його приїздом до Києва сподівалися досягнути порозуміння між прихильниками й опонентами Ф. Шміта, конфлікти між якими стали на заваді ефективній роботі мистецтвознавчих інституцій<sup>50</sup>.

Спочатку до Києва перебрався Олекса Петрович, який регулярно відписував дружині й доньці, котрі поїхали до Москви, про зустрічі з місцевими науковцями, академічні справи, пошуки житла. Листи потверджують, що серед питань, якими переймався вчений, чільне місце посідали перспективи здобуття освіти донькою. Допомогти в цьому, а також посприяти отримати їй посаду у ВУАН зголосилися Ф. Шміт

---

<sup>48</sup> Лист О. Новицького до А. Кримського. 16/29 березня [1922 року] // Там само. Ф. І. Спр. 26253. Арк. 4. Кримський Агатагел Юхимович (1871–1942) – історик, письменник, перекладач. Заарештований 1941 року. Помер у тюремному лазареті.

<sup>49</sup> Шміт Ф. «Отзыв о трудах по истории искусства А. П. Новицкого». 17 травня 1922 року // ІР НБУВ. Ф. 279. Спр. 4. Арк. 3–4; Бонь О. Академік Олекса Петрович Новицький : наукова та громадська діяльність. С. 28. Шміт Федір Іванович (народжений Шмідт Федір Карл Ернст) (1877–1937) – історик і теоретик мистецтва, педагог. У 1934 році заарештований та засуджений до п'яти років виправно-трудових таборів із заміною на заслання до Акмолінська (Казахстан). У серпні 1937 року засуджений до вищої міри покарання. Реабілітований 1956 року.

<sup>50</sup> Федорова Л. З життя академічних кіл Києва 20-х років (За листами з архіву академіка О. П. Новицького). С. 280.

та О. Грушевський<sup>51</sup>, у будинку якого оселився О. Новицький. Так, у вересні 1922 року Олекса Петрович повідомляв рідним: «Сьогодні я заспокоївся й щодо Мусіної освіти: Шміт бере цю справу на себе і каже, що за своїм фахом він зробить усе для цього, і ось побачиш, що й інші колеги зроблять те ж»<sup>52</sup>. 17 вересня він знову порушив у листі питання доньчиного навчання: «Оскільки Мусі вже 25 років, то пайок академічний мені дається лише на двох. Проте Мусю Олекс. Серг.<sup>53</sup> має намір зарахувати в одну платну комісію, де вона також буде одержувати платню. Говорили ми з Шмітом про Мусю, щодо її освіти, Він вважає, що щось можна влаштувати»<sup>54</sup>. А за два дні додав: «Я вже писав, що Шміт бере тебе, Мусю, під своє керівництво і певен, що таким же чином можна буде влаштуватись і з іншими предметами. Отож у тебе створиться такий університет, про який і думати не можна було б раніше. А якщо захочеш диплом, то й будеш учитися, як я вже писав»<sup>55</sup>.

Батькові повідомлення не так потішили, як спантеличили М. Новицьку, що засвідчує ще один вересневий лист академіка: «Не розумію, Мусю, чому тебе так налякало привілейоване становище щодо освіти. Тоді тебе має засмучувати також те, що ти народилась і виросла в інтелігентних сім'ї та оточенні: це теж привілейоване становище. А нинішнє становище – це лише продовження тих саме умов. Але ніхто тобі не

---

<sup>51</sup> Грушевський Олександр Сергійович (1877–1942 чи 1943) — історик, літературознавець, архівіст, громадський діяч. У 1939 році засуджений до п'яти років заслання. Реабілітований 1989 року.

<sup>52</sup> Лист, як і інші цитовані тут листи О. Новицького до його дружини, зберігаються в Історико-меморіальному музеї М. Грушевського – відділі Музею історії м. Києва. Цитуємо за публікацією Л. Федорової [див.: Федорова Л. З життя академічних кіл Києва 20-х років (За листами з архіву академіка О. П. Новицького). С. 285].

<sup>53</sup> Олександр Сергійович Грушевський.

<sup>54</sup> Федорова Л. З життя академічних кіл Києва 20-х років (За листами з архіву академіка О. П. Новицького). С. 288.

<sup>55</sup> Там само. С. 291.

заважає, коли бажаєш, вступити до Археологічного інституту, тим більше, що поки я там професором, можливо, це буде навіть безоплатно, і я, якщо це можливо, запишу тебе туди без тебе»<sup>56</sup>.

У Києві М. Новицька закінчила історичне відділення факультету професійної освіти ВІНО (1922–1924), здобувши фах викладачки історичних дисциплін, та одночасно навчалася на відділі мистецтва (мистецтвознавства) Київського археологічного інституту (1922–1924), закінчити який їй не пощастило через закриття закладу. В археологічному інституті вона брала активну участь у роботі семінарів з українського народного мистецтва (керівник – Д. Щербаківський), українського мистецтва (керівники – Ф. Ернст і В. Зуммер), стилістичного аналізу пам'яток мистецтва (керівники – А. Дахнович і С. Гіляров)<sup>57</sup>, на яких, зокрема, виголосила доповіді «Дитяча творчість та книга Rouma», «Огляд літератури по дерев'яному різьбарству», «Розпис нових печер у Чернігові», «Орнамент шиферних плит св. Софії», «Техніка та матеріал

<sup>56</sup> Там само. С. 292.

<sup>57</sup> Новицька М. О. Curriculum vitae. 6 лютого 1926 року // АНФРФ ІМФЕ. Ф. 43. Спр. 311. Арк. 15. Детальніше про семінари див.: Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук. С. 48–60. Ернст Федір (Теодор-Ріхард) Львович (Людвігович) (1891–1942) – мистецтвознавець, музейник, пам'яткоохоронець, педагог. Заарештований 1933 року, наступного року засуджений до трьох років виправно-трудових таборів. Після повторного арешту розстріляний. Реабілітований 1989 року. Зуммер Всеволод Михайлович (1885–1970) – мистецтвознавець, музейник, педагог. Доктор теорії та історії мистецтва (1924). У 1933 році заарештований, 1934 року засуджений до п'яти років виправно-трудових таборів (звільнений достроково за ударну працю). Реабілітований 1958 року. Дахнович Андрій Степанович (1881–1938) – мистецтвознавець, музейник, педагог. У 1938 році заарештований і засуджений до вищої міри покарання. Розстріляний у Ленінграді.

гаптування епитрахилей», «Ритм в орнаменті», «Архітектурні мотиви в орнаменті божничок», «Вознесенський монастир у Переяславі», «Єврейське кладовище в Борисполі» (останню – спільно з М. Вязьмітіною)<sup>58</sup>.

Першим місцем роботи М. Новицької в Києві став Кабінет дослідження дитячої графічної творчості при навчально-педагогічному комітеті (так званому учпедкомі), у якому вона обіймала посаду інструкторки (тимчасової інструкторки) чи то в травні–червні<sup>59</sup>, чи то в травні–листопаді<sup>60</sup> 1923 року. 30 травня того самого року її призначили постійною нештатною співробітницею Секції мистецтв ВУАН<sup>61</sup>, а восени 1924 року вона перейшла в Лаврський музей культур і побуту, у якому працювала до 1933 року. Автори присвячених дослідницьких публікацій внесли чимало плутанини в питання її наукової кар'єри в цій музейній установі. Скажімо, Є. Шудря стверджувала, що М. Новицька впродовж 1924–1928 років обіймала посаду «науковця Всеукраїнського музейного містечка (на території Лаврського заповідника, Київ)», а «у 1928–1933 рр. завідувала відділом тканин і шиття Лаврського музею»<sup>62</sup>. У непосвяченого читача могло скластися враження, що йдеться про різні заклади, хоча 1926 року саме Лавр-

<sup>58</sup> Особиста карточка аспіранта М. О. Новицької. 1926 рік // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 5387. Арк. 1–4; Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук. С. 398.

<sup>59</sup> Новицька М. О. Трудовий список. 1935–1937 роки // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 299. Арк. 3 зв. – 4.

<sup>60</sup> Особова справа М. Новицької. 1944–1948 роки // ЦДАВО України. Ф. 4802. Оп. 1л. Спр. 327. Арк. 204 зв.

<sup>61</sup> У звіті ВУАН за 1924 рік М. Новицьку згадано як постійну нештатну співробітницю ВУАКу (див.: Звідомлення Української академії наук у Києві за 1924 рік / Укр. акад. наук. У Києві : 3 друк. УАН, 1925. С. 75–76).

<sup>62</sup> Шудря Є. Марія Олексіївна Новицька. *Подвижниці народного мистецтва : біобібліограф. нариси*. С. 45; Ї ж. Марія Олексіївна

ський музей культурів і побуту трансформували в Державний культурно-історичний заповідник «Всеукраїнський музейний городок» (далі – ВМГ), який нині здебільшого називають Всеукраїнським музейним містечком, усуваючи тогочасну лексичну неоковирність. Саме цю версію у різних варіантах повторила низка авторів, скажімо, А. Варивода вважала, що від 1924 року наша героїня як науковиця працювала у відділі тканини і шиття ВМГ, а 1928 року очолила його<sup>63</sup>.

Сучасні дослідники переважно суголосні щодо відтинку діяльності М. Новицької в музеєві / заповіднику на території Києво-Печерської лаври – 1924–1933 роки, а ось її характер потребує уточнення. У більшості життєписів різних форматів сама вчена зазначила, що впродовж 1924–1928 років працювала лаборанткою у відділі шиття та тканини (у документах 1920-х – початку 1930-х років відділ іноді називали фондом, слово «шиття» в його назві заміняли «вишивкою»), а від 1928 року очолила його<sup>64</sup>. Проте в одному з життєписів, написаних під час роботи на телеграфі (тобто орієнтовно з кінця 1934-го до середини 1937 року) вона деталізувала свій шлях у заповідникові. Якщо покладатися на згаданий життєпис, то працювати у відділі шиття та тканини Лаврського музею культурів і побуту М. Новицька почала в червні 1924 року як стажистка КІНО. З 1 жовтня 1924 року до 1 червня 1926 року вона обіймала посаду нештатної співробітниці підрозділу, упродовж 1 травня 1926 року – 1 березня 1928 року – штатної лаборантки, а 1 бе-

---

Новицька. *Оранта нашої світлиці : розвідки й нариси з народознавства*. С. 170.

<sup>63</sup> Варивода А. Г. Наукова розробка М. Новицької «Датовані епітрахилі Лаврського музею». Ретроспективний погляд. С. 237, 239.

<sup>64</sup> Наприклад, див.: Особова справа М. Новицької. 1944–1948 роки // ЦДАВО України. Ф. 4802. Оп. 1л. Спр. 327. Арк. 204 зв.; Новицька М. О. Автобіографія. 5 квітня 1946 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 309. Арк. 6–7 зв.; *Її ж*. Особовий листок з обліку кадрів. 28 січня 1960 року // Там само. Спр. 299. Арк. 7 зв.

резня 1928 року очолила відділ<sup>65</sup>. Водночас упродовж 28 листопада 1926 року – 18 вересня 1930 року їй довелося виконувати обов'язки секретарки наукової колегії ВМГ<sup>66</sup>.

Не менша розбіжність думок нуртує в публікаціях щодо часу й особливо місця навчання М. Новицької в аспірантурі. Є. Шудря наполягала, що дослідницю 1925 року зарахували аспіранткою Кафедри мистецтвознавства в Харкові, потім – у Києві, а 1928 року вона захистила промоційну працю «Матеріали до історії гаптарських майстерень на Україні середини XVIII ст.»<sup>67</sup>.

Н. Студенець у перших публікаціях стверджувала, ніби аспірантський вишкіл М. Новицька проходила на Харківській науково-дослідній кафедрі матеріальної культури та Київській кафедрі мистецтвознавства<sup>68</sup>, щоправда, у пізніших статтях змінила думку і повторила версію Є. Шудрі<sup>69</sup>. Очевидно, взоруючись на публікацію Є. Шудрі та / чи Н.Студенець, Ю. Кочубей в одному із біобібліографічних словників також зазначив, що дослідниця в 1925–1928 роках була аспіранткою Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства в Харкові й Києві<sup>70</sup>. А. Варивода натомість вважала, що М. Новицька брала участь у семінарах Д. Щербаківського на Кафедрі мистецтвоз-

<sup>65</sup> Новицька М. Автобіографія. [1934–1937 роки] // Там само. Спр. 309. Арк. 4.

<sup>66</sup> Новицька М. О. Трудовий список. 1935–1937 роки // Там само. Спр. 299. Арк. 3 зв. – 4.

<sup>67</sup> Шудря Є. Марія Олексіївна Новицька. *Подвижниці народно-го мистецтва : біобібліограф. нариси*. С. 45; Її ж. Марія Олексіївна Новицька. *Оранта нашої світлиці : розвідки й нариси з народознавства*. С. 170.

<sup>68</sup> Студенець Н. В. Марія Новицька – дослідниця художньої тканини. С. 144; Її ж. Марія Новицька: життєвий шлях і наукова діяльність. С. 104.

<sup>69</sup> Студенець Н. В. Новицька Марія Олексіївна. С. 488; Її ж. Новицька Марія Олексіївна. *Енциклопедія сучасної України : електронна версія [веб-сайт]*.

<sup>70</sup> Кочубей Ю. Новицька Марія Олексіївна. С. 163.



навства ВМГ<sup>71</sup>. А. Чередниченко стверджувала, що, розпочавши 1924 року працювати в музеї, вона одночасно навчалася «в аспірантурі при Кафедрі мистецтвознавства ВУАН», причому від 1928 року аспіранти згаданої Кафедри та ВМГ спільно працювали «за спеціально розробленою програмою семінару з музеєзнавства та консервації музейних збірок»<sup>72</sup>. У деяких публікаціях можна натрапити на твердження, ніби М. Новицька 1928 року закінчила аспірантуру при Київському університеті<sup>73</sup>. Лише А. Яненко в статті, присвяченій підготовці аспірантів у ВМГ, покликаючись на вже згаданий лист М. Вязьмітіної до П. Попова, подала достовірні відомості про інституції, аспіранткою яких була М. Новицька<sup>74</sup>.

Неодноразово доводилося привертати увагу до нерозробленості інституційних аспектів розвитку вітчизняного мистецтвознавства 1920-х – початку 1930-х років, унаслідок чого в наукових публікаціях часто трапляються помилкові відомості про ті чи інші «мистецтвознавчі кафедри»<sup>75</sup>. По-перше, нагадаємо, що Наукова-дослідна кафедра мистецтвознавства, на якій упродовж 1922–1930 років готували аспірантів, функціонувала не в системі ВУАН, а при ВІНО (від 1926 року – КІНО). Жодної іншої кафедри мистецтвознавства, яка мала інститут

<sup>71</sup> Варивода А. Г. Наукова розробка М. Новицької «Датовані епітрахилі Лаврського музею». Ретроспективний погляд. С. 237.

<sup>72</sup> Чередниченко А. М. Дослідження культурно-мистецької спадщини, що зберігалася на території Всеукраїнського музейного городка у працях вчених 1920–1930-х рр. С. 93.

<sup>73</sup> Федорова Л. З життя академічних кіл Києва 20-х років (За листами з архіву академіка О. П. Новицького). С. 302.

<sup>74</sup> Яненко А. С. Підготовка музейних працівників в аспірантурі Лаврського музею культур та побуту та Всеукраїнського музейного городка у другій половині 1920-х – на початку 1930-х рр. С. 484, 487–488. Також див.: Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук. С. 397.

<sup>75</sup> Наприклад, див.: Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук. С. 16, 19.

аспірантури, тоді в УСРР не було, щоправда, 1926 року в Харкові створили секцію Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, що в останній час призвело до некоректних / помилкових тверджень про існування Харківської та Київської (науково-дослідних) кафедр мистецтвознавства. М. Новицька ніколи не була аспіранткою Харківської секції Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, оскільки на час її зарахування до аспірантури такої секції ще не існувало. Не було в Харкові й Науково-дослідної кафедри матеріальної культури, як стверджують деякі дослідники, а відповідно М. Новицька не могла стати її аспіранткою. Український науково-дослідний інститут історії матеріальної культури постав у Харкові в жовтні 1930 року в результаті злиття науково-дослідних кафедр археології, антропології, етнографії та місцевої секції Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства<sup>76</sup>, тобто його організували внаслідок ліквідації науково-дослідних кафедр. Зрештою, не було й кафедри мистецтвознавства у / при ВМГ.

Як пояснювала в одному з життєписів сама М. Новицька, з осені 1923 року вона брала участь у роботі семінару підвищеного типу при ВІНО (керівник – В. Данилевич)<sup>77</sup>, звідки в жовтні 1925 року перейшла в аспірантки Науково-дослідної кафедри історії української культури в Харкові, де працювала в секції українського мистецтва під керівництвом С. Таранушенка<sup>78</sup>. 20 листопада 1926 року президія Укрнауки на своєму засіданні

<sup>76</sup> Відчит сектора виробничих мистецтв Українського науково-дослідного інституту історії матеріальної культури за 1931 рік // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 9. Спр. 1471. Арк. 45.

<sup>77</sup> На семінарі М. Новицька працювала під орудою Г. Павлуцького і В. Данилевича; на його засіданнях виголосила низку доповідей, зокрема «Прикраси жидівських цвинтарів» (див.: Особиста карточка аспіранта М. О. Новицької // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 387. Арк. 3 зв.). Данилевич Василь Юхимович (1872–1936) – історик, археолог, нумізмат, педагог.

<sup>78</sup> Таранушенко Степан (Стефан) Андрійович (1889–1976) – мистецтвознавець, музейник, педагог, пам'яткоохоронець. У 1933 році за-

ухвалила затвердити при Лаврському музеї культів і побуту аспірантами Н. С. Венгрженовську, О. В. Якубського та М. О. Новицьку, котру мали перевести на кафедру мистецтвознавства<sup>79</sup>, тобто Науково-дослідну кафедру мистецтвознавства (Київ). Як засвідчують архівні матеріали, дослідниця дійсно всі роки музейної аспірантури «була прикомандирована й провадила працю» на згаданій Кафедрі<sup>80</sup>. Результатом трирічного аспірантського стажування в Лаврському музеї став захист промоційної праці «Матеріали до історії гаптарських майстерень на Україні середини XVIII ст. за речами та архівними матеріалами», що відбувся на прилюдному засіданні заповідника 25 жовтня 1928 року, та отримання звання наукової співробітниці<sup>81</sup>.

арештований, 1934 року засуджений до п'яти років виправно-трудових таборів (звільнений 1936 року). Реабілітований 1958 року.

<sup>79</sup> Витяг з протоколу № 39 засідання президії Укрнауки. 20 листопада 1926 року // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 5387. Арк. 1; Яненко А. С. Підготовка музейних працівників в аспірантурі Лаврського музею культів та побуту та Всеукраїнського музейного городка у другій половині 1920-х – на початку 1930-х рр. С. 484, 487–488. Венгрженовська (Венгрженовська, Венгржановська) Надія Семенівна (1894–1968) – мистецтвознавиця, бібліотечарка. Якубський Олександр (1891–?) – історик, археолог, завідувач городцького музею барона Ф. Штейнгеля та Сталінського окружного музею, співробітник музеїв у Києві й Житомирі.

<sup>80</sup> ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 309. Арк. 21. За час навчання в аспірантурі в Харкові та Києві М. Новицька виступила з низкою доповідей, серед яких – «Егейська кераміка», «Неолітична кераміка на підставі збірок Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка», «Орнаментальна різьба шиферних плит великокнязівської доби» (див.: Там само; Особиста карточка аспіранта М. О. Новицької. 1926 рік // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 5387. Арк. 1–4; Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук. С. 398).

<sup>81</sup> Свідоцтво про визнання М. Новицької Укрнаукою науковим співробітником. 27 січня 1930 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 295. Арк. 17.

Плідний період наукової діяльності М. Новицької у ВМГ тривав недовго. З розгортанням процесу Спілки визволення України все нищівнішою ставала критика студій з історії вітчизняного мистецтва, насамперед сакрального. У фокусі уваги чи не найзатятішого марксистського погромника вітчизняної науки про мистецтво, один з опусів якого С. Білокінь влучно назвав оглядом десяти найкращих тогочасних мистецтвознавчих видань<sup>82</sup>, опинились і дослідження нашої героїні. Скільки цинічного блюзнірства в його характеристиці статті «Датовані епітрахилі лаврського музею 1640–1743 р.»<sup>83</sup>, начебто урядженої «докладним списком обміряних, обмацаних, обнюханих епітрахилей, схемами ромбоподібних закріплень і т. ін.»: «Лаврський музей, – пише Новицька, – має серед своїх колосальних збірок українського шиття досить значну кількість датованих речей. З них тільки одних епітрахилей 13». Вистачить роботи для подібних дослідників. «Але, на жаль, – журиться автор, – ці датовані епітрахилі охоплюють лише 103 роки... Герб і датовані написи на п'яти з них дають нам змогу дізнатися про той ґрунт, на якому виникли всі ці художні образи шиття, а також ті умови, які спричинили їх появу». Цікаво, що ж це за умови і ґрунт? Виявляється, усе це вичерпується тим, що Антоній Бесінський<sup>84</sup> підтверджує сам, що дарує епітрахиль за відпущення гріхів, а Варлаам, зі свого боку, робить низку піднесень з образом. Здається, усе ясно.

<sup>82</sup> Білокінь С. Масовий терор як засіб державного управління в СРСР (1917–1941 рр.) : джерелознавче дослідження. Дрогобич : Коло, 2013. Т. 2. С. 135.

<sup>83</sup> Новицька М. Датовані епітрахилі лаврського музею 1640–1743 р. *Український музей / за ред. П. Курінного, Ф. Ернста, Д. Щербаківського, М. Рудинського та С. Гілярова ; гол. ред. П. Курінний*. Київ : Київ-Друк, 1927. Зб. 1. С. 51–70, табл. V–VIII.

<sup>84</sup> М. Новицька писала про Антонія Дусінського – донатора епітрахилі 1640 року (див.: Новицька М. Датовані епітрахилі лаврського музею 1640–1743 р. С. 53, 54, 67), якого Є. Холостенко перетворив на Бесінського.

Буквоїдство і гробарство тут сяють у всій своїй відвертості й переконливості»<sup>85</sup>.

У щойно цитованих закидах Є. Холостенка<sup>86</sup> наочно видно, як наукові засади мистецтвознавства набули в новій системі координат відмінних смислів та оцінок. Візьмемо хоча б ужиту марксистським критиком з виразною негативною конотацією лексему «гробарство» (в оригіналі – «гробокопательство») і порівняймо, як її трактував за шість років до того один з учителів М. Новицької – С. Гіляров.

У 1924 році нині визнаних фахівець з історії західноєвропейського мистецтва, а тоді учений секретар Музею мистецтв ВУАН (нині – Національний музей мистецтв ім. Б. і В. Ханенків, далі – НММХ) відгукнувся на розроблені його колегою Ф. Ернстом засади підготовки статей про діячів мистецтва (у широкому значенні цього слова, тобто включно не лише з власне мистцями, але й дослідниками, колекціонерами та ін.) для Біографічного словника діячів України. С. Гіляров насамперед уважав недоцільним включати до словника статті про сучасників, доводячи, що слід зважати на термін давності (щонайменше три покоління), який робить те чи інше явище (персоналію) об'єктом історичного пізнання. У зв'язку з цим він виразно й образно водночас окреслив суть мистецтвознавства, назвавши істориків мистецтва «гробокопачами»: «Наукове мистецтвознавство – це історія мистецтв. Поза історичним аспектом мистецтвознавство як наука не можливе і не мислиме. І ось знаменне явище: де знаходить собі прихисток це наукове мистецтвознавство? В Академії Мистецтв? В Інституті Мистецтв? – ні. Воно знаходить собі прихисток у нас в археологічному Інституті, воно культивується і розробляється загалом у поді-

---

<sup>85</sup> Холостенко Е. «Музейные» искусствоведы Украины. *Печать и революция*. 1930. № 4. С. 85. Переклад з рос. І. Х.

<sup>86</sup> Холостенко Євген Вячеславович (1904–1945) – художник, марксистський критик, музейник.

бних установах, воно розглядається, значить, як наука археологічна по суті, як дисципліна гробокопна.

І цілком справедливо. Ми, мистецтвознавці, історики мистецтва, ми – гробокопачі, маємо ними бути і тільки гробокопачами і можемо бути.

Тільки мертво, тільки віджило (оскільки взагалі ці слова можна вживати щодо мистецтва), тільки віджило і мертво мистецтво – царина нашої компетенції, подібно до того, як тільки минуло, забуто, холодне минуло – царина історика.

Сучасність у суспільному житті – справа політика, сучасність у мистецтві – справа художника.

Історик має бути безпартійним, безпристрасним, байдужим і справедливим – політик не може бути безпартійним, не сміє бути безпристрасним, не буває справедливим. Безпартійним, безпристрасним і справедливим має бути й історик мистецтва, але дотриматися цих вимог він може лише тоді, коли стоїть вдаліні від сучасності у сфері вільного від хвилювань життя, від гри пристрастей та інтересів сучасності, що переплітаються.

Я сказав, що ми, історики мистецтва, – гробокопачі. Скажу краще: ми – нічні птахи. Наша сфера – не ясний день сучасності, а морок минулого, ніч колишнього. Але в темряві цієї ночі, своїми совиними очима, ми бачимо дещо таке, чого вдень не побачать найбільш гострі орлині очі. Можливо, не бачимо ми сонця, але зате бачимо зірки, адже ж не денним однооком небом, а тисячооком небом нічним дивиться на нас безкінечна вічність, і закони світобудови відкриваються саме у видиві ночі. Спостереження за нічними світилами дало людству й істинне розуміння місця землі у всесвіті, і значення самого сонця, як одного з незліченних кілець у ланцюгові світового коловороту»<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Гіляров С. «О границах исторического метода (по поводу доклада Эрнста о его работе над словарем украинских художников)». 15 березня 1924 року // НА НММХ. Оп. 1. Од. зб. 81. Спр. 25. Арк. 3, 4. Переклад з рос. І. Х.

Є. Холостенко вкупі із З. Толкачовим, С. Томахом і В. Овчинніковим<sup>88</sup> зарахував до «петлюрівської контрабанди» іншу розвідку М. Новицької – історіографічний огляд досліджень давніх тканин та вишивки в СРСР<sup>89</sup>, опубліковану в першому томі «Записок Всеукраїнського археологічного комітету». Розправившись із досвідченими фахівцями, купка погромників цього разу особливу увагу приділила молодшому поколінню істориків мистецтва: «Вони – оці “дослідники”, старанно оберігають свою надійну “зміну” – кадри “школи Щербаківського”, а також “школи Новицького”, Гілярова, ті кадри, що в цих збірниках складають іспит на досягність, на відданість своїм учителям. У своїх рецензіях “зміна” ця дуже вихваляє ті “праці”, що їх давно вже засудила українська радянська критика й радянська громадськість за їх контрреволюційний характер <...>»<sup>90</sup>. Особливо драгували советських критиків національні акценти: «Усіх цих “дослідників” у збірниках, які нас тут цікавлять, звать “українцями” і, як пише Новицька в своєму огляді старовинних церковних тканин, “найбільше зацікавлення виявили українці до вивчення й збирання українських килимів”». Зацікавленість українським мистецтвом XVII–XVIII ст. погромники пов’язували з «теорі-

<sup>88</sup> Толкачов Зіновій Шендерович (1903–1977) – художник, педагог. Томах Сергій Іванович (1901–?) – художник, советський функціонер, який у 1930-х роках обіймав посади ректора Київського художнього інституту, голови обласної секції працівників мистецтва в Києві. Овчинніков Василь Федорович (1907–1978) – художник, музейник. Заслужений художник УРСР (1969). Цей квартет відзначився серією погромних публікацій різних царин української гуманітаристики та її діячів.

<sup>89</sup> Новицька М. Вивчення старовинних тканин та вишивання за революційних часів на території Радянського Союзу. *Записки Всеукраїнського археологічного комітету*. Київ, 1930. Т. 1. С. 233–246.

<sup>90</sup> Толкачов З., Холостенко Є., Томах С., Овчинніков В. Проти петлюрівської контрабанди на фронті мистецтвознавства. *Пролетарська правда*. 1933. 8 трав.

єю “бар’єра”, що ним має бути Україна проти більшовицької Азії»<sup>91</sup>. Звідси висновок затятих марксистів: «Клясовий ворог, українські націоналістичні елементи, рештки недобитої петлюрівщини ведуть шалену боротьбу проти радянської влади й використовують для цього окремі наші радянські видання. Ці мистецтвознавці використовують мистецтвознавство, етнографію тощо тільки як захисну вивіску для контрреволюційних виступів під виглядом “дослідників”. Ці вилазки куркульсько-петлюрівського, нацдемівського охвістя треба викрити до кінця. Наше українське радянське мистецтвознавство повинно очиститись від клясово ворожого сміття»<sup>92</sup>.

Атмосферу початку 1930-х років доволі яскраво розкриває так званий самокритичний виступ М. Новицької під час «методологічного штурму» у ВМГ в червні 1932 року, у якому вона стандартними фразами «викривала» методологічні хиби власних розвідок та облаштованих нею музейних експозицій. Формалізм, техніцизм, буржуазний об’єктивізм тощо – так тоді жінка поіменувала недоліки, що насправді репрезентували засадничі чесноти джерелознавчих мистецтвознавчих студій, а заодно обіцяла краще оволодівати «марксо-леніновою наукою», активніше і глибше висвітлювати завдання п’ятирічки та советського виробництва, надавати соціологічним експозиціям усе більш самоговірного характеру (ідеться про розгорнутий етикетаж, лозунги, картограми, які нині разом із соціологізмом 1930-х років активно відроджують у мистецьких проєктах так звані модернізатори музейництва):

«Переглянувши самокритично свої друковані та експозиційні роботи, я на сьогоднішньому ступені мого методологічного озброєння бачу в них такі головні хиби:

Формальний систематизм, голий техніцизм, буржуазний об’єктивізм, безпартійність та еkleктику; в різних роботах зазначені хиби виявляються в різних групуваннях.

---

<sup>91</sup> Там само.

<sup>92</sup> Там само.



Перша моя робота “Датовані епітрахілі Лаврського музею”<sup>93</sup> писана року 1926, надрукована року 1927 в “Музейному збірнику” – специфічному виданні, що в продаж не поступало. Завданням роботи було демонструвати ті скарби, що стали приступні після Жовтня широким трудящим колам та дати посібник для датування експонатів. Ця стаття є типовим зразком формальної типологічної школи, де всю увагу зосереджено на описах речей та їх систематизації за чисто формальними ознаками на ріжні групи та підгрупи. Крім того, вся робота просякнута голим техніцизмом; детальна аналіза технічних прийомів гаптування, датованих примірників дійсно зробила цю аналізу за ключ до датування інших пам’яток. Це є перше позитивне значення роботи, але вона не дає нічого для антирелігійного робітника та мало для історика, бо клясова суть речей не вскрита. Кілька окремих слів у вступі могли б посвідчити моє бажання наблизитися до шляхів до марксизму, але в цілому вступ голосно говорить про мою повну на той час беспорядність та неписьменність щодо марксоленінської науки.

Року 1928 писана, а 1930 надрукована в журналі “Східний світ”<sup>94</sup> моя доповідь про турецькі оксамити ВМГ. Збудована вона за тим же методом формальним та технічним. Не виявлено ані виробничих сил та стосунків, ані навіть вживання та клясового значення поданих речей. Замість марксизму бачимо трошки економ-матеріялізму та в одній, цілком механічно вставленій у кінці, фразі – ідеалізм.

Брошура “Що таке тканина?”<sup>95</sup>, що розрахована на широку масу трудящих (тираж 10.000, ціна 10 коп.) і видана року 1930

---

<sup>93</sup> Ідеться про таку розвідку: Новицька М. Датовані епітрахілі лаврського музею 1640–1743 р. С. 51–70, табл. V–VIII.

<sup>94</sup> Новицька М. Турецькі оксамити Лаврського музею. *Східний світ*. 1930. № 10–11. С. 351–359, 4 іл.

<sup>95</sup> Новицька М. Що таке тканина. Харків ; Київ : ДВУ, 1930. 20 с., 8 іл.

у Всеукраїнському Музейному Городку. Це був уже час розгорнутого наступу всім фронтом на капіталістичні елементи, коли XVI партз'їзд дав певні чіткі політичні настановлення щодо роботи на культурному фронті взагалі та на антирелігійному зокрема, коли був уже кинутий лозунг “техніка в маси” та “п'ятирічка за чотири роки”. Два роки, що минули з того часу, ясно довели мені низький рівень моєї тодішньої роботи та величезні її хиби. (Які, на жаль, своєчасно не помітив редактор статті тов. Львович<sup>96</sup>). Цю роботу треба перш за все кваліфікувати як суцільний еклектизм. Там є мова про різноманітні моменти з історії, техніки, побуту та ін., але їх подано механічно, без діалектичного пов'язання та належної всебічності. Коли до еклектизму ми додамо певний економ-матеріалізм, буржуазний об'єктивізм, безпартійність та недостатнє антирелігійне спрямовання, характеристика брошури буде досить повна. За браком часу на дрібніших помилках я спинятися не буду. Але зазначу, відсутність партійного загострення звела нанівець такі позитивні риси роботи, як висвітлення завдань п'ятирічки та радянського виробництва, хоча це було новинкою та певним досягненням в аналогічній музейній літературі.

Всі мої рецензії так само хибують на буржуазний об'єктивізм та аполітичність.

Перейдемо тепер до моєї практичної музейної роботи – експозиції на перемінних виставках фонду. Розглядаючи ріст цих виставок хронологічно, на тлі аналогічних відділів інших музеїв Союзу, треба зазначити, що ми ніколи не пасли задніх, висували нові проблеми (радянське виробництво, п'ятирічка, кооперація жінки, клясова диференціація, антирелігійне спрямовання) та формаційний принцип експозиції – і всім тим включилися в соцбудівництво раніше багатьох інших музеїв. Але це не значить, що наша експозиція навіть в

---

<sup>96</sup> Сергій Павлович Львович (Тутковський) (1898–1937) у 1930–1932 роках обіймав посаду заступника директора ВМГ з наукової роботи.

своєму останньому варіанті була дійсно марксо-леніною та діалектичною. Головними хибами експозиції були: певний формалізм, механіцизм. Себто механічна експозиція поруч в різних вітринах того, що мало бути різними боками одного й того ж явища; еkleктизм, буржуазний об'єктивізм, безпартійність, недостатнє виявлення класової боротьби, виробничих сил та стосунків. Отже, причиною було не лише брак додаткових матеріалів, але й те, що я недостатнє опанувала марксо-леніною методою, не знайшла засобу застосувати цю методу на специфічній експозиції текстилю, не зуміла показати речі в їх "опосередствовани" та життєвих діалектичних зв'язках. Абсолютно незадовільна була справа етикетажу та самомовности виставки. Даючи екскурсоводу великий матеріал для вияву класової суті релігії, експлуатації трудящих, розкриття технічних процесів та агітації за соцбудівництво, за кооперацію жінки, радянський текстиль, – виставка не мала відповідного етикетажу<...>

Сподіваюся, що в моїх сучасних роботах мені вдасться позбутися усіх зазначених хиб»<sup>97</sup>.

Із часом ситуація лише загострювалася<sup>98</sup>. Жодні каяття не могли вплинути на долю вчених, а не одвічних пристосуванців. 4 серпня 1933 року на загальних профспілкових зборах ВМГ голова місцевого комітету І. Ковпик розкритикував роботу низки підрозділів, включно із відділом шиття та тканини, за відсутність плановості (тоді навіть винайшли термін «календаризованість») і виробничих нарад, що начебто сприяло поширенню контрреволюційної діяльності класових

---

<sup>97</sup> Самокритичний виступ М. О. Новицької під час методологічного штурму у ВМГ в червні 1932 року // ЦДАМЛІМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 305. Арк. 1–1 зв.

<sup>98</sup> Про ситуацію у ВМГ під час «чисток» загалом і долю М. Новицької зосібна також ідеться в згаданій публікації М. Січки: Січка М. Л. Репресії проти київських мистецтвознавців у 1932–1933 рр. (за матеріалами Державного архіву міста Києва). С. 64–67.

ворогів. У зв'язку з цим він наполягав на потребі «очистити ВМГ від класово-чуждого елемента, укомплектувавши апарат ВМГ за рахунок комсомольців та членів партії»<sup>99</sup>. «Очищення», за його твердженням, мало полягати не в скороченні низки працівників через реорганізацію структури заповідника, а в звільненні (знятті) з посад і виключенні з лав профспілки «як ворожо-чуждого елемента». До категорії неблагонадійних активіст зарахував П. О. Балицького, О. І. Баланіну, М. О. Новицьку, П. А. Таранушенку, К. І. Білоцерківську, одночасно вимагаючи порушити перед відповідними органами питання про «чистку» реставраційної майстерні<sup>100</sup>.

За результатами доповіді І. Ковпика ухвалили резолюцію, у якій щодо М. Новицької зазначили:

«2. Новицька Марія Олексійовна – Зав. фонду Шиття та Тканини, по ідеології класово-чуждий елемент.

В своїй роботі просувала ідеї націоналізму, попівщини тощо.

Організувала ворожо-націоналістичну експозицію Шиття та Тканини. Написала книжку «Лаврські епітрахили», пропагуючи попівщину, націоналізм, тощо.

Відмовлялася їхати на збиральну кампанію, агітуючи проти виїзду на збиральну серед колективу<sup>101</sup>.

<sup>99</sup> Витяг з протоколу засідання профспілкових зборів ВМГ. 4 серпня 1933 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 306. Арк. 1.

<sup>100</sup> Там само. Арк. 1 зв. Балицький Павло Олександрович (1881–1938) – книгознавець, видавець; завідував відділом письма та друку ВМГ. Петро Андрійович Таранушенко (1899–?) від 1927 року працював доглядачем ВМГ. Випускниця педагогічних курсів Олександра Іванівна Баланіна (1891–?) від 1927 року обіймала посаду технічної працівниці, а згодом – лекторки ВМГ. Білоцерківська Катерина Іллівна (1894–1973) – мистецтвознавиця, музейниця, бібліотекарка; у ВМГ обіймала посаду лекторки-доцентки.

<sup>101</sup> В архіві М. Новицької збереглося посвідчення про її «мобілізацію» від штабу культпоходу з 10 березня до 1 травня 1932 року та

ЗБОРИ УХВАЛЮЮТЬ: Згаданих ворожих людей з роботи зняти (виключити з профорганізацій та просити дирекцію занести до трудового списку відповідну замітку, а також поставити питання перед Секцією Наукових робітників про виключення таких з СНР<sup>102</sup>).

Просити Райком Спілки Робос підтвердити цю постанову та редакції «За пролетарську культуру» оголосити цю постанову в своїй пресі»<sup>103</sup>.

Під час «чистки радапарату» ВМГ М. Новицьку звільнили з роботи, пригадавши їй не лише так званий націоналістичний ухил в експозиційній та дослідницькій роботі, а й дворянське походження, будинок у Криму, навчання в Д. Щербаківського, на могилу якого вона осмілювалася носити квіти (яка солідарність тодішніх чистильників з теперішніми музейними діячками, котрі мають стійку ідіосинкразію до «возложення цвіетов» на могили чи до пам'ятників творців цих самих музеїв). Проте звільненням комісія не обмежилася, заборонивши працювати в будь-яких антирелігійних і наукових установах:

«§ 67 Новицька Марія Олексійовна 1896 р. н. Чл[ен] Сп[ілки] 1924 р. п/п служб. Скорочена з посади зав. фондом шиття та тканини у ВМГ. У 1918 р. з Москви поїхала з родиною до Криму, де мати мала власний будинок. Батько працює у Академії. З роботи у ВМГ усунено за ідеологічно ворожу орієнтацію. Була ученицею Щербаківського, на могилу якого

---

відрядження до підшефного села Катюжанки у зв'язку з посівною кампанією в складі бригади № 84 (див.: Посвідчення М. Новицької // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 301. Арк. 11).

<sup>102</sup> Спілка наукових робітників.

<sup>103</sup> Витяг з резолюції на доповідь тов. Ковпика // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 306. Арк. 2. Газета «За пролетарську культуру» – орган обласного комітету спілки Робос, обласної і міської наросвіти, що виходив у Києві упродовж 1931–1933 років (див.: Київські газети 1838–1940 років у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : наук. кат. Київ : НБУВ, 2015. 608 с.).

після його смерти носить квіти. Має власні твори з націоналістичним ухилом. Брала участь у експозиціях, які були засуджені як ідеологічно шкідливі.

§ 67 Новицька М. О. зав. фонду шиття та тканини, влаштувала у ВМГ шкідливу експозицію, яку було засуджено, всю свою роботу просякла націоналістичним духом, прихильниця учасника СВУ<sup>104</sup> Щербаківського, ученицею якого була, дочка кол[ишнього] дворянина, беручи на увагу, що з роботи її усунуто у ВМГ – ЗАБОРОНИТИ ПРАЦЮВАТИ В АНТИРЕЛІГІЙНИХ І НАУКОВИХ УСТАНОВАХ»<sup>105</sup>.

Звільнення з роботи і особливо заборона займатися науковою діяльністю завдали М. Новицькій важкого удару, але навіть у тій, здавалося б, безперспективній ситуації вона не втрачала мужності й апелювала до всіх можливих органів. На жаль, щось змінити дослідниці не вдалося. Спочатку президія міської контрольної комісії КП(б)У 22 вересня 1933 року відхилила її апеляцію на постанову комісії з чистки апарату ВМГ (протокол № 11 від 27 серпня 1933 року), підтвердивши заборону працювати в антирелігійних і наукових установах<sup>106</sup>, а невдовзі (25 жовтня 1933 року) президія Київської обласної контрольної комісії та колегії обласної Робітничо-селянської інспекції залишила чинною постанову президії Київського міської контрольної комісії – Робітничо-селянської інспекції від 22 вересня 1933 року щодо зняття з роботи за другою категорією із заборною працювати в музеях і наукових установах упродовж трьох років<sup>107</sup>.

<sup>104</sup> Спілка визволення України.

<sup>105</sup> Витяг з протоколу № II засідання комісії чистки рад апарату ВМГ. 27 липня 1933 року // ЦДАМЛІМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 306. Арк. 4.

<sup>106</sup> Витяг з протоколу № 91 засідання президії міської контрольної комісії КП(б)У. 22 вересня 1933 року // Там само. Арк. 5.

<sup>107</sup> Витяг з протоколу № 75 (§ 26) засідання Президії Київської обласної контрольної комісії та Колегії обласної робітничо-селянської інспекції. 25 жовтня 1933 року // Там само. Арк. 9.

Навіть тоді знайшлися люди та організації, насамперед профспілкові, які намагалися зарадити лихові. Скажімо, так звана музейна бригада київської обласної Секції наукових робітників, а згодом Секція ініціювала звернення до обласної Робітничо-селянської інспекції, доводячи, що «націоналізм виявлений у т. Новицької лише у першій її роботі 1926 р. “Датовані епітрахілі Лаврського Музею”. В пізніших роботах його немає. Робота про “Текстиль на антирелігійних експозиціях”, писана року 1933, говорить про певний злам в бік правильного розуміння цих проблем, що стоять перед антирелігійною експозицією, яка має виявляти наочно експлоатацію трудящих за часи феодалізму та капіталізму»<sup>108</sup>.

Після звільнення із ВМГ М. Новицька увесь час та сили присвячувала батькові, якого спіткала важка онкологічна недуга. Крім постійного догляду, вона допомагала зацькованому академіку ВУАН завершити низку праць, насамперед том пластичного доробку для академічного (так званого «ефремовського») Повного зібрання творів Т. Шевченка. Тоді ще не здогадувалися, що за кілька років віддруковані матеріали цієї фундаментальної праці знищать в одній з київських друкарень, унаслідок чого донині збереглися лічені примірники<sup>109</sup>. Щоправда, самовіддана донька (а по її смерті М. Вязьмітіна)

<sup>108</sup> Лист музейної бригади обласної Секції наукових робітників до обласної Робітничо-селянської інспекції. 12 жовтня 1933 року // Там само. Арк. 8. Також див.: Лист обласної Секції наукових робітників до обласної Робітничо-селянської інспекції. 19 листопада 1933 року // Там само. Арк. 10.

<sup>109</sup> Тарахан-Береза З. Олекса Новицький – дослідник і популяризатор творчості Тараса Шевченка. *Образотворче мистецтво*. 1987. № 5. С. 22–23; Білокінь С. Про видання, заборонені на стадії верстки, або тиражі яких було знищено : (1920–1941). *До джерел : зб. наук. пр. на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя*. Київ ; Львів, 2004. Т. 2. С. 575–580; Ходак І. Восьмий том Повного зібрання творів Тараса Шевченка: спроба реконструкції проекту (1923–1934). *Студії мистецтвознавчі*. 2011. Чис. 2. С. 86–88.

зберегла не лише коректуру згаданого тому, але й усі підготовчі матеріали, а також тексти інших невиданих праць академіка. Дочекавшись кращих часів, М. Вязьмітіна передала більшість з них до ІР НБУВ, зберігши величезний пласт української мистецтвознавчої науки. Тієї науки, у лоні якої не поставали і апріорі не могли постати питання про доцільність дослідження Шевченкового доробку, облаштування в київському музеї Шевченківського відділу, як, зрештою, і про доцільність уведення до українського календаря Шевченківського дня. Як тут не згадати одного з учителів М. Новицької – харківського історика мистецтва й музейника С. Таранушенка, котрий, пройшовши табори, у часи сумнозвісної «маланчуківщини» на питання одного з молодих колег, що могло б правити за критерій для класифікації вітчизняних мистецтвознавців (за тематикою, періодами, які вони досліджували, ставленням до мистецького матеріалу й архівів), відповів стисло й вичерпно водночас: «Шевченко»<sup>110</sup>. Тоді юний Таранушенковий колега остовпів від здивування – розуміння прийшло значно пізніше, хоча для багатьох воно не прийде ніколи (знову-таки мав рацію Таранушенко).

Втративши 1931 року матір, М. Новицька з відходом у за-світи наприкінці вересня 1934 року батька залишилися на самотині. М. Грушевський<sup>111</sup> у листі до Марії Олексіївни, написаному 5 жовтня 1934 року в Кисловодську (нині вважається останньою відомою епістолою історика, що постала за тиждень до його першої операції, проведеної в санаторії Комісії сприяння вченим у Кисловодську), висловивши співчуття у зв'язку зі смертю О. Новицького, розглядав можливість її пе-

---

<sup>110</sup> Білокінь С. Нарбут і Шевченко. *Світи Тараса Шевченка : зб. статей : до 175-річчя з дня народження поета*. Нью Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто ; Львів, 1991. С. 227.

<sup>111</sup> Грушевський Михайло Сергійович (1866–1934) – історик, літературознавець, публіцист, громадсько-політичний і державний діяч.



реїзду до Москви<sup>112</sup>. З цього приводу він одразу переговорив з І. Габарем<sup>113</sup>, котрий пообіцяв підшукати якусь посаду дослідниці, якщо вона зважиться залишити Київ і перебратися до союзної столиці<sup>114</sup>.

Зважаючи на заборону займатися науковою працею, М. Новицька була змушена заробляти на життя на київському телеграфі: 20 листопада 1934 року її призначили контролеркою вхідних телеграм по 3-му рангові Центрального телеграфу, 21 жовтня 1935 року перемістили на посаду скарбника 6-го рангу, а 16 травня 1936 року – виконавиці міської служби<sup>115</sup>. Технічна праця не лише краяла серце, а й не давала змоги задовольнити найелементарніші життєві потреби, про що дослідниця згадувала у листі до опального етнографа В. Кравченка: «Працюю я зараз зовсім не за фахом і, навіть, за цілком недостатню для життя платню. Сподіваюся переменити, але теж не на фахову, яка для мене закрыта»<sup>116</sup>. Попри особисті

---

<sup>112</sup> Тут мешкала Лідія Митрофанівна Шептилова – родичка М. Новицької з матириного боку.

<sup>113</sup> Грабар Ігор Еммануїлович (1871–1960) – художник, реставратор, мистецтвознавець, педагог. Дійсний член АН СРСР (1943) і Академії мистецтв СРСР (1947), народний художник СРСР (1956).

<sup>114</sup> Лист М. Грушевського до М. Новицької від 5 жовтня 1934 року, що зберігається в Історико-меморіальному музеєві Михайла Грушевського (дк-11199) опублікувала С. Панькова (див.: Панькова С. З останніх листів Михайла Грушевського. *Вісник НТШ*. 2010. Чис. 43. С. 49–50).

<sup>115</sup> Новицька М. О. Трудовий список. 1935–1937 роки // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 299. Арк. 4 зв. – 5. В одному з повоєнних документів зазначено, що М. Новицька упродовж 20 листопада 1934 року – 10 липня 1937 року працювала контролеркою і відповідальною секретаркою міської служби Центрального телеграфу в Києві (див.: Особова справа М. Новицької. 1944–1948 роки // ЦДАВО України. Ф. 4802. Оп. 1л. Спр. 327. Арк. 204 зв.).

<sup>116</sup> Лист М. Новицької до В. Кравченка. 3 березня 1935 року // АНФРФ ІМФЕ. Ф. 15. Спр. 405. Арк. 123.

болі, вона допомагала колегам, котрі опинилися поза межами батьківщини, скажімо, тому-таки В. Кравченкові, який після арешту в справі Спілки визволення України і звільнення з посади завідувача вишкоченого ним етнографічного відділу Волинського історико-археологічного музею кілька років прослужив у Дніпропетровському історико-археологічному музеї, звідки його також звільнили восени 1933 року, заборонивши працювати в наукових установах упродовж двох років. На восьмому десятку важко хворий чоловік подався до сина в Ростов-на-Дону, де вів напівголодне існування<sup>117</sup>. М. Новицька стала однією з його довірених осіб в Україні – оббивала владні пороги, щоб залагодити справу з призначення вченому академічної пенсії<sup>118</sup>. Годі казати, що спроби виявилися безрезультатними.

У серпні 1935 року М. Новицька вдалася до ще одного відчайдушного кроку, щоб повернутися до наукової праці, навіть не пишучи, а волаючи в заяві: «Не в силах більше терпіти на собі пляму (див. постанову комісії чистки рад[янського] апарату Всеукраїнського Музейного Городка), що гнітить мене протягом майже 2-х років і відкидає мене з загального колективу радянських громадян, не даючи мені змоги прикласти мої сили та знання на розумову, корисну для радянського суспільства роботу, – прошу зняти з мене останній рік заборони працювати в наукових установах.

Я цілком розумію, що, виправляючи націоналістичні помилки Скрипника<sup>119</sup>, партія та уряд мусили суворо поставитися до роботи В.М.Г., що працював за настановами Скрип-

<sup>117</sup> Лобода Т. Василь Кравченко. Громадська, наукова та просвітницька діяльність. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса, 2008. С. 71–94.

<sup>118</sup> Листи М. Новицької до В. Кравченка. 3, 25 березня, 8 травня, 6 липня 1935 року // АНФРФ ІМФЕ. Ф. 15. Спр. 405. Арк. 122–126 зв.

<sup>119</sup> Скрипник Микола Олексійович (1872–1933) – советський державний і партійний діяч. Дійсний член ВУАН (1929). Покінчив життя самогубством.

ника, та змінити склад робітників у ньому, але вважаю, що в моїй персональній справі постановва була занадто сувора, бо заборонила мені працювати на будь-якій роботі в наукових установах взагалі.

Звичайно, я зовсім не вважаю (про що свідчать мої два самокритичні виступи), що в моїй діяльності не було помилок, але я сама ніколи не була й не є націоналістка: з походження напівросіянка (по матері) і напівукраїнка (по батькові), я народилася й виховувалася в м. Москві. Шовінізм, який я зустріла у Києві при моєму переїзді до нього (року 1922), сильно мене вражав.

Рецензія всіх моїх робіт (див. копію), переведена СНР<sup>120</sup>, стверджує відсутність у них націоналістичного світогляду, бо, крім першої моєї друкованої роботи, ніде націоналізму не було знайдено.

Моя експозиція шиття та тканини від найдавніших часів, кінчаючи радянським текстилем, особливий наголос робить на класовому значенні тканини у побуті та зв[']язках церкви з пануючою верхівкою та їх спільним експлуатуванням трудящих. Постанова про її закриття була вироблена лише, коли нове, суто антирелігійне настановлення ВМГ не залишило місця у ВМГ виробничим виставкам, але дочекалась того моменту, коли на її місці була розроблена виставка “Класова суть православ’я”, себто квітня 1932 року. Жодних документів про ідеологічну ворожість цієї експозиції мені не відомо. Комісія чистки її зовсім не бачила.

Щодо інших закидів мені, можу сказати, що 1) хоч мій батько і був дворянином, але жодних маєтностей не мав, завжди жив лише на власний заробіток і помер як дійсний член ВУАН з трудовим стажем в 45 років.

Що ж до проф. Щербаківського, який помер за три роки до процесу СВУ і на процесі навіть не згадувався, – я можу сказати, що шаную його як свого вчителя, що дав мені багато

---

<sup>120</sup> Спілка наукових робітників.

знань, хоча й прищепив формалістичний метод, з яким потім у самостійній науковій роботі мені довелося важко боротися, опановуючи марксо-ленінську методологію та виправляючи свої помилки.

Дві третини терміну заборони працювати в наукових установах майже минуло. Спочатку весь час тяжкої хвороби (рак) мого батька, академіка О. П. Новицького, до самої його смерті 24.IX.34 р. я не мала змоги відлучатися від нього, бо він потребував постійного пильного догляду й допомоги. За цей час я тільки надрукувала в “Сов[етском] Музее” (1933 г. № 4) статтю “Текстиль на антирелигиозных экспозициях” та переробила статтю “К вопросу об изучении текстиля в до-классовом обществе”. Після смерті батька, коли я мала змогу і мусила повернутися до роботи, на жаль, згадана постанова закрила передо мною двері до будь-якої розумової роботи. Мені довелося взяти суто технічну роботу на телеграфі, яка не відповідає ані моему фахові, ані можливостям і ні в якій мірі мене не задовольняє.

Отже, беручи до уваги все вищенаведене, дуже прошу зняти з мене обмеження, яке так гнітить мене, і дати мені змогу бути корисним і потрібним членом радянського суспільства в тій ділянці, де я можу бути з більшим успіхом використана»<sup>121</sup>.

Незалежно від того, спрямувала наведене звернення М. Новицька до владних органів чи ні, якоїсь позитивної реакції не було. Вона продовжувала працювати на телеграфі, звідки звільнилась за власним бажанням лише 10 липня 1937 року. Очевидно, це було пов'язано з тим, що в березні з'явилась, нарешті, змога повернутися якщо не до суто наукових, то хоча б культурно-освітніх установ. Як це трапилося з низкою мистецтвознавиць її покоління, прихисток дослідниці знайшла в

---

<sup>121</sup> Новицька М. Заява. 4 серпня 1935 року // ЦДАМЛІМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 306. Арк. 11–12. На початку заяви закреслено адресата «До Н.К.О.», тому наразі не беремося стверджувати напевно, до якої інституції її спрямували (планували спрямувати).

бібліотечній сфері. З 26 березня до 17 листопада 1937 року вона виконувала обов'язки завідувача бібліотеки Будинку архітектора, що перебував у відрядженні, а 25 листопада того самого року її призначили завідувачкою книгосховища наукової бібліотеки Народного комісаріату важкої промисловості<sup>122</sup>, у зв'язку з чим довелося закінчити шестимісячні курси при філії Інституту господарників і підвищення кваліфікації інженерно-технічних робітників згаданого наркомату<sup>123</sup>.

Рівно за два роки М. Новицька перейшла працювати до наукової бібліотеки Київського державного університету, де, за одними відомостями, до початку окупації обіймала посаду завідувачки фундаментального відділу (25 листопада 1939 року – 19 вересня 1941 року)<sup>124</sup>, за іншими – до початку війни завідувала відділами обробки книжок та монографічної літератури, а від початку війни до окупації Києва працювала заступницею директора<sup>125</sup>. Нове місце роботи спонукало вкотре «підвищити кваліфікацію» – цього разу на курсах директорів бібліотек вищих шкіл при Московському державному бібліотечному інституті ім. В. Молотова<sup>126</sup>.

---

<sup>122</sup> Новицька М. О. Трудовий список. 1935–1937 роки // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 299. Арк. 4 зв. – 5; Особова справа М. Новицької. 10 червня 1944 року // ЦДАВО України. Ф. 4802. Оп. 1л. Спр. 327. Арк. 204 зв.

<sup>123</sup> М. Новицька закінчила курси, на яких навчалася з 2 жовтня 1937 року до 14 квітня 1938 року, на відмінно (див.: Свідоцтво М. Новицької про закінчення курсів з підвищення кваліфікації. 1938 рік // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 295. Арк. 20–23).

<sup>124</sup> Особистий листок з обліку кадрів М. Новицької. 10 червня 1944 року // ЦДАВО України. Ф. 4802. Оп. 1л. Спр. 327. Арк. 204 зв.

<sup>125</sup> Новицька М. Автобіографія. 5 квітня 1946 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 309. Арк. 6.

<sup>126</sup> Навчання на курсах тривало з 1 до 31 липня 1940 року (див.: Посвідчення М. Новицької про закінчення курсів для директорів бібліотек вищих навчальних закладів. 31 липня 1940 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 295. Арк. 24).

Наприкінці 1930-х років М. Новицька, очевидно, чимало часу приділяла упорядкуванню батькової наукової спадщини. Йшлося як про систематизацію підготовчих матеріалів, розвідок Олекси Петровича, так і про повернення до музеїв тих артефактів, які він опрацьовував удома в останні роки життя, насамперед шевченківських. Скажімо, 30 січня 1936 року вона передала (фактично повернула, оскільки на творах залишився штамп Київського художньо-промислового і наукового музею ім. Миколи II «Киевский музей») завідувачу художнього відділу Державного музею українського народного мистецтва Г. Адольфу шість офортів серії «Живописна Україна»<sup>127</sup>. Невдовзі деякі шевченківські раритети, що зберігалися в родинній колекції, М. Новицька продала Інститутіві літератури ім. Т. Шевченка, серед них – гравюру «Свята родина» з дарчим написом автора Афанасії Лазаревській від 12 липня 1858 року та фотокопію автопортрета мистця 1858 року з дарчим написом Костянтиніві Шрейдерсу, зобов'язавшись надати довідку про історію автографів<sup>128</sup>.

У роки окупації М. Новицька залишалася в Києві – завідувала університетським відділом Центральної бібліотеки (1 листопада 1941 року – 25 вересня 1943 року), а після відновлення советської влади обіймала посаду заступниці ди-

<sup>127</sup> Акт передання М. Новицькою офортів Т. Шевченка Державному музеєві українського народного мистецтва. 30 січня 1936 року // Там само. Спр. 307. Арк. 1. Адольф Густав Артурович (1901–1940) – мистецтвознавець, музейник, педагог.

<sup>128</sup> Акт передання М. Новицькою офорта та фотокопії автопортрета Т. Шевченка з дарчими написами автора Інститутіві літератури ім. Т. Шевченка. 5 березня 1939 року // ЦДАМЛІМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 295. Арк. 2. Лазаревська Афанасія Олексіївна (уроджена Лацинська, 1801–1879) – Шевченкова знайома, мати братів Лазаревських. Шрейдерс Костянтин Антонович (?–1894) – Шевченків знайомий, секретар нижньоньгородської казенної палати, колезький секретар, секретар губернського благодійного комітету.

ректора наукової бібліотеки Київського університету (12 листопада 1943 року – 10 травня 1944 року)<sup>129</sup>.

Причинком звільнення з поважної посади в університетській бібліотеці стало запрошення на роботу до сектора (Кабінету) народної творчості щойно створеної в Києві на чолі з В. Заболотним Української філії Академії архітектури СРСР<sup>130</sup>. Наступного року згідно з постановою Ради народних комісарів УРСР і Центрального комітету КП(б)У на основі філії постала Академія архітектури УРСР, у структурі якої мали функціонувати шість науково-дослідних інститутів, а саме: історії та теорії архітектури, будування міст, монументального живопису та скульптури, будівельної техніки, будівельних матеріалів, художньої промисловості, в останньому з яких продовжила наукову діяльність М. Новицька.

Ентузіазм відбудови розореною війною країни передбачав виконання інститутами конкретних практичних завдань, яким підпорядковувалася власне дослідницька діяльність. Саме тому в останній воєнний і перші повоєнні роки влада фінансувала експедиції науковців в різні регіони тодішньої республіки для вивчення, фіксації та збирання зразків народної творчості. Експедиційні матеріали одразу використовували, проектуючи нові типи будівель та їхнє оздоблення, включно з меблями, декоративними тканинами, шпалерами тощо.

Щоб виконати поставлені завдання в Академію залучили чимало «колишніх кадрів», серед яких знайшлося місце і для М. Новицької. Звісно, ішлося лише про тих з «колишніх», кого не перемололи жорна репресивної системи. З-поміж тих, кому не вдалося уникнути судових вироків, на роботу змогли влаштуватися хіба віддані партійці, чекісти і т. п., що на певному історичному відтинку «помилилися» в оцінці важливих явищ, як, наприклад, І. Врона – апологет бойчукізму, партій-

---

<sup>129</sup> Особистий листок з обліку кадрів М. Новицької. 10 червня 1944 року // ЦДАВО України. Ф. 4802. Оп. 1л. Спр. 327. Арк. 204 зв.

<sup>130</sup> Там само.

ний комісар у власне наукових і музейних інституціях, вищих школах 1920-х – початку 1930-х років<sup>131</sup>. Цілком можливо, що М. Новицьку запросив до Академії очільник сектора народної творчості А. Середя, котрий, попри активну участь у науковому житті країни в 1920-х роках, зумів пристосуватися до системи і навіть по війні створив прапор і герб УРСР<sup>132</sup>.

Останнім офіційним «університетом» М. Новицької став відділ для наукових працівників Університету марксизму-ленінізму при Київському міському комітетові КП(б)У, два роки в якому вона була зобов'язана провчитися з огляду на те, що обіймала ідеологічну посаду в одному з інститутів Академії архітектури УРСР<sup>133</sup>.

По війні дослідниця поновила експедиційну діяльність, зокрема, 1945 року Український союз художніх кооперативно-промислових артілей направив її до Крелевецького технікуму<sup>134</sup>, а Кабінет народної творчості Академії архітектури УРСР – до Полтавської та Дніпропетровської областей<sup>135</sup>. Наступного року вона мала побувати в Москві й Ленінграді, щоб зібрати матеріали про українську вибірку<sup>136</sup>, та сфото-

---

<sup>131</sup> Врона Іван Іванович (1887–1970) – советський функціонер, художній критик. Кандидат мистецтвознавства (1947, 1951). Заслужений працівник культури УРСР (1968). У 1933 році заарештований і засуджений до п'яти років. Покарання відбував у БАМлазі (1934–1936). Реабілітований 1943 року.

<sup>132</sup> Середя Антін Хомич (1890–1961) – художник, дослідник мистецтва, педагог, музейник.

<sup>133</sup> Посвідчення М. Новицької про закінчення Університету марксизму-ленінізму при Київському міському комітеті КП(б)У. 18 липня 1947 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 295. Арк. 26–27.

<sup>134</sup> Посвідчення на відрядження М. Новицької. 21 квітня 1945 року // Там само. Спр. 301. Арк. 12.

<sup>135</sup> Виписка з наказу Академії архітектури УРСР. 28 вересня 1945 року // Там само. Арк. 13.

<sup>136</sup> Виписка з наказу Академії архітектури УРСР. 4 квітня 1946 року // Там само. Арк. 16.



графувати і замалювати пам'ятки архітектури в Полтавській і Харківській областях<sup>137</sup>, а 1947 року – зібрати відомості про розвиток і стан художньої промисловості у місті Львові та Львівській області<sup>138</sup>.

Експедиції, проведені вченою особисто чи під її керівництвом, виявилися досить плідними. Скажімо, 1946 року під час поїздки до Диканьки (нині – Полтавського району Полтавської області), Будища (напевно, нині – с. Великі Будища Миргородського району Полтавської області), Устивиці (нині – село Миргородського району Полтавської області), Миргорода (нині – місто Полтавської області), Чорнух (нині – смт Лубенського району Полтавської області), Харсіків (нині – село Лубенського району Полтавської області) і Полтави група науковців на чолі з М. Новицькою дослідила вишивки, вибійки, дерев'яне різьблення та зафіксувала зразки меблів, виготовлені сільськими майстрами в ХІХ–ХХ ст.<sup>139</sup>.

Водночас з експедиційною М. Новицька активно розгорнула науково-дослідницьку роботу. Упродовж чотирьох років вона не лише опублікувала статті про українську вибійку і тематичний килим<sup>140</sup>, але й підготувала монографічні дослідження з означених питань<sup>141</sup>, дисертацію<sup>142</sup>, а також низку

<sup>137</sup> Посвідчення М. Новицької на відрядження до Полтавської і Харківської областей. 5 серпня 1946 року // Там само. Арк. 16.

<sup>138</sup> Посвідчення М. Новицької на відрядження до Львова та Львівської області. 9 вересня 1947 року // Там само. Арк. 21.

<sup>139</sup> Експедиції в райони та міста республіки. *Вісник Академії архітектури УРСР*. 1947. № 1. С. 44.

<sup>140</sup> Новицька М. Вибійка на Україні. *Там само*. 1946. № 1. С. 40–42, 4 рис.; Її ж. Тематичний килим Радянської України. *Там само*. 1948. № 4. С. 24–32, 18 рис.

<sup>141</sup> Наприклад, див.: Новицька М. О. «Тематический декоративный текстиль Советской Украины». 1947 рік // ДНАББЗ (інв. № 239401).

<sup>142</sup> М. Новицька, як і М. Вязьмітіна, І. Врона та Ю. Асеев, закінчила підготовку дисертації 1946 року (див.: Фрумін Г. Деякі підсум-

інших розвідок, зокрема «Художня кустарна текстильна промисловість України за 30 років радянської влади»<sup>143</sup>.

Годі нагадувати, що велося дослідниці в Інституті непросто, адже наука продовжувала існувати в жорстких тенетах системи, ідеологеми якої, як і способи їхнього утвердження, мало змінилися з 1930-х років. Ситуацію довкола справжніх учених (попри, здавалося б, абсурдність цього визначення, змушені його вживати на противагу штатно-кар'єрним діячам) в Академії архітектури загалом та Інституті художньої промисловості зокрема характеризує стаття з промовистою назвою «Апологети буржуазного націоналізму», опублікована на початку 1948 року в періодичному органі Київських обкому й міському КП(б)У та відповідних рад депутатів трудящих – газеті «Київська правда»<sup>144</sup>. Не виникає сумнівів, що підпис під статтею (Л. Петров) – псевдо, приbrane одним з нереальних співробітників Академії, добре посвячених у планову тематику колег, розподіл наукових керівників тощо. А її відверто погромний характер, спрямування та характер звинувачень викликають в пам'яті публікації і 1930-х, і 1940-х років одного знаного «мистецтвознавця» та «реставратора», котрого звали Лукою Петровичем, що, вочевидь, і спонукало останнього прибрати згадане псевдо з правдивим ініціалом і трансформованим у прізвище по батькові<sup>145</sup>.

Хоча на час появи цієї погромної публікації у світ вишло п'ять чисел «Вісника Академії архітектури УРСР», удаваний Л. Петров вістря «критики» спрямував проти авторів ки роботи академії в 1946 році. *Вісник Академії архітектури УРСР*. 1947. № 1. С. 38).

<sup>143</sup> Новицька М. О. «Художественная кустарная текстильная промышленность Украины за 30 лет советской власти». 30 вересня 1947 року. 38 с. // ДНАББЗ (інв. № 239386).

<sup>144</sup> Петров Л. Апологети буржуазного націоналізму. *Київська правда*. 1948. 9 січ.

<sup>145</sup> Калениченко Лука Петрович (1898–1968) – художник, музейник, реставратор, радянський функціонер.

двох статей – «Архітектурні зв'язки східного слов'янства в XI–XII ст.» і «Вибійка на Україні», опублікованих у першому з них. Автора першої розвідки – уродженця Калузької губернії, вихованця Казанського університету й Московського археологічного інституту, професора столичних (московських) університету й архітектурного інституту, доктора архітектури (1936), члена-кореспондента Академії архітектури СРСР (1944), дійсного члена Академії архітектури УРСР (1945) С. Безсонова (1885–1955), який до 1947 року очолював Інститут історії та теорії архітектури в Києві, – затаврував за те, що той посмів уживати визначення «українська архітектура» до пам'яток доби Київської Русі і навіть назвав Софію Київську національною пам'яткою, тобто солідаризувався з «ученими від українського націоналізму» М. Голубцем, Д. Антоновичем<sup>146</sup>, а в загально-історичних концепціях – із самим М. Грушевським.

З М. Новицькою справа видалася ще складнішою, адже Л. Петров добре знав, що стаття «Вибійка на Україні» – стислий виклад об'ємної праці, виконаної під керівництвом А. Середи, зневажливо поіменованого «професором графіки». Крім неактуальності теми дослідження, рецензент, знову-таки, закинув авторці слідування буржуазно-націоналістичним концепціям (висловила жаль, що не може подати еволюцію української вибійки від XI–XII ст.), плазування перед іноземною культурою (стверджувала, що українські мистці взорувалися на іранські, французькі, китайські тканини, спрощуючи їх), суто формалістичні методи дослідження, неправильне розуміння характеру народного мистецтва, цілковитий брак відомостей про зв'язки з російською культурою та її благодіючий вплив на українську вибіюку тощо. Загалом усе зводилося до

---

<sup>146</sup> Антонович Дмитро Володимирович (1877–1945) – мистецтвознавець, громадсько-політичний і державний діяч. Емігрував. Голубець Микола (1891–1942) – мистецтвознавець, історик, письменник.

звинувачень у наслідуванні представників «німецької фашизованої етнографії» і українського буржуазного націоналізму («до Грушевського і його спідручних у мистецтвознавстві типу Д. Антоновича, Д. Щербаківського, М. Голубця та інших»), тобто ревний керівник констатував не лише рецидиви буржуазного націоналізму, а і його апологетику<sup>147</sup>.

Після відповідної постанови С. Безсонов подався до Москви, де завідував кафедрою архітектурного інституту. Хоча атестаційна комісія Інституту художньої промисловості в лютому 1948 року визнала, що М. Новицька відповідає займаній посаді виконувачки обов'язків старшої наукової співробітниці, восени вона залишила заклад. За рік до того звітти звільнився її керівник А. Середа.

Як бачимо, погромницькі тенденції 1930-х років не полишали українське мистецтвознавство. М. Новицькій не вдалося утриматися в науковій інституції та захистити кандидатську дисертацію. Захистити фактично вдруге, адже отримане нею від Укрнауки звання наукової співробітниці за результатами прилюдного захисту промоційної роботи було аналогом повоєнного наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (мистецтвознавчих наук). Цей персональний випадок лише потверджує, що для вітчизняних мистецтвознавців несоветської формації (незалежно від віку, на якому так полюбляють акцентувати увагу нині), тобто для учених, а не кар'єристів / ідеологічних пристосованців двері наукових установ (науководслідних інститутів чи художніх музеїв) залишалися зачиненими. Якщо М. Вязьмітіній, найближчій подрузі М. Новицької, вдалося по війні вдруге захистити дисертацію та повернутися до наукової діяльності, то лише тому, що вона змінила сферу діяльності (мистецтвознавство / мистецьке музейництво) на археологію.

Через рік після звільнення М. Новицької вчена рада Інституту художньої промисловості схвалила до друку альбом

---

<sup>147</sup> Петров Л. Апологети буржуазного націоналізму.

«Орнамент української вибійки»<sup>148</sup>, укладачем якого зазначили В. Дзугаєва, хоча основу видання склали віднайдені, зафіксовані та простудійовані М. Новицькою твори з різних музеїв України та Державного музею етнографії в Ленінграді, а також речі, набуті в експедиціях<sup>149</sup>. Ситуація доволі промовиста, хоча й не поодинокі ані для тодішніх, ані для теперішніх часів.

1 жовтня 1948 року М. Новицьку попросили відрядити на роботу в Управління в справах архітектури при Раді Міністрів УРСР<sup>150</sup>. Прохання задовольнили, після чого дослідниця очолила бібліотеку Держбуду УРСР. На цій посаді вона пропрацювала до серпня 1957 року, коли вийшла на пенсію<sup>151</sup>. Щоправда, науково-дослідницької діяльності не полишала, оприлюднила кілька розвідок і написала розділи про гаптування та вишивку для шеститомної «Історії українського мистецтва»<sup>152</sup>.

---

<sup>148</sup> Орнамент української вибійки : альбом / склав В. А. Дзугаєв. Київ : Вид-во Акад. архітектури УРСР, 1950. 91 с. : іл.

<sup>149</sup> Лише в передмові до видання згадали, що «альбом складено за матеріалами, зібраними за 1945–1948 рр. науковим співробітником Інституту художньої промисловості М. А. Новицькою, та матеріалами з вибійки західних областей України, зібраними співробітницею Етнографічного музею у Львові С. І. Сидорович. Науковий керівник – архітектор Н. Д. Манучарова» (див.: Передмова. *Орнамент української вибійки : альбом*. С. 4). Після звільнення М. Новицька також оприлюднила в «Бюлетені» Інституту, що виходив на правах рукопису, розвідку: Новицкая М. А. Литературные первоисточники для изучения декоративного искусства Киевской Руси. *Бюллетень / Акад. архитектуры УССР, Ин-т художеств. пром-сти*. Киев, 1949. № 2. С. 5–14.

<sup>150</sup> Особова справа М. Новицької. 1944–1948 роки // ЦДАВО України. Ф. 4802. Оп. 1л. Спр. 327. Арк. 255.

<sup>151</sup> Особовий листок М. Новицької з обліку кадрів. 28 січня 1960 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 299. Арк. 7 зв.

<sup>152</sup> Новицька М. О. Вишивання і гаптування. *Історія українського мистецтва : в 6 т.* Київ, 1968. Т. 3 : Мистецтво другої по-

Фахівці переважно акцентують увагу на студіях М. Новицької з історії вітчизняного гаптування XVII–XVIII ст., унаслідок чого може створитися враження про невиправдану вузькість її наукових інтересів. Насправді, навіть в опублікованих працях вчена опрацювала історію української вишивки та ткацтва в значно ширшому хронологічному зрізі – від передісторичного текстилю<sup>153</sup>, золотної вишивки Київської Русі<sup>154</sup>, гаптування XVII–XVIII ст. до вибійки<sup>155</sup> та советського тема-

---

ловини XVII–XVIII століття. С. 372–380. У першому томі вміщено невеличкий фрагмент про гаптування Київської Русі, написаний М. Новицькою (див.: Історія українського мистецтва : в 6-х т. Київ, 1966. Т. 1 : Мистецтво з найдавніших часів до епохи Київської Русі. С. 386–387), проте серед авторів тому її не згадали, автором усього розділу «Художні ремесла» вказали В. К. Гончарова, лише в прикінцевій примітці зазначили, що «дослідження давньоруського гаптування провела М. О. Новицька, вона ж нижче написала рядки про гаптування» (див. Там само. С. 411).

<sup>153</sup> Новицька М. До питання про текстиль Трипільської культури. *Археологія*. Київ : Вид-во АН УРСР, 1948. Т. 2. С. 44–61, 16 рис.; Ее же. Узорные ткани трипольской культуры (по материалам раскопок у с. Стена). *Краткие сообщения Института археологии*. Киев : Изд-во АН УССР, 1960. Вып. 10. С. 33–35, 3 рис.

<sup>154</sup> Новицька М. О. Гаптування в Київській Русі. (За матеріалами розкопок на території УРСР). *Археологія*. Київ, 1965. Т. 18. С. 24–38, IV табл.; Її ж. Давньоруське гаптування з фігурними зображеннями. *Археологія*. Київ, 1970. Т. 24. С. 88–99, 12 рис.; Ее же. Золотная вышивка Киевской Руси. *Byzantinoslavica : Revue Internationale des Etudes Byzantines*. Prague, 1972. Т. 33, fasc. 1. С. 42–50, табл. I–IX; Ее же. Вышивки золотом с изображением фигур, найденные при раскопках в Софии Киевской. *София Киевская : мат. исслед*. Киев : Будівельник, 1973. С. 62–67, 6 рис.

<sup>155</sup> Новицька М. Вибійка на Україні. С. 40–42, 4 рис. Поза особовим фондом дослідниці низка рукописів її праць, присвячених вибійці, збереглася в архіві Академії будівництва та архітектури УРСР (наприклад, див.: «Орнамент украинской набойки». 1949 рік // ЦДАВО України. Ф. 4802. Оп. 3. Спр. 1527 (296). Арк. 1–40; Орна-

тичного килима<sup>156</sup>. Звісно, як порівняти з напрацьованими матеріалами, опубліковані нею праці – невеличка дециця, адже за межами сучасних фахівців усе ще залишаються невичерпні скарби її особового фонду – від текстів невиданих розвідок до підготовчих матеріалів, які промовисто засвідчують дослідницький рівень М. Новицької і цілого страченого покоління українського мистецтвознавства. Свого часу Ю. Лавріненко, літописець «розстріляного відродження», насамперед у літературній царині, зауважив, що «трагізм історії української літератури в тому, що це історія великих, але не здійснених (гвалтовно обірваних) можливостей»<sup>157</sup>. Його слова цілком можна застосувати до вітчизняного мистецтвознавства загалом і нашої героїні зокрема. Продемонстрована нею ретельність опрацювання літературних джерел, архівних матеріалів, музейних колекцій (і то не лише українського шитва, адже дослідники 1920-х років не замикалися у вузьких межах вітчизняного матеріалу, а розглядали його в широкому порівняльному контексті як західної, так і східної продукції), систематизація огрому речових артефактів за темами, мотивами тощо донині лиша-

---

мент української вибійки. 1949 рік // Там само. Спр. 1528 (297). Арк. 1–12).

<sup>156</sup> Новицька М. О. Тематичний килим Радянської України. С. 24–32, 18 рис. У ДНАББЗ відклалася низка текстів планових тем М. Новицької, виконаних в Інституті художньої промисловості, зокрема «Тематичний декоративний текстиль Радянської України» та «Радянський тематичний килим України» [див.: Новицька М. «Тематический декоративный текстиль Советской Украины». 1947 рік. 42 арк. // ДНАББЗ (НТЗ-285); Ї ж. «Советский тематический ковёр Украины». 1947 рік. 44, 1 арк., фот. // ДНАББЗ (НТЗ-270)].

<sup>157</sup> Наші втрати : матеріали до біографічного словника репресованих у 1930-их роках діячів в УРСР / зібрав Ю. Лавріненко. Київ ; Нью-Йорк : Твім інтер, 2005. С. 7. Лавріненко Юрій Андріанович (1905–1987) – літературознавець, публіцист. У 1933–1934 роках перебував в ув'язненні, 1935 року його знову заарештували і наступного року засудили до п'яти років виправно-трудоих таборів. Емігрував.

ється недосяжною, зайвий раз потверджуючи наслідки «великого терору» в мистецтвознавчій царині.

На жаль, донині не маємо вичерпного переліку опублікованих праць М. Новицької, тож тематичні довідкові видання, навіть академічні, грішать неповнотою та неточностями (не лише біографічними, а й бібліографічними). Скажімо, коли йдеться про орієнтальні дослідження вченої, то переважно згадують статтю «Турецькі оксамити Лаврського музею»<sup>158</sup>, часом, як, наприклад, у біобібліографічному словнику «Сходознавство і візантологія в Україні в іменах»<sup>159</sup>, до неї додають посмертну публікацію розвідки «Орнаментальна вишивка середньовічного Криму»<sup>160</sup>, оприлюднену російською мовою в періодичному виданні Одеського археологічного товариства, але опускають статтю з тією самою назвою в міжнародному журналі візантиністів «Byzantion» (Брюссель)<sup>161</sup>.

Якщо звернутися до праць М. Новицької з власне гаптарської проблематики, то маємо зауважити, що плідне студювання цього явища стимулювала тогочасна наукова атмосфера, що передбачала прискіпливе й конструктивне обговорення доповідей вчителями та колегами на семінарах і в гуртку «Студію», а також неодмінне взаємне рецензування. Так, у 1920-х роках серед українських дослідників гаптування поряд з М. Новицькою виокремилася постать харків'янки О. Берладіної<sup>162</sup>, розвідки якої неодноразово рецензувала

<sup>158</sup> Новицька М. Турецькі оксамити Лаврського музею. С. 351–359.

<sup>159</sup> Кочубей Ю. Новицька Марія Олексіївна. С. 163.

<sup>160</sup> Новицкая М. А. Орнаментальная вышивка средневекового Крыма. *Записки Одесского археологического общества*. Одесса, 1967. Т. 2 (35). С. 284–288, 4 рис.

<sup>161</sup> Novickaja M. A. Les broderies ornementales de Crimée au moyen âge. *Byzantion : Revue Internationale des Études Byzantines*. Bruxelles, 1974. V. 44. С. 151–157.

<sup>162</sup> Берладіна Оксана (Ксенія) Якимівна (1894–1960) – мистецтвознавиця, етнографіня. Кандидатка мистецтвознавства (1960). У 1934



наша героїня. Крім добре відомих опублікованих рецензій на статті «Матеріяли з історії українського образотворчого гаптування. Композиційні схеми та іконографічні форми українських фелоней від середини XVII до XX ст.» і «Дві пам'ятки українського образотворчого шиття кінця XVII ст. з харківських колекцій»<sup>163</sup>, 1928 року вона проаналізувала ще ненадруковану розвідку колежанки «Короткий нарис зміни стилістичних форм та технічних засобів середини XVII–XIX ст.», 1931 року – «До вивчення вірменського образотворчого шиття. Збірка епитрахилей та дарів цариці Ечміадзінському собору»<sup>164</sup>, що призначалася для підготовленого Комісією кавказознавства збірника «Ars Caucasica» (обсяг збірника склав сім друкованих аркушів, також він мав містити двадцять п'ять таблиць), який було включено до видавничих планів Всеукраїнського археологічного комітету (далі – ВУАК) на 1932 рік разом із Софійським збірником<sup>165</sup>. Учену залучили до рецензування ВУАКівського збірника не випадково, адже разом з В. Базилевичем, К. Білоцерківською, М. і Н. Венгржезовськими, М. Вязьмітіною, Н. Геппенер, О. Гейбель, Н. Коцю-

---

році засуджена до трьох років «вільного заслання» до м. Уральська (Казахстан). Від 1941 року мешкала в Північній Осетії.

<sup>163</sup> Новицька М. Рецензія. *Україна*. 1929. № 3–4. С. 142–144. Рец. на ст.: Берладіна К. Матеріяли з історії українського образотворчого гаптування. Композиційні схеми та іконографічні форми українських фелоней від середини XVII до XX ст. *Мистецтвознавство / Харків. секція Науково-дослідчої кафедри мистецтвознав.* Харків, 1928. Зб. 1. С. 65–105, табл. LVI–LXV; Її ж. Рецензія. *Україна*. 1930. № 1–2. С. 189–191. Рец. на ст.: Берладіна К. Два пам'ятника українського образотворчого шиття кінця XVII в. із харьковських колекцій. *Наукові записки кафедри західноєвропейської культури*. Харків, 1929. Вип. 3. С. 433–448, табл. V–VI.

<sup>164</sup> Протоколи зборів мистецького відділу ВУАКу за 1931 рік. 1 січня – 16 грудня 1931 року // Науковий архів Інституту археології НАН України (далі – НА ІА). Ф. ВУАКу. Спр. 379. Арк. 2 зв.

<sup>165</sup> Там само. Арк. 8.

бинською, К. Кржемінським, Л. Левитською, Т. Мішківською, Є. Спаською та М. Щепотьєвою вона брала діяльну участь у роботі Комітету і належала до так званих молодших співробітників його мистецького відділу<sup>166</sup>. Крім того, М. Новицька опублікувала рецензії на праці «Вишивки низзю на Поділлі», «Тутьчинщина. Село Орлівка. Вишивки низзю», «Орнаменти українського народного вишивання» та на першу частину «Начерку історії українського мистецтва» М. Голубця<sup>167</sup>.

<sup>166</sup> Відомості щодо ВУАКу та його членів. 1931 рік // Там само. Спр. 398. Арк. 6. Також див.: Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук. С. 159–160.

Базилевич Василь Митрофанович (1892/1893–1942) – історик, джерелознавець, музейник, пам'яткоохоронець. Тричі зазнавав арештів (1927, 1933, 1935). Після закінчення п'ятирічного терміну заслання працював у краєзнавчому музеї в Таганрозі. Розстріляний гестапо за спробу приховати музейні твори від вивезення до Німеччини. Марія Василівна Венгрженівська, яка входила до складу гуртка «Студіо» при Кабінеті українського мистецтва ВУАН, після закінчення жіночої гімназії в Києві два з половиною роки навчалася в державній художній школі під керівництвом І. Селезньова й Г. Крушевського, а згодом два роки працювала в приватній майстерні І. Селезньова. Геппенер (у заміжжі – Лінка, Геппенер-Лінка) Надія Володимирівна (1896–1981) – мистецтвознавиця, музейниця, архівістка. Сестра архівіста, палеографа Миколи Володимировича Геппенера. Гейбель Ольга Конрадівна (1904–1997) – художниця, музейниця, мистецтвознавиця. Супроводжувала твори, які під час Другої світової війни окупанти вивозили до Німеччини, де й залишилася мешкати. Кржемінський Кость (Костянтин) Іполитович (1893–1937) – художник, реставратор, дослідник мистецтва, педагог. У 1937 році засуджений до найвищої міри покарання. Розстріляний. Реабілітований 1976 року. Мішківська (Мишківська) Тетяна Андріївна (1898–1937) – мистецтвознавиця, музейниця. Заподіяла собі смерть (зарізалася) після арешту чоловіка – археолога Сильвестра Магури.

<sup>167</sup> Новицька М. Рецензія. *Україна*. 1930. № 9. С. 144–146. Рец. на кн.: Вишивки низзю на Поділлі : збірничок зразків. Кам'янець-Подільський, 1927. 10 табл. Тутьчинщина. Село Орлівка. Вишив-

Уже на межі 1920-х – початку 1930-х років дослідниця не обмежувалася гаптарством XVII–XVIII ст. Як зазначено в одному з реєстрів її наукових праць, 1933 року вона підготувала до друку розвідку «Текстиль докласового общества»<sup>168</sup>. Очевидно, йдеться про розвідку «До вивчення передкласового текстилю» [«До вивчення текстилю в родовому суспільстві на Україні. (Текстиль т. зв. Трипільської доби)»], що відкладалася в архіві ВУАКу<sup>169</sup> і, як гадаємо, могла призначатися або для одного із збірників «Трипільська культура»<sup>170</sup>, або для збірника «Первісне суспільство на Україні», спрямованого на допомогу студентам вишів, технікумів, шкіл фабрично-заводського учнівства, учителям трудових шкіл та для самоосвіти усіх бажаючих. Попередньо планувалося, що збірник обсягом 15–20 друкованих аркушів матиме такий зміст:

«1. Людина в природі

а) Четвертинна доба та її геологічна, кліматична та зоологічна характеристика.

б) Походження людини.

в) Раси та расова теорія.

---

ки низзю / текст В. Гагенмейстера, мал. К. Ременюка. Кам'янець-Подільський, 1929. 9 с., 25 табл.; Її ж. Рецензія. *Хроніка археології та мистецтва*. У Києві, 1931. Чис. 3. С. 104–105. Рец. на кн.: Орнаменти українського народнього вишивання / рис. В. Павленка, текст і ред. Р. Розенберга. Харків, 1929. Вип. 1–2; Її ж. Рецензія. *Україна*. 1925. Кн. 1–2. С. 194–196. Рец. на кн.: Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. Львів : Накладом фонду «Учітеся брати мої», 1922. VIII, 262 с.

<sup>168</sup> Списки друкованих праць М. Новицької. 1930–1970-ті роки // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 262. Арк. 2.

<sup>169</sup> Новицька М. До вивчення передкласового текстилю. 1933 рік // НА ІА. Ф. ВУАКу. Спр. 543. 19 арк.

<sup>170</sup> ВУАКу вдалося видати лише один випуск, хоча 1931 року Комітет планував здати в друк другий і третій випуски обсягом дванадцять друкованих аркушів кожний (див.: Лист ВУАКу до видавництва ВУАН. 23 березня 1931 року // НА ІА. Ф. ВУАКу. Спр. 406. Арк. 3).

## 2. Первісне передродове суспільство.

а) Первісна орда: характер здобування їжі й суспільних відносин – мова, мислення.

## 3. Тотемістичне суспільство.

а) Характер господарського базису.

б) Суспільна полозростова організація.

в) Ідеологія. Виробничий характер магії. Мистецтво та його характер.

4. Зародки родового суспільства. Виробничі відміни типів родового суспільства.

а) Озерно-надрічний – рибальство, мисливство (Полісся).

б) Скотарсько-хліборобський (лісостеп).

Суспільна організація. Матріархальна родина.

Зростання ролі чоловіки в господарській організації. Патріархальні відносини, початки розкладу родового суспільства.

Родоплемінне суспільство та його типи на Україні»<sup>171</sup>.

Перша публікація М. Новицької з цієї теми з'явилася лише 1948 року<sup>172</sup>. Якщо навіть не знати про текст 1933 року, її довоєнне походження очевидне, оскільки авторка спиралася головню на джерела найпізніше 1920-х років, виняток склали збірник «Трипільська культура» та однойменний нарис Т. Пассек (обидва – 1941 року), стаття Г. Сосновського 1934 року<sup>173</sup>. М. Новицькій не були відомі зразки трипіль-

<sup>171</sup> План збірника «Первісне суспільство на Україні». 1931 рік // Там само. Арк. 13. Очевидно, для цього збірника Л. Мулявка, колежанка М. Новицької, написала розвідку «Увага щодо дослідження первісного мистецтва», що також відклалася в архіві ВУАКу (див.: Мулявка Л. Увага щодо дослідження первісного мистецтва // Там само. Спр. 579. 5 арк.).

<sup>172</sup> Новицька М. До питання про текстиль Трипільської культури. С. 44–61, 16 рис.

<sup>173</sup> Пассек Тетяна Сергіївна (1903–1968) – археологиня, докторка історичних наук (1949), наукова співробітниця Інституту історії матеріальної культури / Інституту археології АН СРСР. Сосновський Георгій Петрович (1899–1941) – археолог, кандидат іс-

ських тканин, тому предметом її розгляду стали виявлені під час розкопок керамічні фрагменти донець з відбитками ткання, передусім матеріали розкопок С. Гамченка 1929 року в урочищі Суха Стіна поблизу с. Стіни Тульчинської округи (нині Тульчинського району Вінницької області)<sup>174</sup>. Дослідниця класифікувала два типи ткання, детально описала кожен з них та параметри ниток. Залучивши широкий порівняльний матеріал, вона дійшла висновку, що трипільці застосовували вертикальний верстат з глиняними грузилами. Щодо матеріалу ткання, то припускала можливість використання як шерстяних, так і рослинних волокон.

До теми трипільських тканин М. Новицька повернулася через десятиліття у зв'язку з проведеними 1958 року під керівництвом М. Макаревича розкопками ще трьох поселень біля с. Стіни<sup>175</sup>. Якщо 1929 року експедиція С. Гамченка в поселенні № 1 виявила вісім керамічних донець з відбитками двох типів ткання (панчішне плетення і полотняне ткання двох типів), то експедиція М. Макаревича в поселенні № 4 виявила ще десять керамічних фрагментів з відбитками дванадцяти тканин, один з яких уперше засвідчив існування в трипільцях узорного ткання та різнокольорової пряжі, що дало підстави говорити про вищий рівень тканної культури<sup>176</sup>.

У середині 1920-х років водночас із ткацтвом у сферу наукових інтересів ученої ввійшло різьблення Київської Русі. Ще під час навчання в Київському археологічному інституті

---

торичних наук (1938), науковий співробітник Інституту історії матеріальної культури АН СРСР.

<sup>174</sup> Гамченко Сергій Свиридович (1860–1932) – археолог, товариш (заступник) голови ВУАКу. Помер від голоду.

<sup>175</sup> Макаревич М. Л. Исследование в районе с. Стена на Среднем Днестре. *Краткие сообщения Института археологии*. Киев : Изд-во АН УССР, 1960. Вып. 10. С. 23–32, 3 рис. Макаревич Михайло Леонтьевич (1901–1988) – археолог.

<sup>176</sup> Новицкая М. А. Узорные ткани трипольской культуры (по материалам раскопок у с. Стена). С. 33–35, 3 рис.

(23 лютого 1924 року) вона виголосила доповідь «Орнамент шиферних плит Київської Софії» («Великокнязівські барельєфи м. Києва») на семінарі Ф. Ернста, 1925 року виступила з доповіддю «Орнаментальна різьба шиферних плит великокнязівської доби» на засіданні секції українського мистецтва Науково-дослідної кафедри історії української культури в Харкові<sup>177</sup>, а 1930 року підготувала до друку розвідку «Орнаментальна різьба великокнязівської доби у Києві»<sup>178</sup>. Видати її тоді не вдалося. Завдяки В. Пуцкові, який отримав рукопис розвідки від М. Вязьмітіної під час відвідин Києва задля вивчення кам'яної скульптури XI ст.<sup>179</sup>, його опублікували в одному з наукових збірників у Будапешті через майже півтора десятиліття по смерті вченої та понад піввіку від часу написання<sup>180</sup>.

У повоєнний період М. Новицьку залучили до написання розділів про гаптування та вишивку для першого і третього томів «Історії українського мистецтва», і в цьому (як і в самій підготовці шеститомної праці) також простежується повернення до проектів, нереалізованих у 1920-х – на початку 1930-х років через зміну ідеологічної парадигми. Адже дослідниця, як і деякі інші аспірантки Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства та київських музеїв, мала всі шанси стати співавторкою першої в УСРР історії вітчизняного мистецтва ще в 1920-х роках. Ідеться насамперед про «Нарис історії українського мистецтва» (об-

<sup>177</sup> Особиста карточка аспірантки М. О. Новицької // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 387. Арк. 3 зв.; Ернст Ф. Звіт про роботу семінару з українського мистецтва Київського археологічного інституту у весняному триместрі 1924 року // АНФРФ ІМФЕ. Ф. 13. Спр. 13. Арк. 2.

<sup>178</sup> Списки друкованих праць М. Новицької. 1930–1970-ті роки // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 262. Арк. 4.

<sup>179</sup> Пуцко В. Послесловие к статье М. А. Новицкой. *Acta Historiae Artium*. С. 12.

<sup>180</sup> Новицкая М. Орнаментальная резьба так называемых шиферных изделий великокняжеской эпохи в Киеве. *Acta Historiae Artium*. Budapest, 1979. Т. 25, fasc. 1–2. С. 3–12.

сяг – 30 друкованих аркушів), розгорнений план якого Ф. Ернст направив до видавництва «Пролетарій» 1 березня 1929 року. До написання колективної праці планували залучити провідних фахівців, що мешкали як у Києві та Харкові (Ф. Ернст, М. Макаренко, П. Курінний, І. Моргилевський, С. Таранушенко та ін.), Москві й Ленінграді (Ф. Шміт, Б. Крижанівський, В. Лесючевський), так і за межами СРСР (В. Січинський, І. Свенціцький)<sup>181</sup>. Низку розділів з декоративно-ужиткового мистецтва мали підготувати учениці Д. Щербаківського, зокрема М. Новицька розглядалася як імовірна авторка розділу про шитво Гетьманщини (середина XVII – середина XVIII ст.). Як відомо, цей проект не було реалізовано, як і попередній (замовлений 1925 року Наркоматом освіти УСРР Д. Щербаківському та Ф. Ернстові «Нарис історії українського мистецтва») та наступний [розроблений 1930 року

---

<sup>181</sup> Макаренко Микола Омелянович (1877–1938) – мистецтвознавець, археолог, музейник, педагог, художник. У 1934 році заарештований і засуджений до трьох років заслання. Попри вирок, відмовився підписати акт про можливість руйнування Михайлівського Золотоверхого собору. У 1936 році засуджений до трьох років виправно-трудоих таборів, наприкінці 1937 року – до вищої міри покарання. Реабілітований 1989 року. Курінний Петро Петрович (1894–1972) – археолог, історик, мистецтвознавець, музейник, педагог. Емігрував. Моргилевський (Моргілевський) Іполит Владиславович (1889–1942) – інженер-технолог, історик архітектури, педагог. Крижанівський (Крижановський) Борис Георгійович (1886–1937) – етнограф, завідувач українського відділення етнографічного відділу Російського музею (Ленінград). У 1933 році заарештований у справі «Російської національної партії», 1934 року засуджений до десяти років виправно-трудоих таборів, 1937 року – до вищої міри покарання. Реабілітований (1964, 1989). Лесючевський Володимир Іванович (1898–1942) – мистецтвознавець, музейник, художник. Помер від голоду в блокадному Ленінграді. Січинський Володимир Юхимович (1894–1962) – архітектор, художник, мистецтвознавець, громадсько-культурний діяч, педагог. Емігрував. Свенціцький Іларіон Семенович (1876–1956) – філолог, етнограф, мистецтвознавець, музейник.

Ф. Ернстом, М. Макаренком і І. Вроною проект шеститомного видання «Українське мистецтво (Матеріали до історії)»]<sup>182</sup>.

М. Новицька, як і чимало її колег, розпочала експедиційну діяльність ще під час навчання в Київському археологічному інституті, адже екскурсії (так тоді називали експедиції) були неодмінною складовою навчального процесу<sup>183</sup>. Якщо на початку студенти переважно оглядали пам'ятки Києва, то згодом їхні маршрути пролягли до Канева, Переяслава, Чернігова та Ніжина. Обстежені мистецькі артефакти, головню культові споруди, стали темами семінарських доповідей слухачів, зокрема, на семінарі з українського мистецтва (керівники – Ф. Ернст і В. Зуммер) М. Новицька виголосила доповіді «Нові печери Чернігова»<sup>184</sup> та спільно з Н. Коцюбинською – «Вознесенський монастир у Переяславі»<sup>185</sup>.

---

<sup>182</sup> Детальніше про історію підготовки, концепцію та структуру перших історій українського мистецтва в УСРР див.: Ходак І. Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського. *Мистецтвознавство України: зб. наук. пр.* Київ, 2009. Вип. 10. С. 265–275.

<sup>183</sup> Про характер та роль навчальних екскурсій (наукових експедицій) студентів Київського археологічного інституту див.: Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук. С. 44–48.

<sup>184</sup> Новицька М. «Новые пещеры Чернигова». Доповідь. 15 липня 1923 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 243. Арк. 25–30; Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук. С. 47. Як уже зауважували, доповідь М. Новицької та виконані нею спільно з Н. Коцюбинською замальовки розписів і план печер (див.: Замальовки розписів, план печер поблизу Троїцького монастиря в Чернігові. [1923] // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 252. Арк. 1–17. Спр. 26. Арк. 7–35) оминають сучасні дослідники пам'ятки (наприклад, див.: Руденок В. Я., Новик Т. Я. Аліпіївці печери в Чернігові. Проблема дослідження та збереження. *Сіверщина в історії України: зб. наук. пр.* 2011. Вип. 4. С. 60–65).

<sup>185</sup> Звіт про діяльність Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства з 1 жовтня 1922 до 1 жовтня 1923 року // НА ІА. Ф. 9.



Крім загальноінститутських екскурсій / експедицій, М. Новицька долучалася до тих, які проводили керівники окремих семінарів. Якщо під орудою Ф. Ернста й В. Зуммера слухачі знову-таки оглядали пам'ятки Києва, то Д. Щербаківський, керівник семінару з українського народного мистецтва, у червні 1924 року надав їм можливість комплексно дослідити традиційну культуру в містечку Борисполі (нині – місто, районний центр Київської області). За результатами останньої експедиції М. Новицька й М. Вязьмітіна підготувала доповідь «Єврейське кладовище в Борисполі»<sup>186</sup>, у якій на основі власних натурних спостережень, а також тринадцяти прорисовок і двадцяти шести малюнків, виконаних учасниками експедиції, класифікували надгробки за конструкцією, виділивши чотири основні типи і кілька підгруп у межах окремих типів, а також зафіксували характер орнаментального оздоблення з урахуванням іконографії та символіки мотивів, техніки виконання. Показово, що авторки не обмежилися аналізом конструктивних, технологічних, орнаментальних параметрів бориспільських надгробків, а навели аналоги з єврейських кладовищ в Одесі та Києві, що потверджує тяглість їхнього інтересу до окресленої проблематики.

26 липня 1924 року ВУАН видала М. Новицькій відкритий лист «для збиран[н]я матеріалів по вкраїнському мис-

---

Спр. 224. Арк. 19 зв.; Особиста карточка аспіранта Н. А. Коцюбинської // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 3751. Арк. 7 зв.

<sup>186</sup> Екскурсія Київського археологічного інституту до Борисполя. 1924 рік // НА ІА. Ф. 9. Спр. 79. 53 арк., 54 мал.; Ходак І. Єврейське кладовище в Борисполі (за експедиційними матеріалами Марії Вязьмітіної та Марії Новицької 1924 року). С. 75–78. Про цю поїзду також див.: Ставицька А. Екскурсії слухачів Київського археологічного інституту до міста Борисполя (20-ті рр. ХХ ст.). С. 327–336; Ходак І. Втрачені храми Борисполя (за експедиційними матеріалами Поліни Кульженко і Марії Вязьмітіної 1924 року). *Сіверицина в історії України : зб. наук. пр.* Київ ; Глухів, 2020. Вип. 13. С. 43–48.

тецтву» в Умані, Вінниці та на Поділлі<sup>187</sup>. Достеменно можемо стверджувати, що разом з Н. Коцюбинською дослідниця обстежила церкви Гайсина та кількох сіл колишнього Гайсинського повіту, а також замалювала чимало надгробків на християнських і єврейських кладовищах Східного Поділля<sup>188</sup>.

12 липня 1925 року Лаврський музей культур і побуту відрядив М. Новицьку «до Київської округи з дорученням перевести обрахунок старовини в культових будівлях зазначеної округи та розшуку й доставки до Музею речей народного поганського культу»<sup>189</sup>.

6 вересня 1925 року Лаврський музей культур і побуту відрядив учену «в Крим з дорученням вивчати старовину в культових будівлях зазначеного краю і збирати та доправляти в Музей речі, з дозволу і з допомогою місцевих наукових установ, культової старовини і речей народно-язичницького культу»<sup>190</sup>.

14 серпня 1926 року Лаврський музей культур і побуту за одним варіантом посвідчення доручив М. Новицькій «під час перебування на Катеринославщині збирати пам'ятки народного мистецтва та поганського культу», за іншим – направив «до Музею Катеринослава для ознайомлення з його збірками

---

<sup>187</sup> Відкритий лист, виданий М. О. Новицькій ВУАН. 26 липня 1924 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 301. Арк. 2.

<sup>188</sup> Детальніше див.: *Ходак І.* Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук. С. 79–84, 263–274.

<sup>189</sup> Посвідчення, видане М. О. Новицькій Лаврським музеєм культур і побуту. 12 липня 1925 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 301. Арк. 3. Про перебіг і набуток експедиції див.: *Ходак І.* Сакральне мистецтво Київщини за матеріалами експедиції Марії Новицької 1925 року. С. 28–43.

<sup>190</sup> Посвідчення, видане М. О. Новицькій Лаврським музеєм культур і побуту. 6 вересня 1925 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 301. Арк. 4. Переклад з рос. *І. Х.*

шиття та тканини й для роботи над орнаментом цього шиття, а також розпису хат»<sup>191</sup>.

У посвідченні, виданому 31 серпня 1927 року аспірантці М. Новицькій, указувалося, що вона «їде до Криму та до мм. Полтави й Харкова з метою знайомитися з музеями, студіювати шиття та збирати речі різних культурів»<sup>192</sup>.

20 липня 1928 року ВМГ знову відрядив свою співробітницю на Полтавщину студіювати шиття та тканини<sup>193</sup>.

Нарешті, з 10 вересня до 10 жовтня 1931 року заповідник направив М. Новицьку «в наукову подорож до Москви й Ленінграда» (а також Іваново-Вознесенська) «для наукової роботи з музеєзнавства і текстилю»<sup>194</sup>.

Серед перерахованих подорожей дослідниці предметом нашого інтересу наразі є лише експедиції 1925–1926 років, точніше – обстежені й наведених нею у вербальний чи візуальний спосіб монументальні та станкові пам'ятки сакрального мистецтва, хоча принагідно не оминатимемо й інших – важливих з наукового погляду – відомостей, наведених у її щоденниках і звітах.

Упродовж 5–11 липня 1925 року М. Новицька, яка тоді обіймала посаду постійної нештатної співробітниці відділу шиття та тканини Лаврського музею культурів і побуту, здійснила експедицію до Чернігівської округи, щоб зібрати відомості про пам'ятки церковної старовини, зареєструвати підписні й датовані твори. Основним інформативним джерелом про цю мандрівку нині слугує звіт дослідниці «Поїздка в

<sup>191</sup> Посвідчення, видане М. О. Новицькій Лаврським музеєм культурів і побуту, 14 серпня 1926 року // Там само. Арк. 5, 6.

<sup>192</sup> Посвідчення, видане М. О. Новицькій Лаврським музеєм культурів і побуту, 31 серпня 1927 року // Там само. Арк. 7.

<sup>193</sup> Мандат, виданий М. О. Новицькій ВМГ, 20 липня 1928 року // Там само. Арк. 8.

<sup>194</sup> Свідоцтво й мандат, видані М. Новицькій ВМГ для подорожі до Москви, Івано-Вознесенська, Ленінграда, 8, 9 вересня 1931 року // Там само. Арк. 9, 10.

м. Остер та с. Євминку 5/VII–11/VII 1925 р.»<sup>195</sup>, який вдалося виявити серед матеріалів її особового фонду в ЦДАМЛМ України. Основне місце в ньому відведено опису пам'яток сакрального мистецтва, головно гаптування та ікон, зі збірки Музею Остерщини. Зважаючи на те, що колекція закладу (нині – Остерський краєзнавчий музей) зазнала нищівних втрат у роки Другої світової війни, включно з обліковою документацією, описи навіть кількох творів становлять неабиякий інтерес для мистецтвознавців і музейників.

5 липня 1925 року М. Новицька виїхала на пароплаві з Києва. Прибувши вдосвіта 6 липня до містечка Остра (нині – місто Чернігівського району Чернігівської області), вона насамперед оглянула в с. Старогородці (нині в складі Остра) так звану Юрієву божницю, тобто Михайлівську церкву, зведену наприкінці XII ст. за наказом Володимира Мономаха й прикрашену в XII ст. фресками за бажанням Юрія Долгорукого<sup>196</sup>. Попри значущість пам'ятки, у звіті наведено вкрай скупі відомості про неї. Стисло переповівши історію за матеріалами «Известий Императорской археологической комиссии», дослідниця обмежилася зауваженням, що церква перекрита дахом, засклена, фрески досить добре видно, а орнаментальні стінописи нагадують аналогічні в Київській Софії. Водночас вона замалювала старі надбанні хрести зведеної поряд з Юрієвою божницею дерев'яної церкви і дзвіниці<sup>197</sup>, хоча саму споруду назвала зо-

---

<sup>195</sup> Новицька М. Поїздка в м. Остер та с. Євминку 5–11 липня 1925 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 256. 9 арк.

<sup>196</sup> Коренюк Ю. Микола Макаренко – дослідник середньовічного стінопису. *Студії мистецтвознавчі*. 2007. № 3. С. 39–46; Його ж. Фрески кінця XI століття в церкві Михаїла в Острі: реставраційні колізії. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2012. № 1. С. 2–9.

<sup>197</sup> В архіві дослідниці відклалося три малюнки, а саме: хрестів над ганочком дзвіниці, власне дзвіницею і церквою (див.: Новицька М. Поїздка в м. Остер та с. Євминку 5–11 липня 1925 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 256. Арк. 7–9).

всім не цікавою<sup>198</sup>. Принагідно зазначила, що брами та хвіртки остерських обійсть мають одноманітні дашки, дерев'яним прикрасам над вікнами всіх старих і більшості нових будинків надано заокругленої форми, а на місцевому цвинтарі превалюють чотирикінцеві дерев'яні хрести без оздоб<sup>199</sup>.

Куди більше місця у звіті відведено опису Музею Остерщини, що містився в семи кімнатах двоповерхового будинку, точніше – відділів археології, малярства й церковного мистецтва, експозиції яких на той час уже розгорнули на першому поверсі, тоді як «нагорі ще майже не улаштовано: має бути природничий відділ і церковний пізнішого часу»<sup>200</sup>. У відділі археології переважали місцеві знахідки, насамперед неоліту й трипільської культури, а також численні артефакти, пов'язані з Юрієвою божницею, а саме: цегла з клеймами, шматки тиньку з фресками, нещодавно привезений з божниці шиферний хрест, виготовлений, як згодом встановив М. Макаренко, у XVIII ст., плани, креслення, краєвиди та модель храму. Відділ малярства наповнювали твори з панських будинків, зокрема, картини місцевих або невідомих майстрів (серед них – вишиті «хрестиком»), вироби Межигірської фаянсової фабрики поблизу Києва та Волокитинської порцелянової мануфактури, що функціонувала в 1839–1861 роках у маєтку А. Миклашевського (нині – с. Волокитине Конотопського району Сумської області), зразки зброї, мальованих шпалер тощо<sup>201</sup>.

<sup>198</sup> Вочевидь, ідеться про Троїцький храм, перенесений, як засвідчував напис, з Козельця [див.: Филарет (Гумилевский). Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов : Земск. тип., 1874. Т. 5 : Губ. г. Чернигов, уезды Черниговский, Козелецкий, Суражский, Кролевецкий и Остерский. С. 425].

<sup>199</sup> Новицька М. Поїздка в м. Остер та с. Євминку 5–11 липня 1925 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 256. Арк. 1–2.

<sup>200</sup> Там само. Арк. 2.

<sup>201</sup> Там само. Арк. 2–2 зв. Миклашевський Андрій Миколайович (1801–1895) – поміщик, військовик, меценат, засновник першої на Лівобережній Україні порцелянової мануфактури.

У церковному відділі, за твердженням М. Новицької, переважали ікони, серед яких траплялися зразки гарного письма, згодом, XVII ст. з рельєфним тлом і різьбленим обрамленням. Там також зберігалися голівки путті, різьблений хрест XVIII ст., царські врата й кілька пам'яток шиття. Дослідниця вітчизняного гаптування виокремила дві з них. Насамперед її увагу привернула риза 1732 року з виображеним на зеленому оксамитовому оплічі Деїсусом і пристоячими (?), щодо якої вона зазначила: «Гаптування золотом, сріблом і кольоровими шовками має гарне узорне закріплення. Обличчя, руки і ноги вишивано по шовку. Обличчя, досить видовжені, мають дуже довгі носи, контур котрих з'єднується з бровою. Внизу вигаптовано золотом напис: “Рокъ АУЛВ [1732] мѣ апрш Ѧ числа Ѡ [9]”. Навкрути опліч – орнамент»<sup>202</sup>. Іншою пам'яткою виявилась шита шовком епитрахиль (на той час вона перебувала у край незадовільному стані збереженості – «дуже подерта») із видовженими постатями, за технікою та сюжетом, як гадала авторка звіту, подібна до одного з експонатів Лаврського музею культур і побуту, що надійшов з Церковно-археологічного музею при Київській духовній академії (інв. № 400)<sup>203</sup>.

Крім зразків шиття, у церковному відділі М. Новицька зауважила серед творів символічного характеру й детально описала іконографічні схеми двох композицій «Христос – недремне око», написаних на дереві й полотні відповідно (інв. № 41 і 38), перша з яких, на її думку, суттєво відрізнялася від більшості відомих їй зображень (Христос-отроча лежав наче в повітрі, а не на хресті, як звичайно). Дослідниця зацікавилася саме цим типом ікон тому, що Кабінет українського мистецтва ВУАН, який очолював її батько і в якому працювала її найближча подруга Н. Коцюбинська (на той час ув'язнена за обвинуваченням у членстві в Українській партії

<sup>202</sup> Новицька М. Поїздка в м. Остер та с. Євминку 5–11 липня 1925 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 256. Арк. 2 зв. –3.

<sup>203</sup> Там само. Арк. 3.

соціалістів-революціонерів і підтримці контактів з колишніми однопартійцями-емігрантами), виявляв і реєстрував символічні зображення, найпоширенішими серед яких були «Pieta», «Христос – недремне око», «Христос-виноградар» («Христос – лоза виноградна»), «Пелікан»<sup>204</sup>. Оскільки обох творів нині нема в колекції Остерського краєзнавчого музею, наведемо їхні описи.

Написана на дерев'яній основі композиція «Христос – недремне око» (інв. № 41), що досить добре збереглася, вирізнялася гарним письмом: «Образ “Недріманне око” на дереві (дошка тріснула посередині), олійними фарбами, в різьбленій деревляній рамі. Образ наче поділяється на дві частини голівками янголів, що оточують нижню частину з усіх боків, а верхню лише з трьох. В нижній частині образу, в центрі, напівлежить на лівому боці Христос-хлопчик з розкритими очима. Він оперся на ліву руку, а праву тримає на грудях. Ніякого хреста під ним немає – лежить в повітрі. Багрянниця, що її перекидано через чересла та ліву руку, утворює тло для ніг. Велике сяйво (спочатку жовте, переходить потім в білі проміння) заповняє усе тло нижньої частини.

В верхній частині образу – Бог-Отець в трикутному німбі і сяйві на тлі своєї синьої киреї, що розвивається, з піднесеною для благословення рукою. Дух Святий в вигляді голуба закриває своїми проміннями усю постать Бога-Отця, починаючи з грудей.

Голівки янголів – всього 30, в різних позах і з різнокольоровими крильцями (жовті, білі, червоні та зелені).

Написи: БГѣ Оцѣ Ис. ХС.»<sup>205</sup>.

<sup>204</sup> Коцюбинська Н. Пелікан в українському мистецтві. *Записки Історично-філологічного відділу УАН*. Київ, 1926. Кн. 9. С. 230; Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук. С. 92–95.

<sup>205</sup> Новицька М. Поїздка в м. Остер та с. Євминку 5–11 липня 1925 року // ЦДАМЛІМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 256. Арк. 3–3 зв.

Друга композиція (інв. № 38), написана на полотні, перебувала в більш загроженому стані («фарби дуже потріскалися і обсипалися»): «Нижня, більша, половина образу занята зеленою горою, що має внизу якісь-то хвилясті смуги (?). На її тлі намальовано великого хреста, що на ньому поверх багрянці лежить Христос з заплющеними очима (повіки з'єднуються посередині) в прозорій сорочці, підперезаній червоною стрічкою.

Правою рукою він оперся на череп, ліва лежить на стегнах. Ноги безпорадно-невміло повернуті наліво догори. Поза ногами виглядає біла вівця з заплющеними очима та стоїть високий стовп з прив'язаним до нього коп'єм, тростиною та драбиною. На горі – червоний півень.

Верхня частина образу, на котру на правому боці з нижньої частини заходить стовп і с'яво (?), має на лівому боці для рівноваги два вершечка церковних бань. В середині на тлі червонястих хмар, що внизу переходять в зелені, – Бог-Отець в жовтому трикутному німбі, з чорною бородою, в червоному одязі з синьою киреєю. Руки підняті, на грудях в колі – св. Дух летить вниз. По боках – голівки янголів з різнокольоровими крилами (червоні, зелені і білі); на одному боці – 3 + 2, а з другого – лише 2. Сам Христос, одяг та хрест виконані в червонястих кольорах. Німб в формі кола жовтого кольору. Письмо значно гірше попереднього.

Написи: Бгѣ Оцѣ; Д. с.»<sup>206</sup>.

Оглянувши музей, М. Новицька разом з донькою директора Музею Остерщини А. Розанова<sup>207</sup> вирушила до села Євминки (нині Чернігівського району Чернігівської області), поблизу якого під керівництвом М. Макаренка тривали

<sup>206</sup> Там само. Арк. 3 зв. – 4.

<sup>207</sup> Розанов Анатолій Григорович (1883–1956) – краєзнавець, педагог, директор Музею Остерщини, фундатор і очільник Остерського наукового товариства краєзнавства.



археологічні розкопки<sup>208</sup>. 7 липня вона долучилася до археологічної групи, допомагаючи мити знахідки. За її свідченням, науковці здобули переважно череп'я, грудки опаленої глини, невелику кількість крем'яних знарядь, одну цілу й дві зламані статуетки. Череп'я мили безпосередньо в розкопах (ямах), потім його переглядали та відбирали частину, щоб забрати із собою. У М. Новицької викликало здивування, що чимало знахідок (одноманітне череп'я без орнаментального оздоблення) експедиція полишила на місці. Зрештою, М. Макаренко також погодився, що за «ідеальної постановки справи» нічого лишати не можна. За спостереженнями дослідниці, керамічні уламки мали різну міцність: одні шматки легко розтиралися рукою, інші були міцні, наче камінь. Лише незначну частину з них прикрашали нанесені фарбою орнаменти, більшість не мала жодних зображень або була декорована заглибленим візерунком, виконаним за допомогою мотузки<sup>209</sup>.

На жаль, М. Новицька не описала церкви в Євминці, бо та видалася їй новою, нецікавою, та ще й, за відомостями місцевих учителів, у ній не збереглося ніяких давніх пам'яток.

У звіті містяться цікаві подробиці про тогочасну побутову культуру, традиції та звичаї краю. Скажімо, М. Новицьку вразило, що в Острі не замикали дверей, хоча на околиці містечка стояла велика в'язниця. У селі Вовча Гора (нині – Поліське Чернігівського району Чернігівської області), через яке вона проїздила, зауважила дуже високі дерев'яні тини (у звіті їх названо «плетнями», очевидно, ідеться про «ліси» або «оплоти», «плоти»), однакової висоти зі стінами плетених клунь, зведених упритул до тинів. Натомість хати (переважно дерев'яні, із частково помашченими стінами) під солом'яними стріхами

---

<sup>208</sup> Макаренко М. Досліди на Остерщині. *Коротке звітлення Всеукраїнського археологічного комітету за археологічні дослідження року 1925*. Київ, 1926. С. 61–66.

<sup>209</sup> Новицька М. Поїздка в м. Остер та с. Євминку 5–11 липня 1925 року // ЦДАМЛІМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 256. Арк. 4–5.

стояли вглибині садиб. У Євминці не святкували день Івана Купала. Через брак знахарки мешканці самі збирали всіляке зілля для лікування. Від учительки Юлії Троїцької та її доньки Люсі, котра заповнювали картки про рослини для термінологічного словника ВУАН, дослідниця записала п'ятдесят назв рослин, зразки двадцяти п'яти з яких привезла до Лаврського музею культурів і побуту. Обидві інформаторки розповіли чимало цікавого про обряд весілля, але з огляду на непідготовленість до фіксації таких відомостей М. Новицька не зважилася занотувати їх<sup>210</sup>.

Повернувшись 10 липня разом з М. Макаренком на підводі до Остра, дослідниця побувала на місцевому базарі, але нічого цікавого, крім глиняних цяцьок у діда з невідомого села, не придбала. Решту часу вона знову-таки присвятила Музеєві Остерщини, де разом з М. Макаренком і А. Розановим оглянула археологічний відділ. Саме того вечора М. Макаренко при світлі лампи «майже розібрав той напис, що ледве знать на шиферному хресті, що виявився датованим (XVIII ст.)»<sup>211</sup>. Оскільки пароплав до Києва відходив о третій ночі, кияни наостанок насолодилися прогулянкою Десною на човнах.

Упродовж 14 липня – 1 серпня 1925 року М. Новицька здійснила експедицію до Київської округи. 14 липня разом з Т. Коцюбинською вона вирушила з Києва й опівночі зійшла з пароплава в с. Халеп'ї (нині – село Обухівського району Київської області), звідки вранці наступного дня на підводі дісталася до Обухова (нині – місто, адміністративний центр Обухівського району Київської області)<sup>212</sup>. Надалі її маршрут

<sup>210</sup> Там само. Арк. 4, 4 зв., 5 зв.

<sup>211</sup> Там само. Арк. 6.

<sup>212</sup> Новицька М. Щоденник, звіт про подорож в Обухів та його околиці 14 липня – 1 серпня 1925 року, замальовки пам'яток. Серпень–жовтень 1925 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 258. Арк. 12.

проліг до Малої та Великої Вільшанок, Григорівки, Гусачівки, Гудимівки, Копачева, Погребів, Хамбікова, Копачівської Слободи, Безрадичів, Трипілля, Халеп'я.

За твердження дослідниці, під час експедиції їй вдалося оглянути п'ятнадцять церков у тринадцяти селах Обухівського району<sup>213</sup>. Мусимо одразу вдатися до топографічного уточнення, адже згідно з тодішнім адміністративно-територіальним поділом УСРР лише дев'ять населених пунктів входило до складу Обухівського району Київської округи: Велика Вільшанка, Мала Вільшанка, Копачів, Копачівська Слобода (нині – Застугна), Безрадичі (точніше – Нові Безрадичі), Першотравневе (колишня Гудимівка, нині – Перше Травня), Халеп'я, Комсомілля / Комсомолля (до 1923 і після 1927 року – Трипілля, усі нині Обухівського району Київської області) і власне Обухів, причому один із них мав статус містечка (Обухів), а один (Копачівська Слобода) – хутора<sup>214</sup>. Ще два села – Хамбіків<sup>215</sup> (нині – Заріччя) і Погреби – входили до складу Васильківського району Київської округи (нині Обухівського району Київської області), а два інші (Григорівка й Гусачівка) – Германівського району Київської округи (нині Обухівського району Київської області)<sup>216</sup>.

<sup>213</sup> Там само. Арк. 2. Одразу мусимо зазначити, що опису церкви в Халеп'ї та зосереджених там пам'яток дослідниця не залишила ані на сторінках щоденника, ані у звіті, лише зазначила в першому з документів, що церкву збудували в 1920-х роках, оскільки «поперед нею згоріла дуже гарна деревляна церква 1791 р. [за Л. Похилевичем церкву звели 1797 року. – І. Х.], що належала Лаврі і тому мала багато гарних речей, між іншим шиття, що як старе передавалося з Лаври туди» (див.: Там само. Арк. 24 зв.).

<sup>214</sup> Список поселень Київської округи / УСРР, Київ. округ. виконком робіт., селян. та червоноарм. депутатів, секретаріат ОВК та окрстатбюро. Київ : Вид. секретаріату Київ. окрвиконкому, 1926. С. 41–42.

<sup>215</sup> Дослідниця відноувала назву села як Ханбіків.

<sup>216</sup> Список поселень Київської округи. С. 21–22, 24.

Оскільки завдання дослідниці полягало у фіксації відомостей про пам'ятки церковної старовини та в реєстрації підписних і датованих творів, цінність її матеріалів, насамперед експедиційного щоденника, завершеного в Лаврському музеї культур і побуту 8 серпня 1925 року<sup>217</sup>, та звіту про подорож, підготовленого в Коктебелі 3 жовтня 1925 року<sup>218</sup>, виконаних упродовж мандрівки замальовок пам'яток (переважно надбанних хрестів) і планів церков<sup>219</sup>, складно переоцінити. Обстежені нею храми не збереглися, а відомостей про їхнє опорядження, конкретні пам'ятки (іконостаси, образи, скульптуру тощо) обмаль, що засвідчила насамперед серія видань «Духовна спадщина Обухівського краю», у якій вийшли праці, присвячені втраченим церквам Успіння Богоматері в Григорівці й Малій Вільшанці, Різдва Богородиці в Нових Безрадичах, св. Параскеви в Гусачівці<sup>220</sup>. Автори краєзнавчих праць про конкретні населені пункти Обухівщини<sup>221</sup> щонай-

---

<sup>217</sup> Новицька М. Щоденник, звіт про подорож в Обухів та його околиці 14 липня – 1 серпня 1925 року, замальовки пам'яток. Серпень–жовтень 1925 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 258. Арк. 12–25.

<sup>218</sup> Там само. Арк. 2–11.

<sup>219</sup> Там само. Арк. 26–63.

<sup>220</sup> Перерва В. Православні святині села Григорівки: з історичного минулого. Біла Церква : Вид. О. В. Пшонківський, 2008. 31 с. : іл.; Маковій Г., Калініченко В., Перерва В. Православні святині села Малої Вільшанки: з історичного минулого. Біла Церква : Вид. О. В. Пшонківський, 2008. 35 с. : іл.; Перерва В. Різдво-Богородицький храм у селі Нових Безрадичах: з історичного минулого : історичний нарис. Біла Церква : Вид. О. В. Пшонківський, 2008. 31 с. : іл.; Перерва В., Чернецький Є. Храм мучениці Параскеви у селі Гусачівці: історичний нарис. Біла Церква : Вид. О. В. Пшонківський, 2008. 31 с. : іл.

<sup>221</sup> Наприклад, див.: Домотенко Ю. К. Обухів : історичний нарис. Київ : Задруга, 2007. 101 с. : іл.; Його ж. Преславне містечко Трипілья на Київщині : історичні нариси. Київ : Задруга, 2006. 184 с. : іл.; Його ж. За Стугною, за рікою : нариси з історії села Перше Травня на

більше зазначають час спорудження церков, хоча іноді навіть не згадують храми, що постали після виходу у світ книжки Л. Похилевича<sup>222</sup>.

Якщо в експедиційному щоденнику зафіксовано відомості про оглянуті об'єкти в хронологічному порядку, то у звіті систематизовано накопичений матеріал. Насамперед дослідниця класифікувала п'ятнадцять церков, обстежених, як уже було встановлено, в Обухівському, Васильківському й Германівському районах Київської округи, на три групи за типологічною (конструктивною) ознакою: 1) типові трибанні дерев'яні, 2) ампірні, 3) споруджені наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., названі абсолютно не цікавими<sup>223</sup>.

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

св.Трійці (1745) у Хамбикові<sup>224</sup>;

---

Обухівщині. Київ : Задруга, 2007. 103 с., 26 арк. фото; Нещерет Т. І., Домотенко Ю. К. Халеп – город над Дніпром : нариси з історії села Халеп'я, на Обухівщині. Київ : Задруга, 2007. 152 с. : фотоіл.

<sup>222</sup> Сказания о населенных местностях Киевской губернии или статистические, исторические и церковные заметки о всех деревнях, селах, местечках и городах, в пределах губернии находящихся / собр. Л. Похилевич. Киев : Тип. Киево-Печерской лавры, 1864. 2, VI, 763 с., 1 л. ил.

<sup>223</sup> Новицька М. Щоденник, звіт про подорож в Обухів та його околиці 14 липня – 1 серпня 1925 року, замальовки пам'яток. Серпень–жовтень 1925 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 258. Арк. 2–5 зв.

<sup>224</sup> У матеріалах М. Новицької посвяту церкви помилково визначено як пророка Іллі (це визначення ретрансльовано нами в статті: Ходак І. Сакральне мистецтво Київщини за матеріалами експедиції Марії Новицької 1925 року. С. 28–43), хоча в клірових відомостях і метричних книгах, що зберігають у Центральному державному історичному архіві України в м. Києві, і в праці Л. По-

св. Параскеви (середина XVIII ст., перенесена на нове місце 1789 року) у Гусачівці;

Введення Богородиці в храм (перша половина XVIII ст.?) у Погребах;

пророка Іллі (1784–1789, перенесена з Василькова) у Копачеві;

Різдва Богородиці (1790-ті роки) у Нових Безрадицах;

св. Миколи (1792) у Трипіллі<sup>225</sup>;

Введення Богородиці в храм (1797 рік, відбудована 1847 року) у Трипіллі<sup>226</sup>;

Успіння Богоматері (1856) у Трипіллі<sup>227</sup>.

хилевича (див.: Сказания о населенных местностях Киевской губернии или статистические, исторические и церковные заметки о всех деревнях, селах, местечках и городах, в пределах губернии находящихся. С. 36), у вкладних написах, зафіксованих дослідницею, зазначено її посвяту св. Трійці.

<sup>225</sup> Л. Похилевич датував церкву 1791 роком (див.: Сказания о населенных местностях Киевской губернии или статистические, исторические и церковные заметки о всех деревнях, селах, местечках и городах, в пределах губернии находящихся. С. 40).

<sup>226</sup> Цій пам'ятці присвячено підрозділ у першому випускові видання «Древности Украины», написаному Г. Павлуцьким і В. Антоновичем (див.: Павлуцкий Г. Г. Деревянные и каменные храмы. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1903. С. 66–71), там само вміщено її повздовжній перекий та світлину. Також маємо зауважити, що студенти Київського археологічного інституту 25 травня 1924 року здійснили подорож до Трипілля, і саме з нею було пов'язано чимало доповідей в літньому триместрі, зокрема, Ф. Ернст виголосив доповіді «Деревляна Введенська церква по «Древностям Украины» та «Деревляна Введенська церква в Трипіллі, городище, литовський замок (фундаменти), особливості містечкових будов» [див.: Ходак І. Науководослідна кафедра мистецтвознавства: початковий етап діяльності (1922–1924). *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Чис. 2. С. 117].

<sup>227</sup> Новицька М. Щоденник, звіт про подорож в Обухів та його околиці 14 липня – 1 серпня 1925 року, замальовки пам'яток.

На час експедиції низку традиційних дерев'яних храмів уже знищили. М. Новицька зафіксувала типову для 1920-х років тенденцію розглядати культові споруди як доступний будівельний матеріал. За її свідченням, 1922 року розібрали церкву Різдва Христового, споруджену рівно за два століття до цього в с. Григорівці, щоб збудувати нову школу в с. Матяшівці (нині Обухівського району Київської області), помилково названому у звіті Матишівкою. Щоправда, навіть цього не зробили: половину деревини спалили, решта на час проведення експедиції лежала без догляду в Матяшівці, а на місці церкви залишився «деревляний куб, критий деревляною ж пірамідою з хрестом, під навісом на 4-х стовпах»<sup>228</sup>.

Зазвичай церкви першої групи, під які було підведено новий фундамент, мали пізніші прибудови, що, як уважала М. Новицька, здебільшого не псувало їхнього зовнішнього вигляду. Без жодного фундаменту – ані кам'яного, ані цегляного – залишалися церкви в Хамбикові, Погребах і Гусачівці. Усі вони належали до типу тризрубних, причому західні зруби (бабинці), однакової ширини і переважно однакової довжини з віттарем, мали форму чотирикутника в плані. Так само чотирикутними були й центральні зруби, за винятком церков св. Параскеви в Гусачівці, Введенської та Миколаївської в Трипіллі, що завдяки зрізаним чотирьом кутам набули форми восьмикутників. План віттарних зрубів обстежених храмів – п'ятигранник (за винятком церкви в Погребах, де чотирикутний у плані східний зруб набував форми п'ятигранника на висоті півтора аршина<sup>229</sup> над землею).

Вочевидь, М. Новицька не лише оглянула церкви, а й виконала необхідні обміри. За її підрахунками, довжина церков першого типу (усіх трьох зрубів) коливалася від 20 до 27 ар-

---

Серпень–жовтень 1925 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 258. Арк. 2–5 зв.

<sup>228</sup> Там само. Арк. 18.

<sup>229</sup> Аршин – міра довжини, що дорівнює 0,71 м.

шинів (виняток становив храм Успіння Богоматері в Трипільлі, довжина якого сягала 32 аршинів), ширина центрального зрубу – від 12 до 14 аршинів (за винятком щойно згаданого трипільського храму, де вона становила 18 аршинів). Відношення ширини й довжини церков і центрального зрубу до менших було різним, наприклад, 20 : 15 (Введенська церква в Погребах), 23 : 13 (Троїцька церква в Хамбикові), а розміру зрубів – 7 : 13 (церква св. Параскеви в Гусачівці), 12 : 15 (Введенська церква в Погребах).

Зруби кожного храму мали однакову висоту, лише в трипільських церквах св. Миколи (1792) й Успіння Богоматері (1856) середній зруб виявився значно вищим за бічні. Натомість центральні бані, хоча й різнилися формою, скрізь виділялися висотою та розміром<sup>230</sup>.

Усі церкви першої групи було обшальовано, здебільшого сторч. Кожну стіну зрубу прорізало одне вікно, розміщене досить високо. Переважали округлі вікна, як, наприклад, у гусачівській церкві св. Параскеви, часом траплялися круглі вікна у квадратному обрамленні (Іллінська церква в Копачеві) або хрещаті з круглими раменами (Миколаївська церква в Трипільлі)<sup>231</sup>.

Три храми першої групи (св. Параскеви в Гусачівці, Введення в Погребах та Троїцька в Хамбикові) зберегли шестикутні одвірки. Згадані пам'ятки, що також заховали різьблені «брусківі скоби» в кутах зрубів, як зауважила дослідниця, мали найбільше давніх деталей і найменше постраждали від пізніших перебудов (скажімо, у гусачівській і хамбиківській церквах можна було побачити криті ганочки-сіни та паламарні з північного боку, а в Погребах, як і в Нових Безрадичах,

---

<sup>230</sup> Новицька М. Щоденник, звіт про подорож в Обухів та його околиці 14 липня – 1 серпня 1925 року, замальовки пам'яток. Серпень–жовтень 1925 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 258. Арк. 3 зв.–4 зв.

<sup>231</sup> Там само. Арк. 4 зв.– 5.



добудували дзвіницю, з'єднавши її додатковим зрубом зі старим бабинцем). До церков пророка Іллі в Копачеві, св. Миколи в Трипільлі, Різдва Богородиці в Нових Безрадичах, крім паламарні й сіней, прибудували ампірні приділи з півночі й півдня, що, як і ганочки, завершувалися трикутними фронтонами. Найпізніший за часом постання серед розглядуваних храмів – Успіння Богоматері в Трипільлі (1856), хоча й мав три бані, був зведений разом із дзвіницею. Слід також зауважити, що, за відомостями дослідниці, хори в церквах облаштували досить пізно – наприкінці XIX – на початку XX ст., наприклад, у західній частині Іллінського храму в Копачеві вони постали десь років за п'ять до приїзду М.Новицької, а у Введенському в Погребах – 1910 року<sup>232</sup>.

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

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

Щодо першого з них у щоденнику зазначено: «Посередині базарної площі стоїть камінна, отинькована ампірова церква Воскресенська 1816 року, побудована генералом Михайлом Мик[олайовичем] Бердяєвим (род. 1794 р., вмер 1861 р.)<sup>233</sup>, родині котрого належала уся ця частина села, в той час як друга

<sup>232</sup> Там само. Арк. 5–5 зв., 19 зв., 20 зв.

<sup>233</sup> Генерал-лейтенант, начальник штабу Війська Донського Михайло Миколайович Бердяєв народився 1792, а не 1794 року (див.: Сборник биографий кавалергардов 1801–1826 по случаю столетнего юбилея Кавалергардского Ее Величества государыни императрицы Марии Федоровны полка / сост. под ред. С. Панчулидзева. СПб. : Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1906. С. 234). Але фундатором церкви був не Михайло Миколайович, а його батько – Микола Михайлович Бердяєв (1744–1823) – генерал-поручик, Катеринославський (Новоросійський) військовий і цивільний та Київський цивільний губернатор (див.: Сказания о населенных местностях Киевской губернии или статистические, исторические

була державна і мала свою церкву. Уся його родина похована під церквою в південно-західному кутку. Освячена церква в 1819 р., а в 1861 р. була пожежа»<sup>234</sup>. Храм (разом із дзвіницею) мав квадратний план. Основний об'єм доповнювали півциркульні виступи із заходу та сходу (притвор і вівтар відповідно) і ганочки з півдня та півночі, оздоблені, як і вівтар, чергуванням півколонок і пілястрів. Горішній пояс стін та віконні лиштва прикрашав рельєфний рослинний орнамент, пофарбований у брунатний колір. Розташовані з трьох боків хори були перекриті коробовим склепінням.

Дерев'яна Михайлівська церква, зведена 1852 року після того, як у храмі 1711 року сталася пожежа (його, як зафіксувала авторка, розібрали років 10–15 тому), належала до типу хрещатих, з притвором (із чотирма колонами) і вівтарем прямокутної форми, увінчаними трикутними фронтонами, прибудовами (ганочками) з півночі й півдня та двома добудованими до вівтаря паламарнями<sup>235</sup>. Дерев'яну дзвіницю, також ампірну, звів якийсь Дзюба. Вона стояла окремо, складалася з двох ярусів (перший з колонами) та була увінчана шпилем з гарним хрестом<sup>236</sup>.

До третьої групи потрапило п'ять дерев'яних церков:

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

Казанської Богоматері в Слободі Копачівській;

Чуда архангела Михаїла (1887) у Великій Вільшанці;

---

і церковные заметки о всех деревнях, селах, местечках и городах, в пределах губернии находящихся. С. 39).

<sup>234</sup> Новицька М. Щоденник, звіт про подорож в Обухів та його околиці 14 липня – 1 серпня 1925 року, замальовки пам'яток. Серпень–жовтень 1925 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 258. Арк. 12 зв.

<sup>235</sup> Там само. Арк. 2 зв.–3 зв.

<sup>236</sup> Там само. Арк. 13 зв.

Успіння Богоматері (1902) у Григорівці;

Успіння Богоматері (1919) у Малій Вільшанці.

Дві перші з них нагадували будинок [хіба зі зрізаними кутами у вівтарній частині та однією (Гудимівка) чи двома (Слобода Копачівська) банями на глухих барабанах, що по-стали на звичайному двосхилому даху], решта наслідувала консисторські зразкові проекти, тобто хрещату будову з прибудованою дзвіницею, що, як і церква, увінчувалася банею. При цьому всі церкви зберегли традицію обшалювання (щоправда, здебільшого поземного), великі вікна розміщувалися досить низько, як і в прибудованих частинах давніших храмів (першої групи)<sup>237</sup>. Скажімо, церкву Успіння Богоматері в Григорівці, хрещату, з п'ятигранним вівтарем, обшалювали поземно, але у верхній частині траплялося обшалювання сторч чи «ялинкою»; великі вікна склалися з маленьких шибок, нові надбанні хрести містили дзеркальні елементи, а над ганочком і з країв барабана стояли дерев'яні хрести<sup>238</sup>. Натомість Троїцький храм у Гудимівці цілком обшалювали сторч.

Переважно дзвіниці церков усіх трьох груп стояли окремо. Виняток становили нові храми, які споруджували одразу з прилеглими до них дзвіницями (скажімо, Успіння Богоматері в Трипільлі й Малій Вільшанці, Воскресіння Христового в Обухові, Чуда архангела Михаїла у Великій Вільшанці), або давніші церкви, до яких добудували дзвіниці пізніше (Введення Богородиці в храм у Погребах, Різдва Богородиці в Нових Безрадичах). Превалював тип квадратних у плані, двоярусних дзвіниць із шатровим перекриттям, увінчаним банею. Щоправда, траплялися доволі примітивні з конструктивного боку споруди, наприклад, дзвіниця в Слободі Копачівській – чотирискхилий дах на чотирьох стовпах з підвищенням у центрі (щоб виконати свій обов'язок, дзвонар вибирався на драбину, притулену до описаної конструкції).

<sup>237</sup> Там само. Арк. 2–2 зв.

<sup>238</sup> Там само. Арк. 17 зв.

Майже в кожному з обстежених населених пунктів Київщини збереглися давні надбанні хрести з півмісяцем, часом над церквою та дзвіницею, часом над брамою або місцем старого вітваря<sup>239</sup>.

Відомості про розписи екстер'єрів церков в експедиційному щоденнику М. Новицької обмежуються вказівкою на розташування в нішах східного й західного фасадів мурованого храму Воскресіння Христового в Обухові мальованих постатей святих, зокрема Антонія і Феодосія Печерських<sup>240</sup>. Водночас церкви першої групи зберегли сліди фарбування, скажімо, обшальований сторч храм св. Параскеви в Гусачівці свого часу пофарбували зовні в білий колір (у 1920-х роках фарба частково облущилася), а дах – у зелений, натомість білий колір стін церкви Введення Богородиці в храм у Погребах угорі змінювався на синій<sup>241</sup>.

Щодо внутрішнього опорядження церков усіх типів, то їхні стіни були помашені й розписані, очевидно, наприкінці XIX – на початку XX ст. (у звіті зазначено «останніми десятиліттями»<sup>242</sup>). У щоденнику уточнено виконання розписів усередині церкви Воскресіння Христового в Обухові – 1903 рік<sup>243</sup>. А ось щодо розписів інтер'єру храму Чуда архангела Михаїла у Великій Вільшанці, то завдяки М. Новицькій дізнаємося не лише дату їхнього завершення («Кончилась малярна 1889 года 15 августа»), але й загальний характер (по білому тлу стіни намальювали пілястри, у першому ярусі барабана – образи невіднотованої іконографії)<sup>244</sup>. У бані церкви св. Параскеви в Гусачівці зобразили янголів, на парусах – евангелістів, у бані Іллінської церкви в Копачеві – Св. Духа,

<sup>239</sup> Там само. Арк. 6–6 зв.

<sup>240</sup> Там само. Арк. 12 зв.

<sup>241</sup> Там само. Арк. 18 зв., 20 зв.

<sup>242</sup> Там само. Арк. 6 зв.

<sup>243</sup> Там само. Арк. 12 зв.

<sup>244</sup> Там само. Арк. 15 зв.

на парусах – апостолів, євангелістів, у верхній частині Введенської церкви в Погребах – Св. Духа, у бані – зірки на тлі блакитного неба, на парусах – євангелістів<sup>245</sup>. У деяких храмах (наприклад, Михайлівському в Обухові) дослідниця зауважила поширену традицію наслідувати в стінописах «Васнецова та Врубеля», тобто розписи Володимирського собору й, можливо, Кирилівської церкви в Києві<sup>246</sup>.

Васнецовська манера, на її думку, простежувалася в нових іконостасах церков Успіння Богоматері в Григорівці й Малій Вільшанці. Перший з них створив 1912 року майстер Чеховський, до того ж на стінах храму висіли ікони, також виконані «під Васнецова та Врубеля» якимсь київським малярем<sup>247</sup>. Воднораз у багатьох храмах стояли іконостаси XVIII ст., що збереглися часом цілком (пророка Іллі в Копачеві, Троїцька в Хамбикові, Введення в Трипіллі) або фрагментарно (Чуда архангела Михаїла у Великій Вільшанці), часом у приділах (Успіння Богоматері в Малій Вільшанці та Григорівці). Усічені з боків іконостаси (церкви Введення в Погребах і Михайлівська в Обухові), на думку дослідниці, перенесли з інших, більших за розміром, церков.

Іконостаси Київщини суттєво поступалися за розмірами й оздобленням подільським, оглянутим М. Новицькою вкупі з Н. Коцюбинською влітку 1924 року. По-перше, вони виявилися нижчими, бо склалися з двох-чотирьох ярусів. По-друге, на відміну від подільських іконостасів, ажурним різьбленням на Київщині оздоблювали переважно царські

<sup>245</sup> Там само. Арк. 18 зв., 20, 20 зв.

<sup>246</sup> Там само. Арк. 6 зв., 13 зв. Під час експедиції 1924 року на Гайсинщину М. Новицька, вочевидь, ознайомила з розписами «під Васнецова» (див.: Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук. С. 253).

<sup>247</sup> Новицька М. Щоденник, звіт про подорож в Обухів та його околиці 14 липня – 1 серпня 1925 року, замальовки пам'яток. Серпень–жовтень 1925 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 258. Арк. 17 зв.

врата, лише у Введенській церкві в Погребях його також застосували для декорування колонок між образами. Часом траплялося не ажурне, а звичайне різьблення (на царських вратах у храмах Троїцькому в Хамбикові та Введенському в Погребях, на колонках у трипільській Введенській церкві). По-третє, замість різнокольорового пофарбування з активним використанням золота й срібла тут здебільшого вкривали архітектурну конструкцію та різьблення іконостасів білим кольором і делікатно вводили позолоту в деталях (окремі квіти, розетки чи листочки), хіба що в церкві Успіння Богоматері в Малій Вільшанці дослідниця натрапила на іконостас вишневого кольору із синіми канелюрами колон, а у Введенській церкві в Погребях на тлі зеленого тла зауважила сині капітелі колонок<sup>248</sup>.

Найкращим з-поміж обстежених іконостасів М. Новицька визнала той, що містився в церкві Введення в Погребях. Як уже зазначалося, на її думку, його перенесли з якоїсь іншої церкви, оскільки по одному образу апостолів висіло обабіч іконостаса (на їхнє місце встановили зображення Богоматері й Христа), а празниковий ярус обрізали так, що з кожного боку не вистачало половини ікон. У цоколі триярусного іконостаса (так його визначила дослідниця, не врахувавши цокольного ряду) були встановлені образи «Св. Микола» (очевидно, якийсь сюжет із життя святого), «Неопалима купина», «Добрий пастир», «Жертвоприношення Авраама». Щодо намісного ярусу, то в ньому авторка щоденника виокремила гарні ікони Богоматері й св. Миколи з рельєфним тлом та новіше храмове «Введення Богородиці». Образи в празниковому ярусі мали кругле обрамлення у вигляді лаврового вінка, а апостолів майстер зобразив на увесь зріст по три на рельєфному тлі та вписав в обрамлення зі скошеними кутами. Крім різьблених золочених царських врат із шістьма медальйонами чинного іконостаса

---

<sup>248</sup> Там само. Арк. 7–7 зв.

(вочевидь, із зображеннями чотирьох євангелістів та сцени Благовіщення, що складалася з окремих постатей Богородиці й архангела Гавриїла), М. Новицька віднайшла під дзвіницею давніші царські врата, також різьблені, але не ажурні. Угорі й знизу їх пофарбували зеленою, а посередині – червоною фарбою, яку доповнювали золочені деталі різьблення. Від попереднього іконостаса, як припускала дослідниця, походили встановлені в бабинці кіоти з ажурною різьбою (мотиви квітів і виноградного грона) навколо образів Богоматері зі сценами «Коронування Богоматері», «Св. Анна та Єлизавета» й притуленими до них іконами «Апостол Андрій», «Жертвопринесення Авраама»<sup>249</sup>.

В Іллінській церкві с. Копачева, перенесеній з Василькова, стояв п'ятирусний іконостас (дослідниця назвала його чотирярусним з цокольним рядом), що мав виразне підвищення посередині. В цоколі містились ікони «Св. Микола з трьома отроками в чані», «Пророк Мойсей», «Ісус Христос і самарянка», «Ілля на колісниці» (тобто «Сходження пророка Іллі»). Серед намісних образів дослідниця виокремила зображення Ісуса Христа, Богоматері й пророка Іллі на рельєфному тлі, назвавши останній образ новим (очевидно, його виконали нещодавно). Ікони празникового чину, традиційно невеличкі, мали квадратну форму. В деїсусному (апостольському) ярусі містилися парні зображення апостолів на повен зріст, а в пророчому – півфігурні зображення пророків, також згруповані по два на одній дошці. В ажурному різьблені царських врат майстер використав мотив видовженого акантового листя, гнучкі лінії якого обрамляли шість овальних, певно живописних, медальйонів. Вертикаль іконостаса над царськими вратами зберігала традицію: ікони «Таємна вечеря», «Деїсус», «Знамення» та «Розп'яття» із силуетними посталями пристоячих – Богоматері й Іоанна Богослова<sup>250</sup>.

<sup>249</sup> Там само. Арк. 7 зв.– 8; 20 зв. – 21.

<sup>250</sup> Там само. Арк. 8, 20.

У церкві св. Трійці в Хамбикові М. Новицька також зафіксувала чотириярусний іконостас, не врахувавши цокольного ряду. Як і в низці інших випадків, у щоденнику насамперед віднотовано образи в цоколі, іконографічна програма якого – на відміну від інших ярусів – могла варіюватися: «Голгофа», «Богоматір з Єлизаветою» («Зустріч Марії з Єлизаветою»), «Добрий Пастир», «Жертвопринесення Авраама». Подібно до попереднього іконостаса, деісусний чин хамбиківського містив зображення апостолів на повен зріст (по двоє на одній іконі), пророчий – півфігури пророків (по троє на одній іконі). У пофарбованому в білий колір іконостасі різьбленими були лише золочені царські врата. Увінчував конструкцію образ «Знамення» та різьблене Розп'яття із силуетними постатями пристоячих Богоматері й Іоанна Богослова, причому остання фігура тоді вже відірвалась<sup>251</sup>.

Якщо центральний іконостас церкви Успіння Богоматері в Малій Вільшанці намалювали «під Васнецова», то в приділі Іоанна Предтечі встановили іконостас з уже неіснуючого храму тієї самої посвяти, що й приділ. Він мав три яруси, включно з цокольним, у якому містились образи «Св. Микола визволяє в'язнів», «Богоматір» («Благодатне небо»?), «Ісус Христос і самарянка», «Іоанн Богослов у чані з олією». Зі скупих відомостей щоденника дізнаємося лише про те, що переписані (поновлені?) образи в шатах з першого ярусу були досить великими, а ікони дванадесятих свят із празникового чину – дуже маленькими. Північні врата традиційно прикрашало зображення архангела Михаїла, а царські врата виготовили в техніці ажурного різьблення з використанням мотивів вигнутих продовгуватих листків і п'ятипелюсткових квітів, вкритих золотом і червоною фарбою. Над ними містилась ікона «Спаса нерукотворного», над нею – «Таємна вечера», увінчувало центральну частину пофарбованого у вишневий колір іконостаса (синім виділили канелюри пілястрів між

<sup>251</sup> Там само. Арк. 7 зв., 21 зв.



образами, а золотом – різьблені прикраси «Таємної вечери», місце над царськими вратами та кутки навколо образів) «Знамення Богоматері»<sup>252</sup>.

У церкві Чуда архангела Михаїла у Великій Вільшанці цілісний іконостас не зберігся, але в різних місцях дослідниці вдалося натрапити на його окремі частини. Чимало образів стояло в церкві, серед них гарним письмом вирізнялися ікони деїсусного (апостольського) чину із соковитими тонами однотонних строїв святих. На деяких іконах вбрання персонажів прикрашали великі квіти, що, на думку М. Новицької, свідчило про їхнє пізнє походження чи поновлення. У дзвіниці й під нею збереглися образи празникового ярусу в шестикутних обрамленнях, що репрезентували геть іншу (більш примітивну) малярську манеру, та різьблені золочені царські врата невеличконого розміру, колонки іконостаса й рами<sup>253</sup>.

Так само на час проведення експедиції в Успенській церкві в Григорівці майже повністю збереглися складові іконостаса з церкви Різдва Христового (1722), розібраної 1922 року. Частина з них стояла в бічному приділі, частина – у вигляді окремих кіотів. На думку М. Новицької, його не могли виготовити одночасно із зведеною 1722 року церквою. Гладенький, білий, із вкрапленням золоченого різьблення, раніше він, згодом, мав синій колір. Зауважене барокове різьблене обрамлення подвійних овальних образів празникового ярусу й сині різьблені гранати із золотою оздобою, що фланкували картуш із пророчого чину, спонукали дослідницю припустити, що іконостас, хоча й не постав одночасно з храмом, усе-таки походив з XVIII ст.<sup>254</sup>

Іконостас церкви Воскресіння Христового в Обухові належав до ампірних: двоярусний, з овальними образами та рівними колонками, що втратили барокову вітальність і ди-

<sup>252</sup> Там само. Арк. 7, 14 зв. – 15.

<sup>253</sup> Там само. Арк. 15 зв.

<sup>254</sup> Там само. Арк. 8, 18.

наміку. Водночас царські врата південного (Михайлівського) приділа засвідчили тяглість іконографічної традиції, щоправда, популярну в попередньому столітті композицію «Христос – недремне око» ввели в оформлення царських врат у вигляді овального образу в центрі: «На тлі двох гір, з котрих на одній – три хрести, скосо покладено великого хреста. Христос лежить на лівому боці, опершись на руку, що лежить на черепі. На горі – дух Св. в вигляді голуба і три янголи. На тлі лівої гори – стовп з півнем і начебто стіл. Копіє і трость – по боках хреста, драбина і знаряддя мук – внизу»<sup>255</sup>.

Іконостас Михайлівської церкви в Обухові виконали в академічній манері. Оскільки деісусний ярус складався лише із шести ікон апостолів (зі знаряддями страстей), а празниковий – із п'яти образів зі сценами дванадесятих свят, то М. Новицька припустила, що його перенесли з якогось іншого храму<sup>256</sup>. Складно сказати, наскільки припущення слушне, адже іконографічна програма багатьох ампірних іконостасів в Україні була більш стислою, ніж у високих іконостасах барокової доби, що, зокрема, 1924 року зафіксувала Н. Коцюбинська на Східному Поділлі<sup>257</sup>.

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

Уявлення про характер іконостасного різьблення регіону доповнюють виявлені дослідницею царські врата від неіснуючих на той час ансамблів. Скажімо, під дзвіницею Михайлівської церкви в Обухові вона віднайшла царські врата, живописні медальйони яких мали обрамлення у вигляді лаврових вінків, та одну ступку барокових царських врат з двома

<sup>255</sup> Там само. Арк. 18.

<sup>256</sup> Там само. Арк. 13 зв.

<sup>257</sup> Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук. С. 77.

овальними медальйонами та ще одним, розміщеним по центру обох частин<sup>258</sup>.

Від давніших іконостасів залишилися зразки круглої скульптури. До Лаврського музею культів і побуту дослідниця вилучила барокову дерев'яну статую, вочевидь, апостола, можливо, зі старого (втраченого) іконостаса (чинний та той час іконостас складався з трьох чи чотирьох ярусів і, за визнанням авторки, постав пізніше, ніж церква, згодом в 80-х роках) з храму св. Параскеви в Гусачівці (прикметною ознакою скульптури названо відсутність рук, довгу бороду, динамічні бганки вбрання)<sup>259</sup>. Також вона зауважила голівки путті, розміщені над царськими вратами в хамбиківському Троїцькому храмі та на центральній колонці царських врат Успенської церкви в Трипіллі. Крім статуй, у Михайлівській церкві Великої Вільшанки зберігалося горельєфне погруддя Христа, яке М. Новицька пов'язала з уніатським період вітчизняної церковної історії<sup>260</sup>.

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

Особливо її зацікавили дві ікони, що містили до сорока різних сюжетів, з церков Чуда архангела Михаїла у Великій Вільшанці та Троїцької в Гудимівці. Їх написали в різний час (одну датовано 1786 роком, другу створено значно пізніше на папері й привезено до храму років за десять до експедиції музейниці) і різними майстрами якоїсь майстерні в Єрусалимі,

---

<sup>258</sup> Новицька М. Щоденник, звіт про подорож в Обухів та його околиці 14 липня – 1 серпня 1925 року, замальовки пам'яток. Серпень–жовтень 1925 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 258. Арк. 13 зв.

<sup>259</sup> Там само. Арк. 18 зв.

<sup>260</sup> Там само. Арк. 7 зв.

що продукувала образи для паломників, принаймні до цього висновку спонукав підпис іконописця («Мáстор ис Ерусалима»), подібність іконографії та підписів. Розмір образу, написаного олійними фарбами на полотні, –  $2 \times 1\frac{1}{4}$  аршина, тобто приблизно 142 см  $\times$  88 см. Але на цій площині автор закомпонував, як уже зазначалося, кілька десятків сюжетів, частина з яких мала окремі обрамлення, а частина була поєднана та вписана в якусь споруду, причому в центрі верхнього регістра містилося зображення Страшного суду<sup>261</sup>.

Доволі часто в храмах (Велика Вільшанка, Григорівка, Гудимівка) траплялися ікони «Коронування Богородиці», іноді гарного письма, на рельєфному тлі з мотивом видошеного акантового листя (церква Успіння Богоматері в Григорівці). Також поширеними виявилися образи Богородиці з мечем (Гудимівка, Гусачівка) чи сімома мечами (Хамбиків, Гудимівка)<sup>262</sup>.

У щоденнику згадано чимало інших творів, які дають уявлення про репертуар, час створення щонайменше найприкметніших ікон, які зберігалися в цервах регіону в середині 1920-х років. Так, в обухівському Воскресенському храмі зауважено ікони Христа 1887 року роботи місцевого майстра, Василя Великого з квітчастим тлом та низку датованих 1899 роком образів на хорах, а в церкві архістратига Михаїла – ікону «Коронування Богоматері» 1867 року, кіоти 1898 і 1874 років (останній поновили 1896 року) з невіднотаваними зображеннями<sup>263</sup>. У церкві Успіння Богоматері в Григорівці, крім згаданого образу «Коронування Богоматері», увагу М. Новицької привернув «Спаситель» початку XVIII ст. чи навіть XVII ст. з рельєфним орнаментованим тлом, у церкві св. Параскеви в Гусачівці – досить давній «Страждаючий Христос» та «Богоматір» з мечем; у Троїцькому храмі в Гу-

<sup>261</sup> Там само. Арк. 8 зв. – 9, 16–17, 19.

<sup>262</sup> Там само. Арк. 9 зв.

<sup>263</sup> Там само. Арк. 13–13 зв.

димівці – «Коронування Богоматері», «Богоматір» з мечем і «Зняття з хреста» з великою кількістю зображених, у Введенській церкві в Трипіллі – «Покрова Богородиці» 1815 року і «Христос – недремне око» 1879 року (центральне зображення обрамляли постаті Івана Воїна й великомучениці Варвари).

Найбільше ікон дослідниця відготувала в церкві св. Трійці в Хамбикові, причому на багатьох з них збереглися дати створення та вкладні написи. Серед них – образи «Розп'яття» 1780 року («Зделал своимъ коштомъ мазимъ самойленко рокъ 1780»), «Св. Варвара з житієм» 1826 року («Из Делано икона сия стараниемъ жи / теля села Ханбекова Дмитромъ Рибаль / ченко заотпущение греховъ своихъ / 1826 года августа 17 дня»), «Покрова Богородиці» 1850 року («Стараниемъ священника Юсифа Шехновского Троицкой Ханбиковской церкви 1854 года»)<sup>264</sup>.

3-поміж ікон Михайлівської церкви у Великій Вільшанці в щоденнику виокремлено «Бичування Христа» з вкладним написом («Року / Года Божого : 1880 : месяца иал числа 20 : стараниемъ Божих (?) жонъ Оксани, Агафи... Хведосіи / Оксани Говбатаго жена : Параскева ... омниха : за отпущение греховъ своихъ») і «Коронування Богоматері. Христос – недремне око», виконані олійними фарбами на полотні<sup>265</sup>. Утім, детально описано лише композицію «Христос – недремне око», що потверджує зацікавленість М. Новицької символіко-алегоричною складовою сакрального малярства: «В верхній маленькій частині цього образу в лівому кутку – голуб Дух св., брунатно-червонясте небо та червоний занавіс в правому кутку, що спускається до самого низу образу. Внизу тлом служить велика гора з трьома хрестами на горі. На скося покладеному хресті на лівому боці лежить Христос, опершись на ліву руку, а праву поклавши на череп. На ньому біла сорочка, переперезана червоною стрічкою. Обличчя досить гарне,

<sup>264</sup> Там само. Арк. 21 зв. – 22.

<sup>265</sup> Там само. Арк. 16.

але скоріше жіноче, очі заплющені (трошки нижче середини). Над Христом – чаша, півень і кошик з квітами. Внизу – череп, вінець, рука, копіє і трость, плат (плеть?), цвяхи, молоток і кості в вигляді будинків»<sup>266</sup>. Аналогічні композиції вона зафіксувала в церкві Введення в Трипіллі й на царських вратах Михайлівського приділа обухівської церкви Воскресіння Христового. Серед символічних ікон з цокольних ярусів іконостасів дослідниці довелося бачити «Доброго Пастиря» (церкви Введення Богородиці в храм у Погребях, пророка Іллі в Хамбикові), «Неопалиму купину» (Введенська церква в Погребях), а також зображення Богородиці на місяці з людським обличчям в Успенському храмі Малої Вільшанки<sup>267</sup>.

Серед мальованих творів у Михайлівській церкві в Обухові М. Новицькій трапилися корогви з шитими берегами, прикрашені мотивами «вазонів», у дзвіниці Іллінської церкви в Копачеві – корогва з написом «Сооружилъ сію ко / роговъ рабъ Божій Мартынъ / иженою своею ... дохраму / Бжго Илий за отпушеніє грховъ / своихъ 1830 (10...0) года м : априля / 6 числа :»<sup>268</sup>.

Про виносні хрести дослідниця згадувала нечасто. Насамперед слід назвати хрест з Успенської церкви в Малій Вільшанці, рамена якого мали трипелюсткові завершення (подібно до тамтешнього іконостаса), а центральну частину прикрашало мальоване Розп'яття на тлі архітектурного краєвиду; дев'ять хрестів з орлами в церкві св. Параскеви в Гусачівці. В Іллінській церкві Копачева зберігалося чи то три, чи то чотири великі цехові хрести, один з яких датовано 1899 роком<sup>269</sup>.

Зразків гаптування М. Новицькій трапилося обмаль, а саме: гаптоване золотом зображення архангела Михаїла (з

<sup>266</sup> Там само. Арк. 16.

<sup>267</sup> Там само. Арк. 9.

<sup>268</sup> Там само. Арк. 13 зв., 20.

<sup>269</sup> Там само. Арк. 15, 18 зв., 20.

мальованим обличчям) початку XVIII ст., що висіло обабіч царських врат у церкві Різдва Богородиці в Нових Безрадичах; шитий шовком з металевим закріпленням воздух [із зображеннями Христа в потирі (у центрі) і голівок серафимів (з боків)] в Успенському храмі Малої Вільшанки, який вона забрала до Лаврського музею культів і побуту; частково шита шовком, частково гаптована золотом корогва початку XVIII ст. (Старозаповітна Трійця в центрі із серафимами обабіч, на звороті – євангелісти в кутках), виконана флорівською майстернею, у хамбиківському Троїцькому храмі; гаптована золотом корогва 1852 року в одній із церков Обухова<sup>270</sup>. Також маємо відзначити шитий шовком з металевим прикріпом хрещатий воздух (оточеного квітами Христа в чаші зобразили в центрі, а обабіч від нього – янголів) у церкві Чуда архангела Михаїла у Великій Вільшанці, який погоджувалися віддати до Лаврського музею культів і побуту в обмін на новий воздух<sup>271</sup>. З того самого храму М. Новицька взяла для музею оксамитовий і шовковий (із семикінцевим хрестом на Голгофі) воздухи як зразки вибійки та тяжини, а з церкви Успіння Богоматері в Григорівці – шовковий воздух в дрібних квіточках на смугастій вибійчаній підкладці. Шовкові поручі, точніше – лише один нарукавник, шитий шовком, забрала для Лаврського музею культів і побуту з церкви св. Параскеви в Гусачівці, а з Іллінської церкви в Копачеві – шматок вибійки, що облямовував покров 1800 року.

Серед металевого церковного начиння М. Новицька виокремила срібну чашу (потир) 1764 року з вкладним написом [«До храму Воскресенского Обуховского 1764 февраля 29 дня сі (сія ?) исправлена жителем Обухова Фтеодоромъ Войтиском (?»)»] у церкві Воскресіння Христового в Обухові та дарохранильницю 1794 року, також із вкладним написом («1794 года сооружена сія гробница в церков Обу-

<sup>270</sup> Там само. Арк. 23, 22, 10 зв.

<sup>271</sup> Там само. Арк. 17.

ховскую / Михайловскую Стараниемъ и частию / коштом ктитора Василя Шкуратяного весу в ней / сребра три фунта с половной и 30 золотнико») з Обухівського Михайлівського храму<sup>272</sup>. У церкві Успіння Богоматері в Малій Вільшанці вона зауважила Євангеліє часів Петра Першого в металевій оправі, очевидно, з емалевими медальйонами (у щоденнику зазначено «з побитою емаллю»); у хамбиківській Троїцькій церкві – Євангеліє з друкарні Києво-Печерської лаври, напис на сторінці якого інформував: «1745 Года Июлю Первого дня Сие Євангеліє Купила Всечесная дева Елена Кыево Вознесенкаго Девичого Монастиря Е†/Гуменіа до церкви Святой Новопостроенной Живоначалной Троици в Деревню водчину Кіево вознесенского Девичого Монастиря засвои власніе денги вечними часи»<sup>273</sup>. До музею забрала невеличку олов'яну дарохранильницю з пофарбованим рельєфним зображенням «Покладення до гробу» й емалевий образ апостола Луки з Іллінської церкви в Копачеві, дарохранильницю з гравійованими образами з храму св. Параскеви в Гусачівці<sup>274</sup>.

В експедиційному щоденнику М. Новицька не обмежилася відомостями про обстежені пам'ятки культурної архітектури, тому її матеріали стануть у нагоді не лише мистецтвознавцям, але й етнографам, краєзнавцям. Адже тут стисло, проте емко характеризувано ландшафт того чи іншого населеного пункту, подано відомості про народну топоніміку, характер забудови садиб, особливості хат, гончарний і деревообробний промисли, строї, ярмаркову культуру тощо. Наприклад, дослідниця зауважила, що Обухів розкинувся на пагорбах, тому часом здавалося, що селище закінчується, але варто було піднятися на гору, виявлялося, що воно простирається далі. Водночас із природними умовами особливої живописності Обухову надавали млини, яких вдалося нарахувати близько тридцяти.

<sup>272</sup> Там само. Арк. 11, 13, 13 зв.

<sup>273</sup> Там само. Арк. 22.

<sup>274</sup> Там само. Арк. 15, 18 зв.



У Великій та Малій Вільшанках, за спостереженнями авторки, хати стояли то одна коло другої, то віддалік, але завжди близько до вулиці, хоча – на відміну від Остерщини – обійстя огороджували низенькі тини, що не затуляли будівель. Натомість садки, якщо й були, то в глибині садиби. Хати зводили з покладених поземно колод, які потім обтиньковували й білили, тоді як у повітці колоди просто обмащували жовтою глиною. Дахи перекривали соломою, покладеною різними способами, глиняні темно-брунатні комини круглою форми виробляли у Василькові.

Крім коминів, у щоденнику трапляються й інші відомості про місцеве гончарство. Скажімо, Григорівка не мала власних гончарів, тому селяни користувалися простим неполив'яним посудом, привезеним з Обухова чи Василькова. У Гудимівці був розвинений деревообробний промисел, щоправда, майстри виконували роботи в навколишніх селах.

На відміну від Малої і Великої Вільшанок, у сусідній Григорівці й Гусачівці перед хатами насаджували сади та квіти, чимало хат перекрили залізом, а на вікнах можна було бачити залізнi віконниці із зображенням двох птахів і хреста вгорі.

Зазвичай М. Новицька намагалася записати легенди щодо походження назви містечок і сіл, гір тощо. Скажімо, вона відготувала три варіанти легенди про походження назви Обухова: 1) один з братів забив другого обухом по голові; 2) двох братів-зłodіїв забили обухом по голові; 3) від прізвища поміщика. Дорогою до Трипілля місцеві візники пояснили, що назва села походить від трьох полів. Або її увагу привертало походження місцевих констант, наприклад, назва гори в центрі Обухова – Педина гора, згідно з місцевим переказом, походила від імені відомого місцевого Робін Гуда, який начебто грабував лише багатих, а бідним допомагав. Часом дослідниця фіксувала відомості про топоніміку населених пунктів, скажімо, частина Обухова, у якій була розташована Михайлівська церква (тобто та, що перебувала в державній власності), звалася «городок».

Щодо назви села Копачева, то місцеві перекази пояснювали появу топоніма так: на місці села колись існувало містечко Соколівка, яке знищила орда. На його рештки постійно наштовхувалися, копаючи землю, – від слова «копати» і походить назва села.

Занотовувала дослідниця і народні уявлення про інші реалії. Скажімо, вона з'ясувала, що віднайдення поблизу Трипілля великої кількості кісток мамонтів місцеві мешканці пояснювали тим, що потоп був не по всій землі, бо вона кругла, а лише з одного боку, як раз там, де їхнє село.

Дослідникам української ярмарково-базарної традиції, вочевидь, стануть у нагоді відомості про базар у Григорівці – загалом не цікавий, переважно з міським крамом.

На жаль, М. Новицька майже не акцентувала увагу на строях, лише зауважила, що в Григорівці жінки переважно носять сорочки з вишитими хрестиком великими квітами, фартухи прикрашають вишивкою вкрай рідко, спідниці мають широкі, а дівчата пов'язують голови білими хустками.

Важливим доповнення до вербальних описів обстежених пам'яток (щоденника й звіту) є замальовки, більшість з яких відтворюють надбанні хрести та плани церков. Серед них – хрест над дзвіницею в Обухові, над дзвіницею та церквою в Малій Вільшанці, над дзвіницею, церквою та ґаночком у Гусацівці, над дзвіницею і трьома зрубами церкви в Погребях, над бабинцем і церквою у Хамбикові, над церквою Успіння Богородиці та бабинцем і, вочевидь, центральним зрубом церкви св. Миколи в Трипіллі, над брамою і церквою у Великій Вільшанці (здогадно ці хрести походили з давнішого храму тієї самої посвяти), над брамою в Григорівці (походив із розібраної церкви Різдва Христового 1722 року), невіднотованої топографії у Копачеві та Хамбикові; плани церков Воскресіння Христового та архангела Михаїла в Обухові, Троїцької в Гудимівці, пророка Іллі в Копачеві й Троїцької в Хамбикові, Введення Богородиці в храм у Погребях, Казанської Богоматері в Слободі

Копачівській, Успіння Богородиці та св. Миколи в Трипіллі, план храму св. Параскеви в Гусачівці та силует його центрального зрубу, замальовки дзвіниці церков архангела Михаїла в Обухові й Іллінської в Копачеві, прибудови з північного боку (1861–1862 роки) до останнього храму. Разом з ними відклалися замальовки пілястри у Воскресенській церкві та архітектурних деталей Михайлівської церкви в Обухові, елементів різьблення церковних врат і конструкції кіотів Успенської церкви в Малій Вільшанці, шестикутних дверей (південних) та різьблення під дахом храму св. Параскеви в Гусачівці, стулки царських врат та елементів їхнього різьблення в церкві Введення Богородиці в храм у с. Погреби, фрагмента образу 1876 року (та аналогічного з колекції Катеринославського музею, що походив з Троїцької церкви в Катеринославі) і ще одного, що містився під дзвіницею, з церкви Чуда архангела Михаїла у Великій Вільшанці, царських врат і їхнього центрального медальйона (композиція «Христос – недремне око») з Михайлівського приділа Воскресенського храму в Обухові, композицій «Христос – недремне око» з Михайлівської церкви у Великій Вільшанці та Введенської у Трипіллі, нарешті, естампаж виносного хреста 1793 року, що походив з Житомирського повіту і зберігався у священника Введенської церкви в Трипіллі<sup>275</sup>.

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

---

<sup>275</sup> Там само. Арк. 26–63.

Серед регіонів сучасної України, куди М. Новицька виїздила в експедиції впродовж 1920-х років, особливе місце належить Кримському півострову, який тоді входив до складу РСФРР (нині – територія Автономної республіки Крим та м. Севастополя, Україна). Як уже згадувалося, родина Новицьких регулярно навідувалася до Криму (точніше – Коктебелю) на відпочинок. Наразі нам вдалося виявити два звіти дослідниці про обстеження музеїв і пам'яток Криму, здійснені влітку-восени 1925 і 1926 років. Перший з них – «Коротенький відчит про подорож до Коктебелю в 1925 р.» – відклався в її особовому фонді в ЦДАМЛМ України<sup>276</sup>, другий – «Звіт літньої подорожі 1926 року. 17/VIII–23/IX»<sup>277</sup> – у фонді Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка в АНФРФ ІМФЕ, куди в повоєнний час з НА ІА АН УРСР разом матеріалами етнологічних і фольклористичних установ ВУАН передали надзвичайно цінний, хоча й невеликий за обсягом, комплекс матеріалів мистецтвознавчих академічних підрозділів. Згаданий звіт дослідниці про подорож 1926 року входить до складу документів гуртка «Студію», що функціонував упродовж 1926 року при Кабінеті українського мистецтва ВУАН під орудою академіка О. Новицького. Цінність обох звітів, попри стислість і лаконічність, полягає не лише в різнобічних відомостях про пам'ятки, головно сакральні, і музеї півострова, але й у тому, що вони засвідчують інтерес тогочасного українського мистецтвознавства до мусульманських (кримськотатарських) пам'яток як складової сходознавчих студій. Суттєвим доповненням до вербальних джерел є чимала добірка замальовок, естампажів та поодинокі світлини оглянутих артефактів, що відклалися в особовому фонді авторки в ЦДАМЛМ України разом зі звітом про мандрівку 1925 року до Коктебелю.

---

<sup>276</sup> Новицька М. Коротенький відчит про подорож до Коктебелю в 1925 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 255. Арк. 1–5 зв.

<sup>277</sup> Новицька М. Звіт літньої подорожі 1926 року. 17 серпня – 23 вересня // АНФРФ ІМФЕ. Ф. 43. Спр. 316. Арк. 30–33.

Хоча звіт про першу з двох поїздок названо «Коротенький відчит про подорож до Коктебелю в 1925 р.», його зміст засвідчує, що авторка відвідала не лише Коктебель, а й Феодосію. Насамперед вона зауважила, що з археологічного боку селище Коктебель цікаве тим, що на поверхні землі, головню вздовж русел стрімчаків, після дощу можна побачити величезну кількість уламків глиняного посуду античної доби. Натомість на рештки генуезького посуду пощастило натрапити лише біля руїн давнього храму під Снюрикою й на місці старого кордону. Згаданий храм, на її думку, постав у добу генуезців, а те, що від нього залишилося – це остатки південної абсиди, зведеної з дикого каменю різних розмірів, порід і форми на цементному розчині. Натомість роги будівлі та вікно виклали з м'якшого каменю, дещо подібного до ахманайського (так раніше називали черепашник). З правого боку вівтаря на висоті 1,07 м дослідниця зауважила нішу розміром 58 × 58 × 38 см, майже посередині склепіння – рештки тиньку, проте без жодних ознак фрескового розпису.

Давня, практично зруйнована, мечеть на околиці села зберегла лише зовнішні, погано складені, камінні мури, висота яких сягала одноповерхового будинку, але не мала ані даху, ані мінарету. В середині досить добре зацілів гостролукий міхраб з розетками у верхніх кутах. У стіні мечеті впадав в око різьблений камінь (як припускала дослідниця, його взяли з руїн давнього храму) із зображенням проквітлого хреста, але настільки орнаментально трактованого, що в ньому було важко розпізнати цей мотив. Киянка сфотографувала руїни храму, різьблену капітель його пілястри та різьблений проквітлий хрест зі стіни мечеті.

Далі увагу М. Новицької привернули кримськотатарське й християнське кладовища. Якщо на кримськотатарському залишилося лише кілька сторчових кам'яних плит без жодних оздоб, то християнське, розміщене в передгір'ї на південній околиці Коктебелю, видалося їй дуже цікавим.

Огороджене звичайним тином кладовище загалом справило враження пустельного й непривітного, може, тому, що на ньому не росло жодного дерева, а висота хрестів не перевищувала двадцяти вершків<sup>278</sup>, за винятком великих білих надгробків, поставлених останніми роками на могилах дачників і куркулів. На одній частині дослідниця зауважила переважно дерев'яні прості хрести, часом вкопані в землю до самого перехрестя. Решта хрестів була виготовлена з ахманайського або дикого каменю<sup>279</sup>. Серед камінних хрестів вона виокремила дві групи, причому хрести однієї з них, як наголошено у звіті, виявились ідентичними українським кряжам. За підрахунками М. Новицької, кряжі становили п'яту частину від усіх кам'яних хрестів, а саме сім із 35 пам'яток. Більшість з них (за припущенням авторки найдавніші) наслідувала форму андріївського хреста, як і деякі з виданих К. Широцьким подільських кряжів<sup>280</sup>, хіба останні мали більшу нижню частину<sup>281</sup>. Формотворчі особливості кам'яних хрестів залежали від матеріалу. Так, кряжі, виготовлені з дикого каменю, дуже твердого й складного в обробці, вирізнялися масивністю, монументальністю, прямими контурними лініями. Натомість хрести, для яких матеріалом слугував м'який ахманайський камінь, часто мали хвилясті контури, різьблені оздоби і загалом виглядали стрункішими, легшими. Нерідко на їхньому перехресті вміщували розфарбовані хрести з видовбаними контурами, а з країв – розетки тощо<sup>282</sup>. Учена виконала щонайменше тринадцять малюнків обстежених хрестів.

<sup>278</sup> Вершок – міра довжини (приблизно 4,4 см).

<sup>279</sup> Новицька М. Коротенький відчит про подорож до Коктебелю в 1925 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 255. Арк. 1.

<sup>280</sup> Широцький К. Надгробні хрести на Україні. *Записки НТШ*. Львів, 1908. Т. 82. С. 10–29 [мал. 34, 46, 42].

<sup>281</sup> Новицька М. Коротенький відчит про подорож до Коктебелю в 1925 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 255. Арк. 2.

<sup>282</sup> Там само.

Місто Феодосія, до якого М. Новицька вирушила з Коктебелю, привабило її низкою історичних і мистецьких пам'яток, насамперед генуезькими мурами, баштами, грецькими й вірменськими церквами, турецькими мечетями, а також мистецькою галереєю і археологічним музеєм.

Дослідниця продемонструвала категоричність в оцінці добірки полотен І. Айвазовського<sup>283</sup> в місцевій галереї його імені, стверджуючи, ніби там зосередили найгірші речі знаного мариніста, унаслідок чого заклад справляв сумне враження. Дещо оптимістичніше згадано у звіті про експозицію другого поверху з творами М. Волошина, М. Латрі і «дуже гарними речами Богаєвського»<sup>284</sup>.

На відміну від картинної галереї І. Айвазовського, експозиції Археологічного музею, перенесеного з гори Мітридат у нове приміщення<sup>285</sup>, у звіті відведено куди більше місця. У першій із чотирьох зал, присвяченій давньоеллінським пам'яткам, деякі аспекти намагалися висвітлити за допомо-

---

<sup>283</sup> Айвазовський Іван Костянтинович (Ованес Айвазян, 1817–1900) – художник-мариніст, баталіст. Академік Імператорської академії мистецтв у Санкт-Петербурзі, член Товариства південноросійських художників.

<sup>284</sup> Новицька М. Коротенький відчит про подорож до Коктебелю в 1925 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 255. Арк. 3. Латрі Михайло Пелипідович (1875–1942) – живописець, кераміст, представник так званої кімерійської школи живопису. Онук І. Айвазовського. Богаєвський Костянтин Федорович (1872–1943) – живописець-пейзажист, представник так званої кімерійської школи живопису. Заслужений діяч мистецтв РСФРР (1933).

<sup>285</sup> Феодосійський музей старожитностей містився в турецькій мечеті, а після того, як наприкінці 1860-х років очільники Таврійської губернії передали будівлю лютеранській громаді, на кошти І. Айвазовського побудували приміщення на горі Мітридат, у яке 1871 року перенесли колекції. У середині 1920-х років музей розмістили в колишньому будинку І. Айвазовського у Феодосії, у якому він і функціонував до 1988 року.

гою світлин і муляжів, але переважно експонували автентичні речі, знайдені у Феодосії чи на її околицях, як-от: колекції теракоти та глиняного посуду з розписом, велику черепицю з таврами або мальованими темнішого глиною / рельєфними літерами. Поряд з ними було виставлено зразки фрески з грецької церкви, виконаної на каменях із зернистою поверхнею: «...на одному – поясне виображення святого (майже в три чверті оберту). Гло блакитне, німб круглий, жовтий, з темно-брунатною смужкою по краях. Правого кутка тиньку бракує до ока. Обличчя смугле, очі великі, дивляться у правий бік, але трошки попсовані. Нижня одіж червонава, верхня жовта. На трьох інших шматках, здається, був орнамент. На четвертому уламкові – щось подібне на архітектурний пейзаж: брунатні стіни з ясними пілястрами»<sup>286</sup>.

Другу залу музею присвятили середньовічним вірменським, кримськотатарським і єврейським пам'яткам. З-поміж вірменських превалювали надгробні плити, виготовлені з мармуру чи ахманайського каменю та оздоблені рельєфними орнаментами і написами XI–XIV ст., причому серед орнаментальних мотивів переважав проквітлий хрест з розетками та вертунами в кутках, а тип розеток нагадав дослідниці аналогічні оздоби на хрестах подільських кладовищ. Очевидно, що в експозиції намагалися дати уявлення про монументальні пам'ятки, з якими були пов'язані ті чи інші експонати, принаймні М. Новицька зауважила, що з-поміж світлин вірменських храмів побачила славнозвісний монастир Сурб-Хач (напевно, церкву Знамення), з якого походили репрезентовані в експозиції дерев'яні брунатні двері, усучіль укриті орнаментом (високі рослини, виноградна лоза навколо чаші й хреста в овальних зірках, примітивно зображені два ангели у верхніх кутах). Другі експоновані в залі двері (також дерев'яні, але чорні, оздоблені хрестом і розетками серед рослинного орнаменту), датовані

---

<sup>286</sup> Новицька М. Коротенький відчит про подорож до Коктебелю в 1925 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 255. Арк. 4.



1330 роком, вивезли з Ані. Дослідниця наголошувала, що деякі деталі архітектурного оздоблення, насамперед плити та колонки, вкривав характерний для східного мистецтва рослинний орнамент, що траплявся на багатьох музейних кримськотатарських виробках і на єврейських кладовищах.

Серед кримськотатарських пам'яток М. Новицька виокремила кілька дошок з написами і датами побудови мечетей, архітектурні оздоби з рослинним орнаментом (роzetки у центрі), зокрема з розібраної в першій половині XIX ст. мечеті султана Селіма (Біюк-Джамі) 1522 року, надгробки у вигляді стовпів (часом у чалмах) або горизонтальних плит у формі будиночка з двоскатним дашком, на одному з яких зберігся напис: «Смерть врата, через які кожен з нас має пройти; смерть – чаша, яку кожен з нас має випити»<sup>287</sup>. Єврейське мистецтво було репрезентовано геть скромно – усього три плити з написами та дерев'яні частини великої люстри.

Відведену для християнських пам'яток середньовіччя третю залу наповнювали малюнки К. Богаєвського, переважно із зображеннями генуезьких будівель Криму, камінні плити з гербами і написами про будівництво чи ремонт якоїсь споруди, а також фрагменти посуду, вкритого зеленою чи брунатною поливою, монети, труби водогону.

У четвертій залі зосередили різноманітні речі закордонного й російського виробництва із заможних будинків міста, що загалом характеризували панський побут XIX ст.

У 1926 році кримська експедиція М.Новицької, якщо покладатися на звіт, тривала від 25 серпня до 12 жовтня. Упродовж півтора місяця їй вдалося відвідати Севастополь, Херсонес, Інкерман, Бахчисарай, фортецю Чуфут-Кале, Сімферополь, Євпаторію, Керч, Карасубазар, Старий Крим, Федосію<sup>288</sup>. Уміщені у звіті відомості про оглянуті пам'ятки,

<sup>287</sup> Там само. Спр. 255. Арк. 5.

<sup>288</sup> Новицька М. Звіт літньої подорожі 1926 року. 17 серпня – 23 вересня // АНФРФ ІМФЕ. Ф. 43. Спр. 316. Арк. 30–33.

зокрема культові (мечеті, храми тощо), украй скупі. Переважно з документа можна дізнатися про перелік споруд, що зацікавили авторку, зрідка – про станкові пам'ятки, які зберігалися в них. Дещо доповнюють звіт розрізнені нотатки, що відклалися разом зі звітом М. Новицької про подорож улітку 1925 року до Коктебелю.

Насамперед (після відвідин Катеринослава й Старого Кодака) дослідниця прибула до Севастополя (нині – місто зі спеціальним статусом, Україна), де оглянула Військово-історичний музей і Картинну галерею. Якщо про перший із закладів вона лише зауважила, що його завдання полягає в показі історії імперіалістичних війн, то незадовго до того сформована Картинна галерея (нині – Севастопольський художній музей ім. М. Крошицького) справила на неї, попри камерність (усього чотири кімнати), гарне враження завдяки систематично підібраним творам, що характеризували основні напрями в малярстві XIX – початку XX ст. Щоправда, дослідниця помилково вважала, ніби збірка постала лише на основі творів, переданих Державним Ермітажем у Ленінграді (нині – Санкт-Петербург). Насправді головним фондоутворювачем новоствореного закладу став художній музей у Ялті, що увібрав твори з приватних колекцій південного узбережжя Криму та імператорської резиденції в Лівадійському палаці, а вже потім – музеї Москви і Ленінграда.

Вирушивши до Херсонеса, М. Новицька оглянула залишки давніх монументальних споруд та особливу увагу зосередила на візантійському відділі тамтешнього музею. Руїни міських мурів і башт, що будувалися, за її твердженням, від V чи IV ст. до н. е. / Різдва Христового до XIII ст., дали змогу, по-перше, пересвідчитись у суттєвій відмінності кладки впродовж грецького, римського й візантійського періодів, по-друге, ознайомитися з планами базилікальних церков, приватних помешкань і загальним плануванням міста візантійської доби. Найбільший інтерес серед оглянутого викли-

кали мозаїчні підлоги двох храмів – базиліки V–VII ст., у якій згодом було зведено базиліку меншого розміру, та хрещатого храму VI ст.<sup>289</sup>, щодо яких дослідниця зазначила: «Всі мозаїки, здається, зроблено з місцевого матеріялу: каменю майже чорного, білого, жовтого та червоно-цеглястого. В деяких частинах мозаїка має геометрично килимовий тип, бордюри часто з гнучких гірлянд листочків, але найбільш поширені круглі медальйони з різними звірами та птахами. В центрі мозаїки хрещатого храму – велика чаша з виноградною лозою та павліни по боках»<sup>290</sup>.

Херсонеський музей містився у двох великих залах у різних двоповерхових будинках – античний і візантійський відділи відповідно. Експозицію завідувач закладу К. Гриневич<sup>291</sup> пристосував до екскурсійних потреб. Тобто для задоволення «матеріалістичного розуміння» історії Херсонеса обрали тематичний підхід, згідно з яким матеріал систематизували за такими розділами: географія, торгівля і виробництво, оборона, громада, побут, могили, релігія, мистецтво. На думку М. Новицької, і поділ на розділи, і підбір експонатів у кожному з них навряд чи випадало визнати вдалим, оскільки одноманітний матеріал (твори однієї групи) розпорошили по різних розділах і групах, що унеможливило висвітлення хронологічного розвитку явищ. Водночас київська гостя

---

<sup>289</sup> Вочевидь ідеться про так звані базиліку в базиліці, яку нині датують VI (VI і XI) ст., та хрещатий храм за містом (заміський храм) V–VI ст. (див.: Історія українського мистецтва : в 5 т. Київ : ІМФЕ, 2010. Т. 2. С. 27, 33; Церковне мистецтво України : у 3-х т. Харків : Фоліо, 2018. Т. 1. С. 18–19, 28–29).

<sup>290</sup> Новицька М. Звіт літньої подорожі 1926 року. 17 серпня – 23 вересня // АНФРФ ІМФЕ. Ф. 43. Спр. 316. Арк. 30 зв.

<sup>291</sup> Гриневич (Гриневиц) Костянтин Едуардович (1891–1970) – історик, археолог, музейник. Доктор історичних наук (1944). Упродовж 1920–1923 (за ін. відомостями – 1919–1920) років очолював Керченський археологічний музей, а в 1924–1927 роках – Херсонеський археологічний музей.

високо відгукнулася про «самоговірність» і музейних експозицій, і залишків давніх споруд, адже скрізь натрапляла на розгорнуті пояснення, навіть цілі сторінки з каталожними текстами. Також вона зауважила, що в старому музейному приміщенні зробили цікаву спробу відбудувати базиліку на давньому фундаменті, використавши віднайдені в різних місцях Херсонеса речі. До того ж в цьому приміщенні зберігалось чимало архітектурних деталей, зокрема різьблені мармурові капітелі й рельєфні плити із зображенням христів і монограм Ісуса Христа, у яких М. Новицька вгледіла чимало подібного до великокнязівських різьблених саркофагів<sup>292</sup>. Її також зацікавила тамтешня цегла – вона схематично замальовала й виконала відбитки всіх 64-х клейм на цеглі, що зберігалася в музеї (на цеглі квадратної форми розміром 33 × 33 см жодних клейм не виявилось), щоб згодом у Києві порівняти їх з клеймами на цеглі великокнязівської доби. Цілком вірогідно, що в цьому випадку дослідниця прагнула допомогти батькові, котрий, вивчаючи мурування споруд князівської доби, ще 1923 року просив її разом з Н. Коцюбинською замальовати клейма на цеглі Спасо-Преображенського собору, Михайлівської та П'ятницької церков Чернігова<sup>293</sup>.

28 серпня під час огляду скельної церкви та келій I ст. (очевидно, скельний монастир св. Климентія) в Інкермані (нині – місто, підпорядковане Севастопольській міській раді, Автономна Республіка Крим, Україна) М. Новицька висловила сумнів, що після стількох переробок там щось залишилося від початкового вигляду, а також піднялася на гору, де ознайомила з рештками мурів і генуезької башти, зведених 1425 року мангупським князем Олексою I.

---

<sup>292</sup> Новицька М. Звіт літньої подорожі 1926 року. 17 серпня – 23 вересня // АНФРФ ІМФЕ. Ф. 43. Спр. 316. Арк. 31.

<sup>293</sup> Звіт О. Новицького за 1923 рік // ІР НБУВ. Ф. 279. Спр. 1. Арк. 3; Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук. С. 47–48.

29 і 30 серпня, перебуваючи в Бахчисараяі (нині – місто, адміністративний центр Бахчисарайського району, Автономна Республіка Крим, Україна), М. Новицька насамперед занотувала загальне враження від міста з його вузькими кривими вуличками та будинками із заґратованими вікнами на других поверхах. Її зачарували ті рідкісні моменти, коли через прочинену хвіртку вдавалося зазирнути у двір, побачити затишні будинки з потопаючими в садках верандами, у яких кипіло життя, або перейнятися гомоном головної вулиці, наповненої майстернями із широко відчиненими дверима, а заодно глибше ознайомитися з філігранним, мідним і повстяним виробництвами<sup>294</sup>.

Щодо монументальних пам'яток, то дослідниця оглянула мечеті Хан-Джама (1740) і Еміль-Джама (так звана зелена мечеть 1764 року) та Ханський палац. Про мечеті у звіті не подано жодних відомостей, натомість відвідини палацу спонукали авторку зауважити, що пам'ятку сильно попсовано (вона навіть ужила слово «знищено») численними реставраційними заходами та браком ремонтних робіт упродовж останніх років, проте там все ще зберігалось чимало різьблення і рельєфних розписів.

Характеризуючи місцевий музей, що збирав різноманітні речі кримськотатарської культури, киянка серед чотирьох експозиційних залів з певними групами експонатів (зброя, архітектурні оздоби, жіночі прикраси тощо) найбільше вподобала так звану шлюбну кімнату нареченої (згідно з традицією кримськотатарські дівчата виставляли для огляду власні речі), яку їй вже доводилося бачити в Євпаторійському музеї<sup>295</sup>.

Наостанок М. Новицька навідалася до скельного середньовічного міста-фортеці Чуфут-Кале, розташованої за кілька кілометрів від Бахчисарая. У звіті вона занотувала, що

<sup>294</sup> Новицька М. Звіт літньої подорожі 1926 року. 17 серпня – 23 вересня // АНФРФ ІМФЕ. Ф. 43. Спр. 316. Арк. 31.

<sup>295</sup> Там само. Арк. 31.

наприкінці XV ст. Чуфут-Кале недовго була столицею ханів, а потім лише фортецею, переважно караїмською. На час відвідин там добре збереглися кам'яні мури із залізними дверима, видовбані в скелях помешкання і розташована в дворі «стара кенаса, що має з двох боків веранди на кольонах та окремих хід на хори для жінок, з дуже густою деревляною сіткою»<sup>296</sup>.

31 серпня дослідниця побувала в Сімферополі, де встигла оглянути лише три (археології, етнографії, мистецтва) з п'яти (тобто oprіч революційного й природничого) відділів Центрального музею кримознавства. У відділі археології, розгорнутому в дуже великій залі, у строгій хронологічній послідовності згрупували речі за типами виробництв (скло, кераміка) від палеоліту до середньовічних кримськотатарських пам'яток, більшість з яких знайшли під час місцевих розкопок в Сімферополі та Неаполісі (Неаполі Скіфському). Уважна до власне музеєзнавчих аспектів, М. Новицька зауважила, що вітрини зазвичай мали пояснювальний етикетаж, хоча часом для кількох з них подавали загальні написи («торгівля», «побут» тощо), що не впливало на сприйняття експонованого матеріалу. У розташованому в невеличкій кімнаті відділі етнографії виставили, практично безсистемно, різне сільськогосподарське начиння, на манекенах демонстрували комплекси вбрання, а на стінах розвісили чимало кримськотатарських вишивок.

Куди більше місця у звіті відведено описові відділу мистецтва, у якому переважало російське й західноєвропейське малярство, здебільшого італійської, голландської та фламандської шкіл, порцеляна й меблі. Російське малярство репрезентували твори передвижників, членів «Союзу російських художників»,

---

<sup>296</sup> Там само. Арк. 31–31 зв. Очевидно, ідеться про Велику кенасу – єдиний донині збережений зразок культових іудаїстських будівель XIV–XV ст. у Криму, що мала дві відкриті арочні галереї з півночі та заходу, а в інтер'єрі з північного боку – балкон для жінок (див.: Історія українського мистецтва : в 5 т. Київ : ІМФЕ, 2010. Т. 2. С. 77–78).

«Світу мистецтва» та інших творчих об'єднань кінця XIX – початку XX ст. Було чимало італійських, французьких, німецьких, англійських, голландських, китайських фаянсових виробів XVI–XVIII ст., а також гарні збірки порцеляни французької (Севр, Даготи), німецької (Сакс, Берлін), англійської (Веджвуд, Дербі, Чельт тощо), китайської, японської, російської (заводи Імператорський, Попова, Гарднера та ін.) та української (фабрика Миклашевського, Корець, Межигір'я)<sup>297</sup>.

31 серпня М. Новицька вирушила до Євпаторії, де залишається до 2 вересня. У місті, що заховало ще чимало ознак східного стилю, включно з будинками з розписами, дерев'яним різьбленням і верандами на невисоких грубих колонах, вона оглянула кенасу, три мечеті й музей. Подібна до кенаси в Чуфут-Кале, місцева караїмська кенаса вирізнялася більшим розміром і багатшим оздобленням – мармуровими стелями з характерним кримськотатарським різьбленням. Збудована за зразком константинопольської Айя-Софії мечеть Джума-Джамі (або Хан-Джамі) XVI ст. не мала всередині жодних прикрас, навіть на міхрабі. Мечеть XVI ст. Текіє (вочевидь, ідеться про Текіє дервішів, тобто ханаку), що містилася в одному дворі з мечеттю Шукурла-Ефенді, мала в плані квадрат з двома зрізаними кутами, тобто восьмикутник, і напівсферичне склепіння.

У першій із чотирьох зал Євпаторійського музею намагалися висвітлити історію міста на зразках з археологічних розкопів та невеличких давніх будинків. В одній із двох зал, присвячених караїмам, відтворили кімнату заможних караїмів, а в другій – експонували переважно гаптовані культові пам'ятки, як здалося М. Новицькій, лише за естетичним критерієм. Нарешті, останню залу присвятили кримським татарам, створивши в ній аналог шлюбної кімнати нареченої, що дозволило виставити чимало найрізноманітніших побутових речей, проте саме їхня різноманітність і різночасовість видалися дослідниці занадто строкатими.

---

<sup>297</sup> Там само. Арк. 31 зв.

Упродовж 3–12 вересня М. Новицька перебувала в Керчі, де в той час проходила конференція археологів СРСР. Крім пленарних, одночасно відбувалися засідання чотирьох секцій: доісторичної, ірано-еллінської, середньовічної та тюрксько-татарської археології. Власне, остання секція вважалася центральною, оскільки «весь з'їзд був під прапором татарським з гаслом єднання науки з працею»<sup>298</sup>. З-поміж доповідей методологічного спрямування, дослідниця прослухала «Краєзнавство в археології» О. Спіцина<sup>299</sup>, «Типологічний і порівняльний метод в археології» В. Городцова<sup>300</sup>, серед доповідей на татарській секції – «Найновіші відкриття в галузі татарської культури в Криму» І. Бороздіна<sup>301</sup>, «Деякі малоазійські художні традиції в мистецтві кримських татар за розшуками в Криму 1924–1926 років» О. Башкирова<sup>302</sup>, «Медресе

---

<sup>298</sup> Там само. Арк. 32.

<sup>299</sup> Спіцин Олександр Андрійович (1858–1931) – археолог. Член-кореспондент АН СРСР. Співробітник Імператорської археологічної комісії, Державної академії історії матеріальної культури та ін.

<sup>300</sup> Городцов Василь Андрійович (1860–1945) – археолог. Доктор історичних наук. Професор Московського університету, співробітник Державного історичного музею в Москві, Інституту історії матеріальної культури АН СРСР, очільник археологічних секцій Російської асоціації науково-дослідних інститутів суспільних наук та Головнауки Наркомату освіти РСФРР.

<sup>301</sup> Бороздін Ілля Миколайович (1883–1959) – історик, археолог, сходознавець, етнограф. Секретар Московського археологічного товариства, член Одеського товариства історії та старожитностей, Історичного товариства Нестора-літописця, Таврійської вченої археологічної комісії та ін., дійсний член Інституту археології Російської асоціації науково-дослідних інститутів суспільних наук, професор Воронежського університету.

<sup>302</sup> Башкиров Олексій Степанович (1885–1963) – історик, археолог. Доктор історичних наук, професор. Співробітник Державного історичного музею в Москві та Інституту археології і мистецтво-



і мечеть Абдуль Азіза в Солхаті» П. Голландського<sup>303</sup>, «Про коран євпаторійської мечеті» П. Чепуріної<sup>304</sup>, «Татарське ... в Криму» О. Акчокракли<sup>305</sup>, «Нові матеріали з етнографії татар в Криму» У. Боданінського<sup>306</sup>, «Основні проблеми вивчення мистецтва Азербайджану» В. Зуммера, «Залізні ворота Бахчисарая» М. Ернста<sup>307</sup>, «Татарська музика», вочевидь, А. Рефатова<sup>308</sup>. Також їй вдалося почути низку інших доповідей,

---

знавства, Інституту народів Сходу СРСР Російської асоціації науково-дослідних інститутів суспільних наук.

<sup>303</sup> Голландський Павло Іванович (1861–1939) – архітектор, цивільний інженер. Майже двадцять років мешкав у Криму, зокрема, працював у Херсонському музеї та Центральному музеї Тавриди.

<sup>304</sup> Чепуріна Поліна Яківна (1880–1947) – краєзнавиця, художниця, музейниця. Завідувачка музею «Мистецтво старовини» в Євпаторії (Євпаторійського етнографічно-історичного музею), дослідниця кримськотатарської та караїмської культур.

<sup>305</sup> Акчокракли Осман Нурі-Асанович (1879–1938) – історик, археолог, фольклорист, перекладач, письменник, діяч кримськотатарського культурного відродження. Член Таврійського товариства історії, археології та етнографії, викладач Кримського університету (педагогічного інституту). Розстріляний.

<sup>306</sup> Боданінський Усеїн Абдурефійович (1877–1938) – живописець, історик, етнограф, музейник. Член-кореспондент Всесоюзної академії художніх наук (1927). Очільник Бахчисарайського палацу-музею кримськотатарської культури. Розстріляний.

<sup>307</sup> Ернст Микола Львович (1889–1956) – історик, археолог. Завідувач Центрального музею Тавриди, голова Таврійського товариства історії, археології та етнографії. Репресований. Реабілітований 1958 року.

<sup>308</sup> Автором цієї доповіді М. Новицька помилково вказала історика, мистецтвознавця Михайла Володимировича Алпатова (1902–1980), котрий насправді виголосив доповідь «Крим, Мала Азія і Русь в історії середньовічного малярства». Автором доповіді «Татарська музика», вочевидь, був Асан Мамутович Рефатов (1903–1937) – кримськотатарський композитор, автор першої кримськотатарської опери «Чора-Батир». Розстріляний.

як-от: «Вивчення старожитностей північного узбережжя Чорного моря та значення цих старожитностей з точки зору історії» В. Бузескула<sup>309</sup>, «Скіфська мова» М. Марра<sup>310</sup>, «Різьблені камені та персні з Керчі й Тамані» М. Максимової<sup>311</sup>, «Візантійська капітель Херсонеського музею» Н. Ізмайлової, «Про деякі константинопольські та греко-східні риси візантійських пам'яток Керчі» М. Брунова<sup>312</sup>, «Мармури церкви Іоана Предтечі в Керчі» М. Тиханової-Клименко<sup>313</sup>, «Датування бронзової доби в Китаї» Т. Арне<sup>314</sup>, «Підсумки й перспективи науково-дослідної роботи в Криму в царині античної культури» К. Гриневича, «Останні розкопки в Грузії» Г. Ніорадзе<sup>315</sup>,

<sup>309</sup> Бузескул Владислав Петрович (1858–1931) – історик. Доктор історичних наук, дійсний член АН СРСР і ВУАН, почесний голова Всеукраїнської наукової асоціації сходознавства. Професор Харківського університету.

<sup>310</sup> Марр Микола Якович (1864/1865–1934) – філолог, історик, етнограф, археолог. Дійсний член Імператорської АН, академік і віце-президент АН СРСР.

<sup>311</sup> Максимова Марія Іванівна (1885–1974) – археологиня. Докторка історичних наук, професорка. Співробітниця Державного Ермітажу та Державної академії історії матеріальної культури в Ленінграді.

<sup>312</sup> Брунов Микола Іванович (1898–1971) – історик архітектури. Доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії архітектури СРСР. Співробітник Інституту археології та мистецтвознавства Російської асоціації науково-дослідних інститутів суспільних наук, професор Московського архітектурного інституту.

<sup>313</sup> Тиханова-Клименко Марія Олександрівна (1898–1981) – археологиня. Кандидатка історичних наук. Співробітниця Інституту історії матеріальної культури в Ленінграді, професорка Ленінградського державного університету.

<sup>314</sup> Арне Туре (1879–1965) – археолог, співробітник Історичного музею Швеції. Досліджував культурні контакти вікінгів з країнами Сходу.

<sup>315</sup> Ніорадзе Георгій Капланович (1886–1951) – археолог. Член-кореспондент АН Грузинської РСР.

«Пам'ятки античної скульптури Пантікапею та Ольвії в колекції Державного Ермітажу» Б. Фармаковського<sup>316</sup>.

Для учасників з'їзду організували низку екскурсій, зокрема, М. Новицька відвідала Золотий Курган, що був зруйнований і зберіг лише кілька каменів огорожі, Царський курган, названий нею музеєм написів (до того ж пам'ятка вразила дослідницю псевдо склепінням, що нагадало їй гробницю Атрея), Мелек-Чесменський курган, що в нижній частині мав квадратну форму, далі завдяки зрізаним кутам переходив у коло і завершувався також псевдо півсферичним склепінням, крипту Деметри з орнаментальними і сюжетними (голова Деметри, Гермес, Плутон з Персефоною) фресковими розписами. Для учасників з'їзду також відкрили зазвичай засипані катакомби (склепи): Стасівську з розписами (відкрита 1872 року), Анфестерія та Сорака (відкрита 1890 року), дві християнські без жодних розписів.

Розгорнутий на двох поверхах нового приміщення музей запам'ятався і монументальними пам'ятками, експонованими на першому поверсі, і більш дрібними, виставленими на другому в строгому хронологічному порядку (від VI–V ст. до н.е. / Різдва Христового до кримськотатарського мистецтва): архаїчний Боспор, доба розквіту (IV–III ст.), елліністична, еллінсько-римська доби, середньовіччя. Водночас у старому приміщенні керченського музею на горі Мітридат розгорнули ювілейну виставку, що висвітлювала столітню історію проведених закладом розкопок<sup>317</sup>.

Після завершення з'їзду М. Новицька 15 вересня побувала в с. Отузи / Отуз (від 1945 року – смт Щебетовка в скла-

---

<sup>316</sup> Фармаковський Борис Володимирович (1870–1928) – археолог, історик мистецтва. Член-кореспондент Петербурзької академії наук, професор Ленінградського університету, дійсний член, секретар Російської (Державної) академії історії матеріальної культури, зберігач Державного Ермітажу.

<sup>317</sup> Новицька М. Звіт літньої подорожі 1926 року. 17 серпня – 23 вересня // АНФРФ ІМФЕ. Ф. 43. Спр. 316. Арк. 32 зв.

ді Феодосійської міської ради Автономної Республіки Крим, Україна), де обстежила мечеть і оздоблення приватного кримськотатарського будинку.

Упродовж 19–22 вересня дослідниця перебувала в Карасубазарі (від 1944 року – місто Білогірськ, адміністративний центр Білогірського району Автономної Республіки Крим, Україна). Там вона оглянула п'ять давніх мечетей, два таскани та три церкви: грецьку 1783 року, вірменсько-григоріанську й вірменсько-католицьку 1810–1813 років. З архітектурного боку всі три храми не видалися дослідниці цікавими, оскільки належали до типу корабельних, тринавних і трибанних споруд, проте у них зберігалися неординарні пам'ятки, серед яких у звіті вона згадала чотири образи 1794 року з підписом «Петр Досу» в грецькій церкві, п'ять символічних ікон досить примітивного письма в григоріанській церкві, що вирізнялися трактуванням. У григоріанській церкві дослідниця виокремила різьблені двері, одні з яких було датовано 1800 роком<sup>318</sup>.

Натомість у нотатках на окремих аркушах більш детально охарактеризовано п'ять ікон (крім чотирьох, згаданих у звіті, додано образ трьох святих, принаймні віднотовано їхні сюжети / особу зображеного святого й частково іконографію. Ікони в грецькій церкві описано так: «1) Христос – Вел[икий] архієрей з написом “Аз есмь лоза истинная”. Сидить на троні, розміщеному на кругах, що переплітаються, з крилами (сидять на херувимах). Унизу між зображеннями сонця, місяця і зірок виростає подвійна лоза, котра обвиває трон. Серед її гілок – 4 євангелісти із символами, 8 апостолів і ангели, кот[рі] несуть ініціали Хр. На короні в Христа зображено Б[ога] Отця із серпом в руках і Св. Духа, що летить униз.

2) Б[ожа] М[атір] на троні. Під нею лежить Єсей, з ребра кот[рого] виростає дерево з пророками, зображеними на повен зріст.

---

<sup>318</sup> Там само. Арк. 32 зв. – 33.

На короні Б[ожої] М[атері] – маленьке зображення Б[ога] Отця і Св. Духа, з боків голови ангели несуть її ініціали.

3) Іоанн Хреститель з крилами тримає свою голову. Унизу ліворуч зображено його проповідь перед народом, де видно на віддалі Христа з лопатою в руках.

У клеймах – сюжети з життя Хрестителя (явлення ангела Захарії, ангели ведуть отрока в пустелю, посічення та ін.).

4) Св. Микола із 6 клеймами з країв. Одяг у букетиках дрібних трояндочок і блакитних квіточок.

Усі ікони 1794 р. Петра Досу написані на дерев[’яних] дошках з товстим шаром левкасу. У св. Миколи частина орнаменту має навіть поглиблені точки. Левкас позолочено і по ньому письмо дуже тонке, оброблене.

5) Образ трьох святих з написом уставом і видовженими пропорціями фігур»<sup>319</sup>.

Щодо ікон григоріанського храму в Карасубазарі, то М. Новицька занотувала: «1) Розп’яття.

2) Mater dolorosa в правій руці тримає своє серце із 7 віткнутими в нього мечами, у піднятій лівій – хустина.

3) Годувальниця 1854 р. зі сповитим немовлям у руках.

4) Святий Георгій на коні простромлює дракона, ззаду сидить дитина в круглому німбі з посудиною в руці. Царівна стоїть праворуч. У клеймах сцени з життя – гнобителі в чалмах»<sup>320</sup>.

22 вересня дослідниця відвідала Старий Крим (нині – місто Кіровського району Автономної Республіки Крим, Україна), оглянула тамтешні мечеті й вірменський монастирський комплекс Сурб-Хач (застаріле Сурп-Хач), розташований за

<sup>319</sup> Новицька М. Нотатки про ікони грецької церкви в Карасубазарі. [1926 рік] // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 255. Арк. 33–33 зв. Переклад з рос. *І. Х.*

<sup>320</sup> Новицька М. Нотатки про ікони григоріанської церкви в Карасубазарі. [1926 рік] // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 255. Арк. 30. Переклад з рос. *І. Х.*

три з половиною кілометри від міста на схилі гори Карасан-Оба (Гриця). Її насамперед зацікавив головний монастирський храм, датований у звіті 1338 роком (вочевидь, ідеться про церкву Сурб-Ншан, тобто Знамення), оскільки він був прикладом церкви-фортеці, усередині якої до того ж можна було побачити чимало оздоб, виконаних, на її переконання, під впливом кримськотатарського мистецтва, скажімо, ніші й капітелі колон.

На окремому аркуші з нотатками, що зберігаються в особовому фонді дослідниці, занотовано: «Вірменський мон[астир] Сурпхач (святого хреста) біля Старого Криму засновано переселенцями з Ані 1338 року<sup>321</sup>. Уявляв собою монастир-фортецю. Його обнесено високою стіною з вузькими вікнами. У самій церкві також високі камінні стіни з вікнами, схожими на бійниці – вузькі щілини назовні і розширені всередину церкви. Частина стін і дзвіниця / башта над зах[ідною] стіною добудовані пізніше. На півн[ічній] стіні видно залишки арки. Усередині церква збудована терасами і від вхідного порога до вітваря піднімається на 12 сходинок. Крім того, вона поділена на 2 частини. У кожній частині є чотирикутні стовпи, поєднані дещо загостреними арками, ділять на три нефи <...> Вікна високо, як бійниці, [із] сильно розширеними відкосами.

У правомукуті притвору сходи нагору до дзвонів і в кімнатку ченців. Вітварних абсид у товщі стіни 3 з вузькими вікнами в бічних і пізніше розширеному середньому. Базил[ікальна] тринеф[на] хрестова з видовжен[им] зах[ідним] <...>.

З притвору в церкву ведуть досить вузькі двері з 2 напівколонами з боків і напівкруглим заглибленням угорі. У заглибленні на червоному тлі переважно намальована Б[ожа] М[ати] з немовлям на руках і ангелами з боків. На арці цього заглиблення – дві фігури на весь зріст, а над ними – голови

---

<sup>321</sup> Іноді закладення головного храму монастирського комплексу датують 1358 роком.

ангелів. Одяг переважно синій і червоний. У заглибленнях рельєфу – агнець з хрестом, а з боків прорізні <...>.

У такій самій манері зроблено фрески нагорі (у чолі) головної абсиди – Деїсус на синьому тлі. У всі стіни вставлено надгробні невеликі плити з різними процвітливими хрестами, підлога встелена камінними плитами, на багатьох з них сліди різьби чи розфарбування.

Обробка пілястр і купольного кільця міхраб – Христос серед символів євангелістів <...><sup>322</sup>.

На завершення подорожі (10–12 жовтня) М. Новицька побувала у Феодосії, де оглянула музей, у якому сфотографувала різьблення візантійської доби та деякі інші експонати, а на горі Мітридат зібрала зразки генуезького й візантійського посуду<sup>323</sup>.

Перед тим, як вирушити до Криму, М. Новицька побувала на Катеринославщині. Якщо покладатися на її звіт, поданий до гуртка «Студію», то впродовж 19–23 серпня 1926 року їй вдалося навідатися лише до Катеринославу (нині – м. Дніпро) і Старих Кодаків. У Катеринославі вона ознайомила з експозиціями музею мистецтв та крайового музею, а також оглянула місцеве єврейське кладовище.

Експозиція музею мистецтв, котру розгорнули в десяти залах, не видалася киянці вдалою, бо науковці, на її погляд, не спромоглися оптимально використати площу стіни, хоча й уникнули зайвого нагромадження творів. Серед згрупованих за жанрами полотен (портрети, пейзажі, жанри, релігійне малярство тощо), неодмінно з етикетажем, превалювали твори передвижників, натомість новітні течії репрезентували лише

---

<sup>322</sup> Новицька М. Нотатки про монастир Сурб-Хач. [1926 рік] // ЦДАМЛМ України. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 255. Арк. 41. Переклад з рос. І. Х.

<sup>323</sup> Новицька М. Звіт літньої подорожі 1926 року. 17 серпня – 23 вересня // АНФРФ ІМФЕ. Ф. 43. Спр. 316. Арк. 33.

етюди Бурлюка<sup>324</sup>, скромне місце посідали роботи західноєвропейських майстрів.

У крайовому музеєві М. Новицька найбільше уваги приділила шиттю та тканині, передивившись усі фондові колекції («резерви»), символічним іконам і так званим кам'яним бабам. Вона продемонструвала категоричність в оцінці тамтешньої експозиції, що обіймала вісім залів, не вгледівши жодної системи в розміщенні артефактів, хіба бажання показати якнайбільшу кількість речей, унаслідок чого відвідувачу було складно навіть підійти до деяких вітрин, експонати в яких лежали один на одному, речі виняткового рівня сусідили з кальками, копіями, світлинами, що не мали до них жодного стосунку.

Оскільки нагробки на єврейському кладовищі в Катеринославі перебували у край поганому стані (матеріалом для майстрів слугував місцевий камінь, який легко розшаровувався), М. Новицька виконала близько 20 замальовок і естампажів різьблених композицій, принагідно зауваживши, що давніх пам'яток там не було.

У Старих Кодаках дослідниця оглянула дерев'яну трибанну церкву (у звіті споруду датовано 1835 роком<sup>325</sup>), не зауваживши там якихось особливо цікавих давніх пам'яток, та

---

<sup>324</sup> Бурлюк Давид Давидович (1882–1967) – художник, поет, критик, теоретик мистецтва, видавець.

<sup>325</sup> Церкву архангела Михаїла збудували в Старих Кодаках 1748 року. Коли вона занепадала, 1785 року там звели новий храм тієї самої посвяти, 1818 року його перебудували та спорудили дзвіницю. Храм розібрали в 1930-х роках (див.: Материалы для историко-статистического описания Екатеринославской епархии. Церкви и приходы прошедшего XVIII столетия. Екатеринослав : Тип. Я. М. Чаусского, 1880. Вып. 1 : Нынешние уезды – Екатеринославский, Верхнеднепровский, Новомосковский и Павлоградский. С. 71–76; Харлан О. Церква в ім'я Архангела Михаїла в містечку Старий Кодак : архітектурно-історичний нарис, бібліографія. Дніпропетровськ : ДОНУБ, 2010. 46 с.



місцеве кладовище, сильно зруйноване. Чимало надгробків являли собою кам'яну плиту з вирізьбленим хрестом. Трапилися їй також кілька кам'яних хрестів, натомість дерев'яні хрести на той час уже «зникли»<sup>326</sup>.

Отже, активна наукова діяльність вихованки Вищих жіночих курсів у Москві, Феодосійського й Київського інститутів народної освіти, Київського археологічного інституту та Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства М. Новицької припала на 1920-ті роки, а вже на початку 1930-х була гвалтовно припинена внаслідок звільнення із ВМГ та офіційної заборони займатися науковою працею через буцімто націоналістичний ухил і ворожу ідеологічну орієнтацію. І хоча після Другої світової війни дослідниці (одній з небагатьох з-поміж яскравої когорти сучасниць) вдалося повернутися до мистецтвознавчих студій в Академії архітектури УРСР, зважаючи на постійні звинувачення в апологетиці українського буржуазного націоналізму вона невдовзі залишила улюблену працю і лише в часи хрущовської «відлиги» доєдналася до колективу авторів шеститомної «Історії українського мистецтва». Від початку 1990-х років ім'я нашої героїні почало поступово повертатися в науковий контекст і нині посіло помітне місце в історії вітчизняного мистецтвознавства, насамперед завдяки її напрацюванням з історії українського (передісторичний текстиль, золотна вишивка Київської Русі, гаптування XVII–XVIII ст., народна вишивка та вибійка, советський тематичний килим, кустарна текстильна промисловість) й орієнтального (турецькі оксамити, вишивка середньовічного Криму) тканин та вишивки, а також різьблення великокнязівської доби. Попри нечисленність, опубліковані розвідки та рецензії М. Новицької донині залишаються актуальними, адже їй вдалося опрацювати та ввести в науковий обіг значну кількість пам'яток, головню літургійного шитва,

---

<sup>326</sup> Новицька М. Звіт літньої подорожі 1926 року. 17 серпня – 23 вересня // АНФРФ ІМФЕ. Ф. 43. Спр. 316. Арк. 30.

класифікувати їхні орнаментальні композиції, дослідити історію майстерень (осередків) і техніку виконання, увиразнити художньо-стильові та технологічні особливості, а також розвинути принципи консервації та експонування цієї вразливої групи творів.

Водночас за межами цілеспрямовано інтересу сучасних фахівців тривалий час залишався величезний пласт дослідницького доробку М. Новицької 1920-х років – експедиційні щоденники, звіти, світлини, замальовки, що містять неоцінений матеріал для етнологів та мистецтвознавців про різноманітні реалії та артефакти кількох українських регіонів, зафіксований у період гострих суспільно-політичних трансформацій. Виявлені в державних і відомчих архівах, ретельно зібрані, систематизовані й проаналізовані нами матеріали експедицій М. Новицької 1925–1926 років на Чернігівщину, Київщину, Катеринославщину та до Криму суттєво розширюють і поглиблюють уявлення про втрачені монументальні пам'ятки різних культур, а також про репертуар, хронологічні й іконографічні особливості станкових творів, що зберігалися в храмах і музейних колекціях. Важливо наголосити, що, попри превалювання описів і візуальної фіксації церковних об'єктів, розглядуваний комплекс джерел засвідчив сталий інтерес українських мистецтвознавців до мусульманських та іудаїстських культових пам'яток як невід'ємної частини культурного ландшафту України та підґрунтя для міжетнічних студій. Зважаючи на втрату під час Другої світової війни великої частини музейних колекцій та облікової документації, ці відомості здатні не лише заповнити лакуну в уявленні про склад тогочасних музейних колекцій, але й стати вагомим чинником в процесі виявлення та реституції пам'яток (скажімо, Остерського краєзнавчого музею).

Особливою цінністю для істориків мистецтва вирізняються вербальні (щоденник і звіт) та візуальні (замальовки)

матеріали експедиції М. Новицької до Київської округи влітку 1925 року із всебічною фіксацією відомостей про п'ятнадцять втрачених храмів Київщини. Разом з матеріалами архівів інших дослідників, зокрема, світлинами, що відклалися в особовому фонді С. Таранушенка, експедиційні матеріали М. Новицької уможливають реконструкцію окремих церковних споруд та їхнього внутрішнього оздоблення. Перспективи дослідження пов'язані, з одного боку, з комплексним виданням експедиційних матеріалів М. Новицької, а з іншого – з продовженням архівних студій, що дадуть змогу виявити нові вербальні чи візуальні джерела про втрачену сакральну спадщину України.

Оксана СТОРЧАЙ

## **З ІСТОРІЇ ВІТЧИЗНЯНОГО МУЗЕЄЗНАВСТВА: Музей старожитностей Київського університету Святого Володимира періоду завідування Олексія Ставровського (1838–1854 роки)**

Історія розвитку музейництва першої половини ХІХ ст. на території України (входила до складу Російської імперії) тісно пов'язана зі створенням університетів у Харкові (1805), Києві (1834). Саме при університетах було відкрито профільні музеї, зокрема старожитностей.

У цьому контексті варто згадати ім'я Олексія Івановича Ставровського (1811–1882) – завідувача Музею старожитностей Київського Імператорського університету св. Володимира, професора всесвітньої історії, археолога і викладача.

Друкованих матеріалів з історії функціонування Музею небагато. Основні дореволюційні видання: «Музей древностей»<sup>1</sup> В. Антоновича та «Проф. В. Б. Антонович та Археологічний Музей І.Н.О.»<sup>2</sup> В. Данилевича. У загальних працях,

<sup>1</sup> Антонович В. Б. Музей древностей. *Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира* / изд. под ред. ордин. проф. В. С. Иконникова. Киев : Тип. ун-та Св. Владимира, 1884. С. 60–76.

<sup>2</sup> Данилевич В. Проф. В. Б. Антонович та Археологічний музей ІНО. *Записки Київського Інституту Народної Освіти*. 1928. Кн. ІІІ. С. 7–20.

присвячених історії Київського університету, також міститься інформація про Музей старожитностей і О. Ставровського, а саме – «История университета Св. Владимира» В. Шульгіна<sup>3</sup>, «Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского университета Св. Владимира (1834 –1884)» (за редакцією В. Іконникова)<sup>4</sup>; довідковій літературі «Русский биографический словарь»<sup>5</sup>, «Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона»<sup>6</sup>.

Серед сучасних досліджень варто виділити ґрунтовне видання «З іменем Святого Володимира. Київський університет у документах, матеріалах та спогадах сучасників» (упоряд. В. Короткий, В. Ульяновський, у 2-х кн.)<sup>7</sup>, монографія О. Тарасенко «Становлення та розвиток історичної освіти та науки у Київському університеті у 1834–1884 рр.»<sup>8</sup>, статті С. Лимана «З історії кадрового конфлікту у київській університетській медієвістиці першої половини 1860-х рр.:

---

<sup>3</sup> Шульгин В. Я. История университета Св. Владимира. Санкт-Петербург : Тип. Ромина и Ком., 1860. 230 с.

<sup>4</sup> Фортинский Ф. Я. Ставровский А. И. *Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Университета Св. Вадимира (1834–1884)* / сост. и издан. под ред. : В. С. Иконников. Киев : Тип. Ун-та Св. Владимира, 1884. С. 619–622.

<sup>5</sup> Кравец Ф. Ставровский Александр Иванович. *Русский биографический словарь в 25 томах*. Т. XIX : Смеловский–Суворина. Санкт-Петербург : Тип. Товарищества «Общественная Польза», 1909. С. 310–311.

<sup>6</sup> Ставровский, Алексей Иванович. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Санкт-Петербург, 1900. Т. 31, п/т. 61. С. 387.

<sup>7</sup> З іменем Святого Володимира. Київський університет у документах, матеріалах та спогадах сучасників [упоряд. В. Короткий, В. Ульяновський]. Київ : Заповіт, 1994. Кн. 1. 398 с.; Кн. 2. 453 с.

<sup>8</sup> Тарасенко О. Становлення та розвиток історичної освіти та науки у Київському університеті у 1834–1884 рр. : монографія. Київ : Логос, 1995. 276 с.

О. І. Ставровський проти В. Г. Авсеєнка»<sup>9</sup> та «Історія середніх віків у творчості та навчальних курсах професора Київського університету Олексія Івановича Ставровського (1811–1882 рр.)»<sup>10</sup>, Б. Риськіна «Заметка о книге Алексея Ставровского “Рассуждение о значении средних веков в отношении к новейшему времени”»<sup>11</sup>, О. Тарасенко «3 історії становлення та розвитку історичної освіти в Київському імператорському університеті Св. Володимира (до 175-річчя від дня заснування)»<sup>12</sup>, її ж «Музей старожитностей університету Св. Володимира у вивченні історії українського народу (до 170-річчя заснування)»<sup>13</sup>, її ж «Спогади В. Г. Авсеєнка про істориків Університету Св. Володимира»<sup>14</sup>, її ж

<sup>9</sup> Лиман С. І. З історії кадрового конфлікту у київській університетській медієвістиці першої половини 1860-х рр.: О. І. Ставровський проти В. Г. Авсеєнка. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Історичні науки*. 2013. Т. 23. С. 144–160.

<sup>10</sup> Лиман С. І. Історія середніх віків у творчості та навчальних курсах професора Київського університету Олексія Івановича Ставровського (1811–1882 рр.). *Вісник Харківської державної академії культури*. Харків, 2011. Вип. 33. С. 29–40.

<sup>11</sup> Риськин Б. И. Заметка о книге Алексея Ставровского «Рассуждение о значении средних веков в отношении к новейшему времени». *Средние века: Сб.* Москва : Изд-во АН СССР. 1958. Вып. XI. С. 115–120.

<sup>12</sup> Тарасенко О. О. З історії становлення та розвитку історичної освіти в Київському імператорському університеті Св. Володимира (до 175-річчя від дня заснування). *Історична думка*. 2010. № 1 (2). 59 с. URL : [http://elibrary.kubg.edu.ua/6385/1/O\\_Tarasenko\\_IS.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/6385/1/O_Tarasenko_IS.pdf).

<sup>13</sup> Тарасенко О. О. Музей старожитностей університету Св. Володимира у вивченні історії українського народу (до 170-річчя заснування). *Сумська старовина*. 2007. Вип. 23. С. 78–83.

<sup>14</sup> Тарасенко О. О. Спогади В. Г. Авсеєнка про істориків Університету Св. Володимира. *Грані. Науково-теоретичний альманах*. 2016. Т. 130. Вип. 2 (лютий). С. 81–89.

«Школа істориків університету Св. Володимира: штрихи до творчого портрету Олексія Івановича Ставровського (1811–1882)»<sup>15</sup>, Л. Федорової «Перший музей Києва»<sup>16</sup> та ін. Зазначені вище ґрунтовні й цікаві дослідження з цієї тематики свідчать про її актуальність і затребуваність сучасною гуманітарною наукою.

Основним джерелом для написання статті є великий і цінний корпус архівних документів, які зберігаються в Державному архіві м. Києва й Науковому архіві Інституту археології НАН України. Архівні матеріали є рукописами періоду 1830–1850-х років. Тексти, звісно, написані за правилами тогочасної орфографії, пунктуації, граматики і стилістики, різними почерками (не каліграфічними), а тому здебільшого потребували розшифрування (а це важка і кропітка праця, яка відбирає багато часу).

Зважаючи на той факт, що каталогів, точних списків первинного складу колекції Музею старожитностей, зокрема періоду, коли завідував О. Ставровський, досі не знайдено (можливо, вони не дійшли до нашого часу), тому спробу реконструкції будемо здійснювати за матеріалами архівної музейної документації, річних університетських звітів і статті В. Антоновича «Музей древностей»<sup>17</sup>.

Музей старожитностей Київського університету був створений 1836 році зусиллями «Временного комитета для

---

<sup>15</sup> Тарасенко О. Школа істориків університету Св. Володимира: штрихи до творчого портрету Олексія Івановича Ставровського (1811–1882). *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2017. Вип. 49. С. 100–107.

<sup>16</sup> Федорова Л. Перший музей Києва. *Київська старовина*. 1992. № 3.

<sup>17</sup> Антонович В. Б. Музей древностей. *Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира* / изд. под ред. ордин. проф. В. С. Иконникова. Киев : Тип. ун-та Св. Владимира, 1884. С. 60–76.

изыскания и сохранения древностей». В. Антонович з цього приводу зауважив: «Комитет почел одною из существенных своих обязанностей устроить особое общественное хранилище для помещения в нем как тех древних вещей, которые он доселе мог получать в свое заведывание, так и тех, которые впредь могут быть им приобретены. Побудительною к тому причиною служило соображение, что всякие древние вещи, находимые в странах, примечательных в истории нашего отечества, и имеющие не только для любителей древности, но и для всех лиц, не чуждых истинной образованности, важную цену, как предметы, оживляющие и уясняющие в нашем представлении быт отдаленнейших наших предков, – находясь в разных отдельных помещениях и особенно в частных руках, легко могут быть преданы забвению и даже утратиться, а, быв собраны в одном и притом общественном хранилище, не только спасутся от забвения и утраты, но и будут по достоинству оценены знатоками древностей, доставят назидание их любителям и принесут пользу науке»<sup>18</sup>. Отже, ми бачимо, як переконливо і логічно В. Антонович обґрунтував нагальну потребу створення музеїв старожитностей, основну їхню мету функціонування.

Сам «Временный комитет для изыскания и сохранения древностей» був заснований ще 1835 року за ініціативою першого ректора Київського університету М. Максимовича і під головуванням попечителя Київського навчального округу фон Брадке. До складу Комітету увійшли визначні вчені, знавці старовини: М. Максимович, професори Київського університету В. Цих, І. Данилович, С. Зенович, С. Орнатський, автор першого історико-топографічного опису Києва М. Берлінський, археолог-аматор К. Лохвицький, поручик гвардії у відставці Анненков та ін.

Комітет проводив археологічні розкопки в Києві й Київській губернії, вивчав історію і культуру міста. Загалом,

---

<sup>18</sup> Там само. С. 63.



у 30–40-х роках XIX ст. історичне краєзнавство набуло широкого розвитку в Києві. Були виявлені залишки Золотих воріт, Ірининської та Десятинної церков. Протягом 1844–1845 років експедиція Ф. Солнцева відкрила в соборі святої Софії Київської давньоруські фрески (згодом варварськи реставровані в 1850–1853 рр.).

Заснування 1834 року університету в Києві уможливило ідею створення Музею старожитностей. Завідування музеєм, його облаштування доручили Кіндрату Андрійовичу Лохвицькому (1770–1849)<sup>19</sup>. У грудні 1836 року він звітував перед Комітетом про закінчення устрюю музею, а саме – розміщення експонатів в окремій кімнаті університетського приміщення. Документальних описів, як була вибудована музейна експозиція, не знайдено. Сама археологічна колекція була невелика і нараховувала, згідно з каталогом, складеним К. Лохвицьким, 150 експонатів<sup>20</sup> (каталог не знайдено). Склали збірку переважно пожертвування від членів «Временного комитета для изыскания и сохранения древностей» та приватних осіб. Сам К. Лохвицький подарував свою ко-

---

<sup>19</sup> Антонович В. Б. Музей древностей. *Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира* / изд. под ред. ордин. проф. В. С. Иконникова. Киев : Тип. ун-та Св. Владимира, 1884. С. 64–66; Дневник Кондрата Лохвицкого / публикация, комментарии Т. Ананьевой, при участии О. Друг. *Киевский альбом. Исторический альманах*. Киев, 2002. Вып. 2. С. 67–72; Кондрат Лохвицкий. Журналы и дела по раскрытиям древностей в Киеве / Публикации Т. Ананьевой. *Киевский альбом. Исторический альманах*. Киев, 2004. Вып. 3. С. 31–33; Киев, 2007. Вып. 5. С. 49–54; Киев, 2009. Вып. 6. С. 82–87.

<sup>20</sup> Антонович В. Б. Музей древностей. *Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира* / изд. под ред. ордин. проф. В. С. Иконникова. Киев : Тип. ун-та Св. Владимира, 1884. С. 65.

лекцію старожитностей (з 88 предметів) у день відкриття Університету.

В. Антонович дав достатньо повну інформацію про основні джерела надходжень експонатів, завдяки яким було укладено первісну колекцію Музею старожитностей періоду, коли завідував К. Лохвицький: «Эта небольшая коллекция составила: а) из пожертвованных членов комитета: Максимовича, Зеновича, Анненкова и по преимуществу самого Лохвицкого, затем б) из вещей, пожертвованных разными частными лицами – в том числе учителем Якутовичем пожертвован был первый экземпляр орудия каменного века – молоток, найденный в окрестности г. Ровна и с) из предметов, переданных из собрания комитета для изыскания древностей в Киеве. В числе пожертвованных самого Лохвицкого интереснее других предметов, многочисленные образцы кирпичей и обломков архитектурных украшений древних зданий, фундаменты и развалины которых он расчищал и исследовал;...»<sup>21</sup>.

К. Лохвицький обіймав посаду завідувача Музею старожитностей до січня 1838 року. Причину його короткотривалої діяльності (менше двох років) на цій посаді В. Антонович убачав у недостатній науковій його підготовці: «Пока в начале своей деятельности комитет ограничивался скромною целью изыскания и сохранения исключительно местных киевских древностей, Лохвицкий имел возможность дать себе отчет о целях, преследуемых комитетом, и по мере сил старался содействовать их достижению; но, когда при основании музея, комитет расширил свои задачи и заявил желание составить собрание древностей, не ограничиваясь ни территорию го-

---

<sup>21</sup> Антонович В. Б. Музей древностей. *Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира* / изд. под ред. ордин. проф. В. С. Иконникова. Киев : Тип. ун-та Св. Владимира, 1884. С. 65–66.

рода, ни известною историческою эпохою, то бедный хранитель потерял почву под ногами и, не будучи в состоянии дать себе точного отчета о значении археологии и археологических коллекций, он понимал задачу вверенного ему музея совершенно своеобразно; в официальной переписке он упорно называет музей – Музеем древностей и редкостей и, оставаясь на этой точке зрения, заботится о скоплении в нем всевозможных диковинок, не обращая внимания на их совершенную непригодность для науки»<sup>22</sup>.

Опис цих випадкових предметів і роз'яснення, як вони опинилися в колекції Музею знаходимо у В. Антоновича: «Все же другие предметы или относятся к разряду диковинок, неизвестно зачем попавших в “музей редкостей”, как например: китайский веер, сабля графа Витгенштейна с надписью “за храбрость”, астрономические часы, какая-то картина на стекле, которую Лохвицкий упорно называет и записывает под названием “memento moris” (sic) и т. п., или – же это предметы более чем сомнительной древности, которым Лохвицкий по наивности, а иногда, по-видимому, с умыслом, придавал не надлежащее значение; как образцы такого рода экспонентов можно привести: склянку, наполненную “пшеницею Андрея первозванного”, большую, очень прочную цепь, озаглавленную “вериги, в коих спасались узники святые в Киеве”, “головник горшечный” будто бы найденный в развалинах церкви Св. Ирины, но, судя по наружному виду, вероятно прямо из горна гончарного попавший в музей, два обломка фресков Десятинной церкви, озаглавленные: “Глава и рука ангела” и оказавшиеся, по исследованию г. Прахова, не фресками, а новейшею акварельною живописью на обломках старой штука-

---

<sup>22</sup> Антонович В. Б. Музей древностей. *Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира* / изд. под ред. ордин. проф. В. С. Иконникова. Киев : Тип. ун-та Св. Владимира, 1884. С. 65.

турки и т. д. Если в числе пожертвованных в музей поступали предметы, представлявшие действительный археологический интерес, то Лохвицкий давал им совершенно произвольные названия, обличавшие слабую его научную подготовку: так, прекрасный экземпляр высеченной в шифере формы для отливки бронзовых перстней под № 29 каталога, записан под именем “половины формы для печатания просфир”, встретившиеся пряслицы из красного шифера названы зернами от монашеских четок и т. д.»<sup>23</sup>. Водночас для нас є важливим цей перелік предметів, з якого можна відновити інформацію про певні експонати з каталогу К. Лохвицького.

Згодом усі експонати були переглянуті, і в музеї було залишено лише 107 предметів (період, коли музей очолював О. Ставровський), тобто надалі колекцію почали ретельніше упорядковувати, щоб надати їй статусу наукової і яка повинна була стати ще й навчальною базою при викладанні курсів з історії (треба враховувати, що археологія на той час ще не була виділена як окрема дисципліна).

У січні 1838 року міністр народної освіти за клопотанням попечителя Київського навчального округу дозволив звільнити К. Лохвицького із посади завідувача Музею старожитностей і за його пропозицією (попечителя) затвердив хранителем Музею О. Ставровського.

Олексій Іванович Ставровський (1811–1882) – статський радник, магістр всесвітньої історії, заслужений екстраординарний професор кафедри всесвітньої історії, археолог, завідувач Музею старожитностей з 1838 до 1854 року<sup>24</sup>, активний

<sup>23</sup> Антонович В. Б. Музей древностей. *Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира* / изд. под ред. ордин. проф. В. С. Иконникова. Киев : Тип. ун-та Св. Владимира, 1884. С. 66.

<sup>24</sup> Формулярный список А. И. Ставровского (1862). – ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 4750. Арк. 115 (зв.)–130.

член «Временного комитета для изыскания и сохранения древностей», Королівського Товариства північних антикварів (з 1843 р.), Імператорського Географічного товариства (з 1852 р.), нагороджений орденами св. Станіслава 2-го та 3-го ступенів. Народився 1811 року у Новгородській губернії в родині священника. Середню освіту здобув у Новгородській духовній семінарії, а вищу – в Головному педагогічному інституті. У 1836–1866 роках викладав в університеті св. Володимира загальні курси з історії, брав активну участь в археологічних розкопках у Києві та його околицях, в описі решетилівського архіву (належав нащадкам В. С. Попова – колишнього секретаря князя Потьомкіна, деякі матеріали цього архіву були опубліковані в «Русском Архиве» 1864 і 1865 рр.) та бібліотеки Печерської лаври.

Учений зібрав власну величезну бібліотеку, яка нараховувала більше тисячі книжок, серед них було чимало рідкісних і цінних екземплярів. Інформація ця, зокрема, була розміщена на сторінках журналу «Киевская старина»: «После его смерти осталась библиотека до 1,000 изданий, между которыми есть немало редких и дорогих. Сверх того у него же сохранялись весьма ценные бумаги из так называемого решетилевского архива, принадлежавшего наследникам бывшего секретаря Потемкина Попова. Желательно было-бы, в интересе науки, чтобы оставшееся теперь наследство не постигла участь драгоценного в своем роде наследства Потемкинского секретаря»<sup>25</sup>. (До речі, згадування про О. Ставровського у зв'язку з Решетилівським архівом і його долею є в «Журнале Министерства народного просвещения» за квітень 1890 року, с. 37–38).

До наукових інтересів О. Ставровського належала також нумізматика, вивчення, збирання і публікація документів з

---

<sup>25</sup> Алексей Иванович Ставровский. Некролог. *Киевская старина*. Киев : Типография Г. Т. Корчак-Новицкого, 1882. № 12 (Декабрь). С. 626.

історії Південно-Західного краю. Він автор наукових праць: «Рассуждение о значении средних веков в отношении к новейшему времени» (магістерська дисертація)<sup>26</sup>, «Всемирная политическая история», «Нумизматика древней России» (дві останні не були надруковані з невідомих причин).

Про високий авторитет О. Ставровського як викладача, науковця, археолога і музеєзнавця свідчать архівні матеріали 1846 року, з яких дізнаємося, що проф. Ставровський разом з університетським викладачем рисунка і живопису Капітоном Павловим та іншими авторитетними особами були призначені 25 січня 1843 року членами комісії «для освидетельствования работ в обновленной стенной живописи в Соборной [Успенской. – О. С.] церкви Киево-Печерской Лавры»<sup>27</sup>. Комісія повинна була дати оцінку роботі отця Іринарха з Орловської єпархії «искусного в иконной живописи», який із середини липня 1840 року до 1 жовтня 1842 року «обновил» настінний розпис в Успенському соборі. До слова, отець Іринарх у 1850–1851 роках «обновил» третину розчищених фресок XI ст. у Софії Київській (до нього, як відомо, працював М. С. Пешехонов).

В архівній справі, на жаль, відсутні висновки членів комісії, що дало б змогу познайомитися з думкою О. Ставровського і К. Павлова про поновлення (за уявленнями XIX ст. – реставрацію) монументального живопису. Але загальне рішення

---

<sup>26</sup> Ставровский А. Рассуждение о значении средних веков в отношении к новейшему времени. Киев : В тип. ун-та Св. Владимира, 1841. С. 115–120.

<sup>27</sup> Дело Канцелярии Г. Попечителя Киевского Учебного Округа. По отношению Киевского Митрополита о назначении Членов из числа чиновников учебного ведомства для освидетельствования работ в обновленной стенной живописи в Соборной церкви Киевопечерской Лавры. Рукопис. Нач. 14 января 1843 – кон. 27 мая 1846 г. Центральный державный історичний архів України, м. Київ (далі: ЦДІАК України). Ф. 707. Оп. 87. Спр. 875 а.

комісії відоме – «новая живопись не имеет характера превосходной греческой живописи, ибо она светла и ярка»<sup>28</sup>.

За часів, коли музей очолював О. Ставровський, заклад став успішним – за шістнадцять років музейна колекція набула статусу наукової і збагатилася на 898 експонатів (за В. Антоновичем)<sup>29</sup>. За його керівництва музей комплектували таким чином: 1) надходження від університетських музеїв і кабінетів; 2) пожертвування від приватних осіб, зокрема професорів університету: О. Ставровського, С. Зеновича, Н. Іванишева; київського цивільного губернатора І. Фундукля (537 експонатів за Антоновичем)<sup>30</sup> та ін.; 3) закупівля у приватних осіб; 4) надходження від «Временного комитета для изыскания и сохранения древностей» та «Временной комиссии для разбора древних актов». Остання була створена 8 грудня 1843 року

---

<sup>28</sup> Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи XIX век. – Москва : Искусство, 1986. С. 29; Алексей Иванович Ставровский. Некролог. *Киевская старина*. Киев : Типография Г. Т. Корчак-Новицкого, 1882. № 12 (Декабрь). С. 626; Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Университета Св. Владимира (1834–1884) / сост. и издан под ред. проф. В. С. Иконникова. Киев : В тип. Имп. Ун-та Св. Владимира, 1884. 816 с.; Лебединцев П. Г. Возобновление стеной живописи в великой церкви Киево-Печерской лавры в 1840–1843 гг. *Университетские известия*. Киев, 1878. № 3 (март). С. 56–64.

<sup>29</sup> Антонович В. Б. Музей древностей. *Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира* / изд. под ред. ордин. проф. В. С. Иконникова. Киев : Тип. ун-та Св. Владимира, 1884. С. 68.

<sup>30</sup> Антонович В. Б. Музей древностей. *Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира* / изд. под ред. ордин. проф. В. С. Иконникова. Киев : Тип. ун-та Св. Владимира, 1884. С. 69.

і стала науковим центром, що об'єднав навколо себе видатних учених, краєзнавців, творчу інтелігенцію, громадських діячів Києва. До «Временной комиссии для разбора древних актов» входили М. Максимович, М. Іванишев, М. Костомаров, П. Куліш, І. Фундуклей, Т. Шевченко та ін.

Варто дати роз'яснення щодо надходжень до Музею старожитностей від університетських кабінетів і музеїв. Основу музейних збірок університету св. Володимира склали колекції Віленського університету, Волинського (Кременецького) ліцею, Уманського василіанського монастиря. Наприклад, із Кременецького ліцею надійшла відома на той час у Європі збірка короля Станіслава-Августа Понятовського, що була придбана Т. Чацьким у його спадкоємців. Усі вищезгадані колекції були перевезені до Києва в 1833–1835 роках з Вільна (сучасна назва м. Вільнюс), Кременця, Умані. Під час їх упорядкування з'ясувалося, що чимало старожитностей і творів мистецтва опинилися в бібліотеці та в університетських кабінетах<sup>31</sup>. В. Антонович писав, «что более или менее численные предметы древности хранились в библиотеке и в музеях: нумизматическом, минералогическом и зоологическом и, по мере нахождения в складах этих учреждений, передавались, по распоряжению правления университета, в Музей древностей. В числе этих предметов были вещи, представлявшие значительный научный интерес, как например группа золотых и бронзовых предметов, найденных при открытии греческой гробницы в селе Осоте (Чигиринского уезда, Киевской губернии), две каменные плиты с греческими надпи-

---

<sup>31</sup> О рассортировке предметов между кабинетами: зоологическим, физическим, минералогическим, живописным, минцкабинетом, архитектурным и музеем древностей, 27 мая 1836 г. 14 декабря 1838 г. ДАК. Ф. 16. Оп. 276. Спр. 773; Дело Совета Императорского университета Св. Владимира О передаче в музей древностей предметов, хранящихся в других кабинетах. ДАК. Ф. 16. Оп. 284. Спр. 62.



сями (из Ольвии), долго хранившиеся в складах Минералогического кабинета, ...»<sup>32</sup>.

О. Ставровський активно працював над комплектацією, інвентаризацією і, відповідно до своїх знань та можливостей, робив культурно-хронологічну атрибуцію археологічних пам'яток, сумлінно виконував функції хранителя музею.

Наявні архівні документи, переважно музейної документації – звіти, рапорти вченого до університетського Правління і Ради, списки експонатів окремих тематичних збірок, що надходили до музею, університетські річні звіти дають нам можливість усе ж таки скласти певне уявлення про колекцію, спробувати її реконструювати. У результаті надходжень експонатів з різних джерел (були зазначені вище) університетська збірка старожитностей значно поповнилася і не тільки археологічними пам'ятками, а і творами образотворчого мистецтва, тобто вона складалася з двох частин. Ми будемо розглядати тільки археологічну колекцію.

Зазначимо, що музей мав назву Музей старожитностей – до 1842 року, далі – Музей красних мистецтв і старожитностей. Із відкриттям 1875 року кафедри теорії й історії мистецтва музей був розділений на дві самостійні установи: Музей красних мистецтв із завідувачем П. Павловим та Музей старожитностей із завідувачем В. Антоновичем. Мюнц-кабінет був приєднаний до музею старожитностей.

Реконструкцію розпочнемо з 1838 року – із часу, коли музей очолив О. Ставровський. Тоді колекція налічувала всього 127 експонатів. У 1838 році їх надійшло 36: «Многие из новоприобретенных предметов имеют, – писав О. Ставровський, – особенную важность по своей древности, отдел-

---

<sup>32</sup> Антонович В. Б. Музей древностей. *Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира* / изд. под ред. ордин. проф. В. С. Иконникова. Киев : Тип. ун-та Св. Владимира, 1884. С. 68.

ке и редкости, а именно: 1) поступившие из Мюнц-Кабинета Университета в Музей два золотых перстня, из которых один с кровавником, а другой с зеленым стеклом, и пара золотых пуговиц на подобие древних маленьких урн; 2) золотая серьга, пожертвованная Анненковым; 3) вещи, найденные в новооткрытом, вероятно, Федоровском Монастыре Членом Комитета Ставровским: три серебряные древние Киевские гривны, из которых две по 36  $\frac{1}{2}$ , а третья 38 золотников весом, – пять золотых перстней, из которых один с именным вензелем, – Архиерейская золотая панагия, золотой крестик, вероятно, с митры и золотая пуговица»<sup>33</sup>. Также «в заведываемом мною Музее Киевских Древностей находилось в конце прошлого 1838 года разного рода вещей числом по шнуровой книге 127, именно: из найденных при открытии фундаментов Десятинной церкви 8, Ильинской Церкви 2, Крестовоздвиженской 13, Золотых ворот 6, Церкви Св. Ирины 18, Церкви Св. Федора 20; из пожертвованных в Музей разными Любителями Древностей 52 и из поступивших из Мюнц-Кабинета Университета Св. Владимира 8 предметов. Сколько все эти вещи стоят ценю неизвестно: потому

---

<sup>33</sup> ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 46. Арк. 112–112 зв: «Музей Киевских Древностей. Число предметов. К концу 1837 года в сем Музее было 110 предметов. 2. Приобретения. В течении 1838 года в сей Музей поступило 36 предметов, которые были частью переданы в него по принадлежности из других Кабинетов Университета Св. Владимира, частью пожертвованы любителями древности, частью найдены Членом Комитета изыскания и сохранения Древностей в Киеве, исправляющим должность Адъюнкта Ставровским при разрытии на старом Киеве остатков древнего Федоровского монастыря. 3. Убыль. По распоряжению Совета Университета Св. Владимира переданы из сего Музея в другие Кабинеты по принадлежности 24 предмета. Затем к концу 1838 года было в Музее 122 предмета. 4. Надзор. Музеем Киевских древностей заведывает исправляющий должность Адъюнкта Ставровский; помощника по сему Музею не имеет».

что большая часть из них замечательны по одной древности, как напр. кирпич, черепки, железные крючки и пр.»<sup>34</sup>. Документ також яскраво демонструє інтенсивність тогочасних археологічних розкопок в м. Києві.

До університетського Музею старожитностей 1838 року надійшли цінні археологічні знахідки від «Временного комитета для изыскания и сохранения древностей» та «Временной комиссии для разбора древних актов». В. Антонович зазначив, що 1838 року до музею надійшов 41 предмет, знайдений О. Ставровським під час розкопок монастиря св. Федора у Києві; цінна колекція археологічних предметів, знайдених проф. М. Іванишевим під час розкопок курганів Переп'ятихи, Оленівки, Трьох братів та курганів на Білокнязівському полі; також археологічні знахідки від Анненкова з розкопок залишків Дмитрівського монастиря (1838) та з Переяславця (1840); велика археологічна колекція з розкопок курганів Овруцького повіту<sup>35</sup>; також треба зазначити, що з розкопок 1838 року «в саду домовладельца Старого города – Королева», у яких брав участь і О. Ставровський, надійшов «прекрасный золотой медальон, покрытый византийской эмалью, несколько золотых перстней, золотая серьга киевского типа, несколько бронзовых крестов и т. п.»<sup>36</sup>. Отже, з різних джерел – архівних і друкованих (В. Антонович), кількість експонатів, які надійшли до музею 1838 року, різна, але нам важливіше скласти уявлення про самі предмети і їхнє історико-культурне значення.

---

<sup>34</sup> Сведения к отчету за 1838 и 1839 годы. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 50. Арк. 172.

<sup>35</sup> Антонович В. Б. Музей древностей. *Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира* / изд. под ред. ордин. проф. В. С. Иконникова. Киев : Тип. ун-та Св. Владимира, 1884. С. 69.

<sup>36</sup> Там само. С. 67.

1839 року колекція збагатилися 60 експонатами (усього в наявності на цей рік 174 предмети), «из них приобретенный важнее всех по ценности, редкости или изящной отделке вещи, пожертвованные Профессором Зеновичем в память его службы в Университете Св. Владимира, числом 50 номеров на сумму около 200 рублей серебром. Из сих вещей особенно замечательны по искусству: изделия Цигика, точеная из дерева рюмка одного Датского токаря и, наконец, Турок во весь рост с трубкою в одной и птичкою в другой руке, в одежде из разноцветных маленьких раковин. Края одежды сверх того украшены когтями Монте-де-мер. Статуя эта хранится под колпаком Богемского стекла и куплена была с аукциона по смерти Архиепископа Львовского за 50 червонцев одним Маршалом Жигицким»<sup>37</sup>.

О. Ставровський склав реєстр збірки С. Зеновича, до якої входили переважно предмети археології та прикладного (ужиткового) мистецтва, поміж них були експонати античного періоду та середньовіччя. У списку зазначено: хрести, персні, гудзики, одяг, кольчуги, забрало, шаблі, алебарди, знаряддя праці, кальяни, замки, посуд (мідний, глиняний, зокрема з Геркуланума). Були й такі експонати, як «Веер Королевы Саксо-Польской из слоновой кости с резьбою и рисунками и другими украшениями (6 руб. сер.); Китайский пояс (кость, 75 коп. сер.), Китайская табакерка (25 коп. сер.); Китайская черная доска для растирания сухих чернил с кисточкой...

<sup>37</sup> ДАК. Ф. 16. Оп. 376. Спр. 71. Арк. 2: Опись разным вещам и изделиям пожертвованным б. Ординарным Профессором Зеновичем Императорскому Университету Св. Владимира. «39. Турок во весь рост с трубкой в одной и с птичкой в другой руке и в пышной одежде из разноцветных маленьких раковин». ДАК. Ф. 16. Оп. 379. Спр. 204. «Египетской работы. Одежда украшена когтями Монте-де-Мер. Статуя эта хранится под колпаком из Богемского стекла и куплена с аукциона по смерти Архиепископа Львовского за 50 червонцев Маршалом Жигицким, а первоначальная ей цена 200 червонцев (75 руб. сер.)».

(25 коп. сер.); Три китайские игровые карты (25 коп. сер.); Китайский сапог; Три китайские портрета: отца с двумя дочерьми-красавицами (75 коп. сер.); Кружка из майолика (род фарфора) с дном и крышкою оловянными и на крышке ее вырезанными буквами С Е S 1718 (3 руб. сер.); Стекланные изделия мастера Мигнот, именно: две рюмочки, чертик, кружечка и стекланные волосы под стекланным футляром замечательны по отделке (1 руб. 50 коп.)»<sup>38</sup>. Як бачимо, колекція С. Зеновича була цікава, але, на жаль, немає коментарів до неї. Обов'язково, при занесенні до інвентарної книги (сучасною мовою) експоната, треба було зазначити його вартість, незважаючи на те, був цей предмет подарований, куплений у власника чи знайдений під час археологічних розкопок.

Із «Відомостей до звіту за 1838 і 1839 роки» також дізнаємося: «Из предметов Музея по определению Комитета Киевских Древностей в настоящем 1839 году два предмета переданы в другие коллекции Университета Св. Владимира именно: Картина на стекле в Кабинет изящных искусств и Демидовская медаль в Мюнц-Кабинет, а 11-ть по незначительности своей исключены из Музея, как-то железные гвозди, стекла, глиняные черепки и некоторые другие»<sup>39</sup>.

У 1840 році музей поповнився двадцять одним експонатом (за наявності 195 предметів): «В том числе 5 чертежей с древних зданий и изделий»<sup>40</sup>, археологічними знахідками з Переяславця<sup>41</sup> (більше інформації не знайдено).

<sup>38</sup> О пожертвованных б. профессором Зеновичем некоторых вещей из Киевского музея древностей. Нач. 13 марта 1840 г. – кон. 20 марта 1840 г. ДАК. Ф. 16. Оп. 376. Спр. 71. Арк. 1–2.

<sup>39</sup> Сведения к отчету за 1838 и 1839 годы. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 50. Арк. 172.

<sup>40</sup> Отчет университета за 1840 г. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 51. Арк. 100 зв.–101.

<sup>41</sup> Антонович В. Б. Музей древностей. *Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира* / изд. под ред. ор-

У 1841–1842 роках надходжень не було <sup>42</sup>. 1843 року надійшло три експонати (на цей період колекція нараховувала 198 експонатів): «а) древний шлем с подзатыльником из железных блях; в) железная древняя шапка с бархатной подкладкою и бархатным околышем; – оба эти предмета, важные по древности и редкости своей, пожертвованы бывшим профессором Университета Св. Владимира Зеновичем; с) по распоряжению Совета Университета, переданы в Музей древностей старая Астролябия, поступившая с прочими принадлежностями из бывшего Волынского лицея» <sup>43</sup>. За 1844 рік надходжень не було.

У 1845 році музей поповнили 124 експонати (у наявності на цей рік – 314 одиниць збереження), що надійшли з університетських кабінетів: «1) Минералогического – 98; 2) Зоологического – 17; 3) Ботанического – 8; 4) Физического – 1. Замечательные: рамка из кокосового дерева с 3 портретами Русских государей; Солнечные часы Владислава IV Noz. Кр...; [нерозбірливо. – О. С.]»; також «покупкою: две алебастровые статуи небольшого вида, представляющие Римлянина и Римлянку» <sup>44</sup>.

У 1846 році надійшло одинадцять експонатів (колекція налічувала 325 одиниць збереження), поміж них «1) передачею из Минералогического Кабинета по распоряжению начальства мраморные вещи, служившие некогда украшением чего-то, как-то три подставки, два пьедестала, две пирамиды и две колонны. 2) покупкою: статуйка Филоктета [Philoctetes,

---

дин. проф. В. С. Иконникова. Киев : Тип. ун-та Св. Владимира, 1884. С. 69.

<sup>42</sup> Отчет университета за 1841 г. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 53. Арк. 87.

<sup>43</sup> Отчет университета за 1843 г. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 59. Арк. 115.

<sup>44</sup> Приложение к отчету университета за 1845 год. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 63. Арк. 46.

син Пеанта і Демонаси, один із женихів Єлени, учасник Троянської війни. – О. С.] бронзовая от барона Клодта за 100 рублей серебром и 3) принятием в дар через Совет Университета: татарская печать в виде пестика, найденная в Звенигородском уезде мещанином Цибульским... Зав. экстраординарный профессор Ставровский имеет помощника на служительском окладе отставного подпоручика Адамсена, который исполняет все служительские работы при Музее. IV. Музей нуждается в приобретении описаний и изображений древностей, которые издаются любителями и обществами древностей в виде рисунков»<sup>45</sup>.

З іншого архівного документа – листа до Правління університету і списку предметів до нього довідуємося, що в 1846 році до Музею було передано 100 експонатів з Мінералогічного кабінету, які О. Ставровський не вніс до загальної кількості експонатів у своєму річному звіті (причину з'ясувати не вдалося). Судячи зі списку – це були статуетки, табакерки і посуд. Наприклад: «Медная фигура, изображающая голого мужчину с молотком в руке. Медная фигура, представляющая голую женщину. Медная фигура, представляющая стоящего человека, держащего в руках, прижатых к груди, что-то в роде щипцов. Древняя людская фигура, представляющая одетую женщину, Древняя фигура из зеленого камня, представляющая мумию» (далі подано її детальний опис). Переважна більшість статуєток була виготовлена з міді. О. Ставровський не зробив атрибуції названих предметів, а за таких записів важко щось зрозуміти.

Далі у списку зазначено тридцять дев'ять табакерок, які були виготовлені з агату, яшми та інших самоцвітів, наприклад: «Овальная табакерка из горного кристалла. Табакер-

---

<sup>45</sup> Приложение к отчету университета за 1846 год. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 65. Арк. 37; О приобретении для Музея Древностей и изящных искусств в 1846 году. Нач. 23 августа 1846 года. – кон. 3 сентября 1846 года. ДАК. Ф. 16. Оп. 285. Спр. 121. Арк. 1–3.

ка с крышкою и позолоченною оправою. Три табакерки с свободными крышками»; посуд – чашки (усього 7), наприклад: «Чашечка полосатая. Чашечка с ножкою, украшенная бронзою»; сільнички; таблиці, виготовлені із мінералів – халцедону, агату; блюда з яшми; посудини; ступки; склянки, наприклад: «Стакан из горного хрусталя», «Солонка из кварца», «Солонка с перегородкою» та ін.<sup>46</sup> Коментар до зазначених ста експонатів, переданих з університетського Мінералогічного кабінету, відсутній, тому важко визначити, яку вони мали цінність – культурно-історичну чи художню тощо. Крім того, зовсім відсутнє датування цих експонатів.

У 1847 році музейна колекція поповнилася п'ятьма гальванопластичними бюстами (в архівному документі не вказано, якими саме) від Бріора (усього 330 експонатів)<sup>47</sup>.

У 1848 році надійшли: «1) рука Мумии Египетской как подарок от Его Превосходительства Генерал Майора Траскина; 2) Амулет медный подаренный помещиком Петровским. К 1 января 1849 г. – 332 предмета»<sup>48</sup>. Проф. Ставровський вів також активне листування з приводу придбання спеціалізованою бібліотекою Музею видання «Древностей Российского государства»<sup>49</sup>.

У звіті університету за 1848/1849 н. р. зазначено, що в Музеї красних мистецтв і старожитностей нараховано 459 експо-

<sup>46</sup> О передаче различных предметов Минералогического кабинета в Музей изящных искусств и древностей. Нач. 14 июня 1846 г. – кон. 26 июня 1846 г. ДАК. Ф. 16. Оп. 383. Спр. 136. Арк. 2–3.

<sup>47</sup> Сведения к Отчету за 1846/7 академический год и 1847 гражданский год. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 69. Арк. 8; О приобретениях для Музея изящных искусств в 1847 году. ДАК. Ф. 16. Оп. 286. Спр. 37. Арк. 1.

<sup>48</sup> Приложение к отчету университета за 1848 год. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 74. Арк. 11; О приобретении для Кабинета древностей в 1848 году. ДАК. Ф. 16. Оп. 287. Спр. 23. Арк. 1.

<sup>49</sup> О приобретении для Кабинета древностей в 1848 году. ДАК. Ф. 16. Оп. 287. Спр. 23. Арк. 31.



натів<sup>50</sup>, а вже наприкінці 1849 року – 461 експонат, «из них по части Древностей 205 и по части искусств 256 предметов»<sup>51</sup>. (На жаль, знайти більш повну інформацію не вдалося). Цікаво, що експонатів образотворчого мистецтва більше, ніж археологічних пам'яток.

За річним звітом 1850 року до університетської музейної колекції надійшло: «1) покупкою 5 предметов, именно новгородская гривна серебряная, древняя пищаль, панцырь, третий выпуск Древностей Российского Государства», книга про чеканку монет – усього на суму 84 р. 77 ½ к. сріб. «2. Безденежно подарены в Музей помещиком Анненковым пять древних вещей: две золотые серьги, два браслета серебряные и золотая пуговка, и вдова лектора университета св. Владимира Фреймана – 49 разных предметов, которые привезены были мужем ее из Америки. Предложено еще приобрести покупкою гравюры Академика Йордана за 71 р. 43 к. сер. В Музее Древностей и Изящных искусств всех предметов к 1 января 1851 года состоит на лицо 520. 5. Надзор – Ставровский. Помощник на служительском окладе Иван Адамсен»<sup>52</sup>. В університетському річному звіті за 1850/51 н. р. інша кількість експонатів – за станом на 1 січня 1851 року – 625 одиниць збереження<sup>53</sup>.

1851 року було «приобретено пожертвованим 6-ть предметов, а именно: 1, обломок медальона с изображением креста, 2, браслет цельный в виде змеи, 3, браслет переломанный, 4, перстень, 5, пуговица и 6, две подвески или серьги. [...] За

<sup>50</sup> Отчет университета за 1848/1849 учебный год. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 80. Арк. 12.

<sup>51</sup> Отчет университета за 1850 год. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 85. Арк. 122.

<sup>52</sup> Отчет университета за 1850 год. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 85. Арк. 122–124.

<sup>53</sup> Отчет университета за 1850/51 учебный год. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 88. Арк. 117.

тем 1 января 1852 года в Музее Древностей и Изящных искусств состоит на лицо 631 предмет [...] Музей состоит в ведении Экстраординарного профессора Ставровского; помощника при нем не имеется»<sup>54</sup>.

Деякі уточнення до цієї інформації знаходимо в «Отчете о составе и состоянии Императорского Университета Св. Владимира за 1852 гражданский и действиях за 1851/2 учебный год»: у музеї «состоит по отделу древностей 220 и по отделу изящных искусств 411 предметов на неопределенную сумму. Всего 631 предмет»<sup>55</sup>. Було куплено до Музею «киевскую серебряную гривну» за 10 руб. сріблом, про яку О. Ставровський писав: «Гривну эту я нахожу действительно древнею и по малому количеству гривень такого рода в известности полагаю небесполезным для Музея приобрести продаваемую гривну, тем более, что цена окупается весом чистого серебра в гривне»<sup>56</sup>. До музейної бібліотеки було придбано четвертий випуск «Древностей Российского Государства»<sup>57</sup>.

Протягом 1852 року музейна колекція поповнилася «дарением по части древностей Клинок Петра Великого и серебряный перстень», «картины гравировки Академика Йордана» та книгами до бібліотеки, поміж них: «Записки Императорского С-Петербургского Географического Общества», «Записки Нумизматического и Археологического Общества», И. П. Сахаров «Исследования о русском ико-

---

<sup>54</sup> Отчет Киевского музея древностей и искусств за 1851 гражданский год. ДАК. Ф. 16. Оп. 469. Спр. 805. Арк. 1; Отчет университета за 1850/51 учебный год. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 88. Арк. 117–117 зв.

<sup>55</sup> Отчет о составе и состоянии Императорского Университета Св. Владимира за 1852 гражданский и действиях за 1851/2 учебный год. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 94. Арк. 35.

<sup>56</sup> О приобретении для Музея изящных искусств и древностей разных предметов. ДАК. Ф. 16. Оп. 290. Спр. 50. Арк. 2–7.

<sup>57</sup> О приобретении для Музея изящных искусств и древностей разных предметов. ДАК. Ф. 16. Оп. 290. Спр. 50. Арк. 1.

нописании» (Кн. 1–2. СПб.: тип. Я. Трея, 1849), Анатолий (Мартыновский) «О иконописании» (1845), Дидрон «Посібник по християнській іконографії» (Manuel d'icographie chretiene par Didron. Paris, 1845), Г. І. Спаський «Босфор Киммерийський с его древностями и достопамятностями» (М., 1846) та ін. Таким чином, «К 1 января 1853 г. предметов древности 222, изящных искусств 411. Всего 633. Зав. Ставровский. Помощника не имеет»<sup>58</sup>.

За 1852/1853 н. р. «Музею принесено в дар бывшим Киевским Гражданским Губернатором, Почетным членом Университета Св. Владимира Сенатором Фундуклеем (богатое) собрание, состоящее из 136 номеров редкостей и разных археологических предметов, найденных большею частию при исследовании курганов в Киевской Губернии и в Ольвии. Кроме того, для Музея приобретены: часть кольчуги, каменный нож и медный крест. К 1 января 1854 г. по отделу древностей 361 предмет, по отделу изящных искусств 411. Всего 772»<sup>59</sup>.

У 1854 році було придбано «два предмета, из коих замечательна икона, резанная на камне с изображением двух святых. – Эта икона найдена на Старом Киеве при планировке площади под возводимым зданием для Присутственных мест. Убыли не было. К 1 января 1855 г. по отделу древностей 363 предмета, по отделу изящных искусств 411. Всего 774 предмета. До 21 Апреля 1854 г. заведывал Музеем экстраординарный профессор Ставровский, а с сего числа коллекции Музея переданы, по распоряжению начальства и в содействии [...] Г. Ставровского, в ведение хранителя Минц Кабинета Университета Св. Владимира Волошинско-

---

<sup>58</sup> Отчет о составе и состоянии Императорского Университета Св. Владимира за 1852 гражданский и действиях за 1851/2 учебный год. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 94. Арк. 135–135 зв.

<sup>59</sup> Отчет университета за 1852/53 г. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 97. Арк. 126–127 зв.

го <sup>60</sup>, который и по ныне заведует Музеем. Помощника не имеет» <sup>61</sup>.

Таким чином, основним джерелом поповнення музейного зібрання періоду завідування О. Ставровського були великі приватні колекції І. Фундукля, проф. Зеновича, М. Іванишева та археологічні знахідки «Временного комитета для изыскания и сохранения древностей».

Значною мірою Музей збагатила збірка Київського цивільного губернатора, відомого дослідника місцевої старовини, видавця Івана Івановича Фундукля. Його праці «Обозрение Киева в отношении к древностям», «Обозрение могил, валов и городищ Киевской губернии», «Статистическое описание Киевской губернии» <sup>62</sup> й сьогодні викликають неабиякий інтерес у науковців. Наукова збірка І. Фундукля вміщувала археологічні пам'ятки, із яких «большинство древностей этого собрания были вырыты в курганах или относились к области первобытной, до-исторической археологии» <sup>63</sup> і були

---

<sup>60</sup> Сторчай О. Музей старожитностей Університету Святого Володимира: завідувачі Яків Волошинський та Андрій Лінниченко (1854–1873). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. праць*. Київ : ІМФЕ, 2012. Вип. 12. С. 52–69.

<sup>61</sup> Отчет университета за 1854 год. ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 101. Арк. 124–125.

<sup>62</sup> Фундуклей И. Обозрение Киева в отношении к древностям. Киев : В типографии И. Вальнера, 1847. 24, 111 с., 62 л. илл.; Фундуклей И. Обозрение могил, валов и городищ Киевской губернии : изданное по высочайшему соизволению киевским гражданским губернатором Иваном Фундуклеем. Киев : Тип. Фелфила Гликсберга, 1848. 4, VIII, 128 С. : 17 л. ил.; Фундуклей И. И. Статистическое описание Киевской губернии. Санкт-Петербург, 1852. 578 с.

<sup>63</sup> Антонович В. Б. Музей древностей. *Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира* / изд. под ред. ордин. проф. В. С. Иконникова. Киев : Тип. ун-та Св. Владимира, 1884. С. 69.

знайдені на території Київської губернії. І, головне, усі експонати губернаторської збірки супроводжувалися докладними описами про місце і умови їх знаходження.

Музей систематично комплектувався цінним археологічним матеріалом, що цілком відповідало науковим інтересам завідувача музею О. Ставровського та його послідовників, адже він крім свого основного фаху, був діяльним археологом. Комплектування іншої частини музею – художньої колекції, мало випадковий характер, оскільки спеціального систематичного її поповнення й вивчення не провадили. Власне, О. Ставровський віддавав перевагу археологічним пам'яткам, а щодо мистецьких творів свої обов'язки зводив до хранительських функцій. Однак варто враховувати й те, що мистецтвознавство як наука ще не сформувалося, не визначило своїх завдань, методів дослідження та зв'язків з іншими історичними дисциплінами, а тільки починало уточнювати свій зв'язок з історією й археологією, виробляти критичне ставлення до матеріалів, що накопичувалися.

До нашого часу зберігся важливий архівний документ – рапорт О. Ставровського ректору Київського університету від 14 листопада 1853 року. У ньому він виклав своє розуміння критеріїв оцінки археологічної пам'ятки: «Я вообще оцениваю древности 1) по материалу, из которого последние состоят; 2) по времени, к которому по моему соображению они относятся; 3) по особенностям, которыми рассматриваемая древность отличается от найденных того же рода предметов; в 4) по редкости, в следствие которой одинаковая с найденною древностью вещь или еще никогда не была находима или по свойству и малому употреблению своему не может быть в числе обыкновенных, частых находок; 5) по способам открытия, которые бывают удобны и трудны, безубыточны и соединены с тратами, простые и особенные; 6) по обстоятельствам, по причине которых последовало открытие и

наконец 7) по степени права собственности открывателя на древность»<sup>64</sup>.

О. Ставровський опікувався збереженням експонатів із застосуванням тогочасних знань у цій галузі. Цю його музейну діяльність характеризує один цікавий архівний документ – рапорт до Правління університету св. Володимира від 27 липня 1843 року. Читаємо: «По Уставу Университета Св. Владимира, Высочайше утвержденному в 9 день июня 1842 года полагается в штат служитель для Музея Древностей и Изящных Искусств. Заведывал Музеем сим, я по не обширности оногo до сего времени успевал один без помощника соблюдать в нем порядок и чистоту; но теперь по окончательном приведении Музея в порядок и перевод оногo в отдельную меблированную комнату, я не могу быть без служителя. При чем честь имею донести Правлению 1) что Музей Древностей и Изящных Искусств время от времени увеличивается по содержанию своих предметов; 2) что многие из них как-то одежды, обуви, изделия шелковые требуют от меня беспрестанного наблюдения для сбережения оных от моли и от гниения посредством выколачивания, просушки и обкуривания и 3) что, сверх заведывания Музеем и обязанностей по Университету в звании Профессора, лежат на мне по поручению Временного Комитета для изыскания древностей в г. Киеве еще многие другие, как-то ведение исходящих бумаг по Комитету вместо Секретаря, надзор за работами, назначаемыми Комитетом для изыскания древностей в г. Киеве, смотрение по отделке Михайловской горы с Крещатика на Подол, не откроют ли там каких либо древностей при разрытии земли и проч. Почему я нахожу необходимым иметь при Музее такого человека который бы заведывал под моим надзором не одною чистотою по Музею, но мог бы мне помогать и в других, по Музею и Комитету, требующих надзора и личного присутствия в случаях, был бы в исполнении моих поручений

---

<sup>64</sup> ДАК. Ф. 16. Оп. 292. Спр. 59. Арк. 38.

довольно сведущ и опытен и на честность которого я мог бы полагаться»<sup>65</sup>.

Чималою заслугою О. Ставровського було створення спеціалізованої бібліотеки при музеї. У рапорті до Ради університету від 16 грудня 1844 року він писав: «Честь имею покорнейше донести Совету, что при Музее Древностей и Изящных искусств необходимо иметь особую Библиотеку книг, которые бы и хранились всегда в оном и относились к исследованию Древностей. Без таковых книг Заведывающий Музеем часто затрудняется в оценке древних вещей, по их важности, по времени древности и по употреблению, какое они имели»<sup>66</sup>.

Перші книги музейної бібліотеки з ініціативи комітету були придбані 1839 року, а саме: «Киевский Синописис», «Описание Киево-Печерской лавры и Киево-Софийского собора» преосв. Євгенія та «Описание Киева» М. Ф. Берлінського. Музейну бібліотеку вчений укомплектував науковими працями з археології, нумізматики, серед них такі цінні видання як «Записки Отделения Русской и Славянской Археологии Императорского Археологического общества» та «Древности Российского государства»<sup>67</sup>.

У квітні 1854 року проф. Ставровський за станом здоров'я відмовився від завідування Музеєм старожитностей. В. Антонович писав: «В отношении попечителя Киевского учебного округа от 21 апреля сказано: "принимая во внимание, что болезнь г. Ставровского лишила его возможности принимать на себя труды по изысканию древностей, что посему таковые труды возлагаются на хранителя минц-кабинета Волошинского, я, как по этой причине, так и по близкому соотноше-

---

<sup>65</sup> Рапорт до Правління університету Св. Володимира від 27 липня 1843 року. ДАК. Ф. 16. Оп. 379. Спр. 204. Арк. 1.

<sup>66</sup> О приобретении некоторых книг для Музея древностей и изящных искусств. ДАК. Ф. 16. Оп. 469. Спр. 53. Арк. 1.

<sup>67</sup> ДАК. Ф. 16. Оп. 291. Спр. 40.

нию нумизматики с археологиею, нахожу полезным подчинить г. Волошинскому<sup>68</sup> и кабинет древностей»<sup>69</sup>.

Помер учений у листопаді 1882 року в м. Острі Чернігівській губернії.

Отже, ми спробували реконструювати колекцію Музею старожитностей університету св. Володимира періоду, коли його очолював О. Ставровський, за архівними матеріалами та статтею В. Антоновича і маємо надію, що ця інформація допоможе сучасним музейним працівникам визначити походження деяких експонатів, що зараз зберігаються в Національному музеї історії України та інших київських музеях.

Крім того, завдяки зусиллям і знанням О. Ставровського були закладені основи і традиції вітчизняного музейництва, які були продовжені й розширені наступними завідувачами Музею старожитностей.

---

<sup>68</sup> Сторчай О. Музей старожитностей Університету Святого Володимира: завідувачі Яків Волошинський та Андрій Лінниченко (1854–1873). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. праць*. Київ : ІМФЕ, 2012. Вип. 12. С. 52–69.

<sup>69</sup> Антонович В. Б. Музей древностей. *Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира* / изд. под ред. ордин. проф. В. С. Иконникова. Киев : Тип. ун-та Св. Владимира, 1884. С. 70.



Ілюстрації до статті Л. Ганзенко «Реймське Євангеліє...»



*Круг майстра Теодоріха з Праги. Мадонна з Немовлям.  
Вотивний образ пражького архієпископа Яна Очко  
з Влашима. Близько 1371 р. Дерево, темпера.  
Національна галерея у Празі. Інв. № 084*



Образ Карла IV.  
Фрагмент ікони (див. с. I)



Образ Вацлава IV.  
Фрагмент ікони (див. с. I)

Ілюстрації до статті Л. Ганзенко «Тератологічний орнамент...»



Соломон (?) Ініціал В. Типографське Євангеліє № 7. XIII ст.  
Галицько-Волинська Русь. Пергамен, цинобра. Арк. 6 зв.



Змій. Ініціал В. Типографське Євангеліє № 7. XIII ст.  
Галицько-Волинська Русь. Пергамен, цинобра. Арк. 75



Антропоморфний мотив. Ініціал В. Типографське Євангеліє  
№ 7. XIII ст. Галицько-Волинська Русь. Пергамен, цинобра.

Арк. 17



Змій. Ініціал В. Типографське Євангеліє № 7. XIII ст.  
Галицько-Волинська Русь. Пергамен, цинобра. Арк. 89



Сплутані демони. Ініціал В. Оршанське Євангеліє. XIII ст.  
Галицько-Волинська Русь (?). Пергамен, цинобра.  
Арк. 33

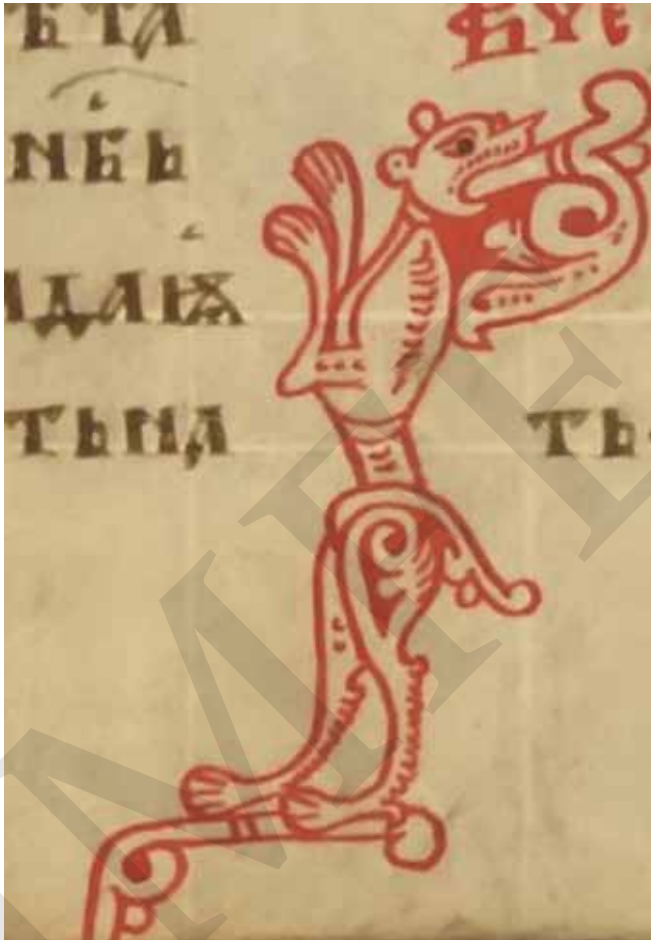


Китоврас. Ініціал В. Оршанське Євангеліє. XIII ст.  
Галицько-Волинська Русь (?). Пергамен, цинобра.  
Арк. 56 зв.



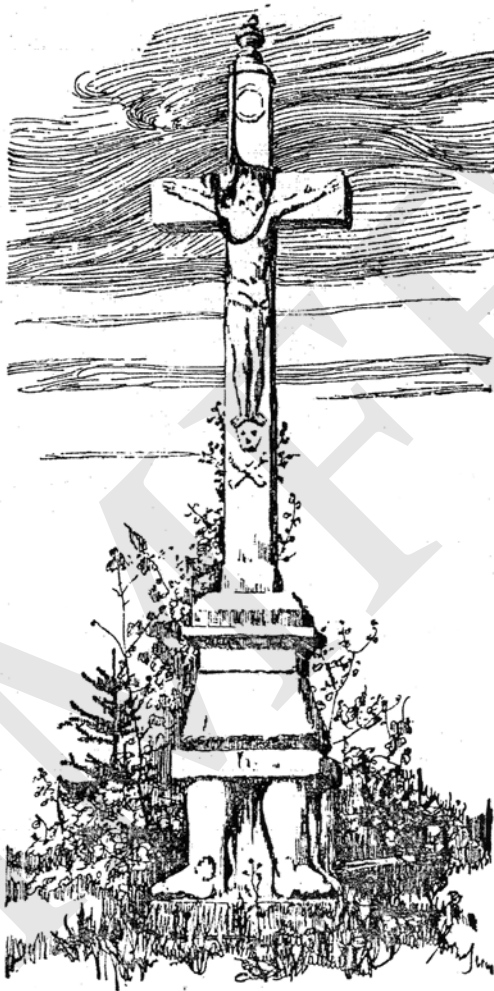


Змій. Ініціал В. Оршанське Євангеліє. XIII ст.  
Галицько-Волинська Русь (?). Пергамен, цинобра.  
Арк. 31



Змій. Ініціал В. Оршанське Євангеліє. XIII ст.  
Галицько-Волинська Русь (?). Пергамен, цинобра.  
Арк. 79

Ілюстрації до статті Р. Забашти «Лопушнянський “Святовид”...»



1. Придорожній хрест (рисунок) (т. зв. Лопушнянський Святовид).  
с. Лопушня Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл.  
Камінь, різьблення. НМЛ.  
За: Krzyż w Łopusznej pod Rohatynem, 1928



2. Лопушнянський хрест (уламки).  
Сірий грубозернистий пісковик, різьблення. НМЛ.  
Світлина автора, 2011 р.



3. Постамент лопушнянського хреста (загальний вигляд).  
Сірий грубозернистий пісковик, різьблення. НМЛ.  
Світлина автора, 2011 р.



4. Постамент лопушнянського хреста (фрагмент).  
Сірий грубозернистий пісковик, різьблення. НМЛ.  
Світлина автора, 2011 р.



5. Постамент лопушнянського хреста  
(фрагмент правої ноги першої пари).  
Сірий грубозернистий пісковик, різьблення. НМЛ.  
Світлина автора, 2011 р.



6. Постамент лопушнянського хреста  
(фрагмент лівої ноги першої пари).  
Сірий грубозернистий пісковик, різьблення. НМЛ.  
Світлина автора, 2011 р.





7. Прангер (стовп ганьби) з фігурою Феміди і ката (реконструкція).  
Кінець XVI / XVII ст. м. Львів. Пісковик, різьблення. ЛІМ



8. Горельєф стопи (фрагмент т. зв. Дрогобицького триптиха).  
Кінець XVI ? ст., парафіяльний костел м. Дрогобича Львівської обл.  
Камінь, різьблення. Світлина автора



9. Св. Онуфрій-молільник (фрагмент наскельного рельєфу).  
Кінець XVI ст. / перша половина XVII ст. / перша половина XVIII ст.  
с. Буша Ямпільського р-ну Вінницької обл. Пісковик, різьблення.  
За: Антоневич В. Б., 1886 р.



10. Св. Онуфрій-молільник (фрагмент наскельного горельєфу).  
Середина XVIII – початок XIX ст.  
с. Касперівці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.  
Камінь, різьблення. Світлина О. Крушинської



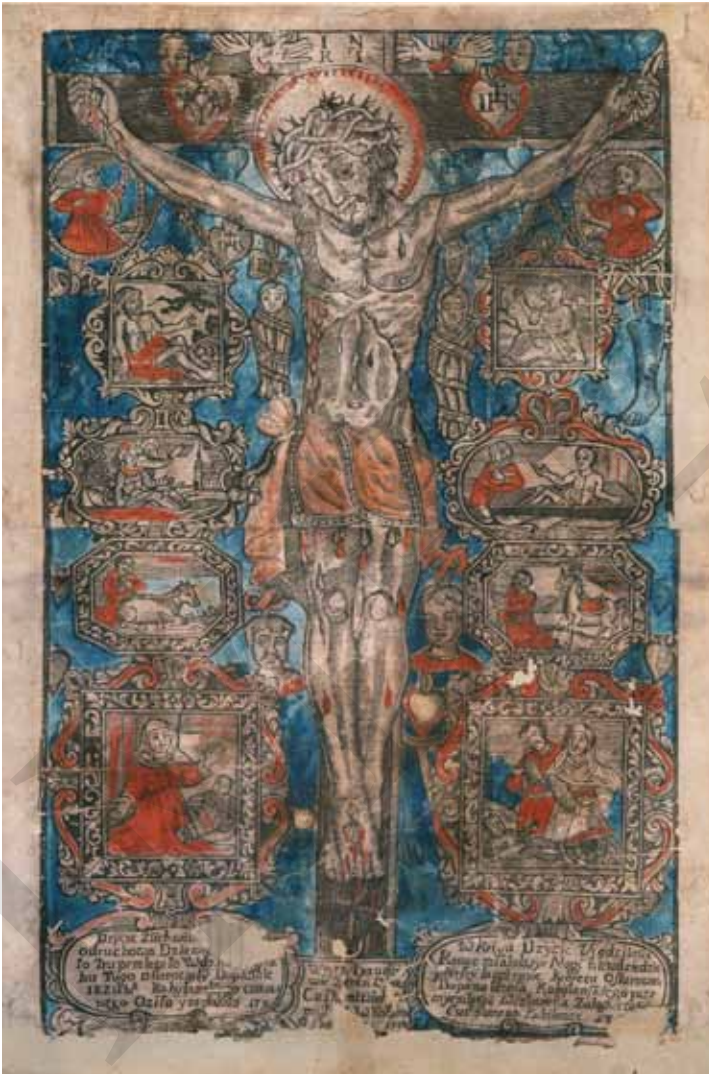
11. Заставка до тексту Слов(а) на с[вя]т[о]го Алексія Ч[о]л[ове]ка Б[о]жія з книги Лазаря Барановича «Трубы словесъ проповѣдныхъ на дни нарочитыя праз(д)нико(в) Г(оспо)дни(х)...» (арк. 176 зв.). 1674 р. м. Київ. Папір, дереворит, друк



12. Вота-платівка з образом Христа і людської ноги.  
Кінець XVIII – перша половина XIX ст. Волинь (?).  
Метал, карбування. НЦНК «Музей Івана Гончара»



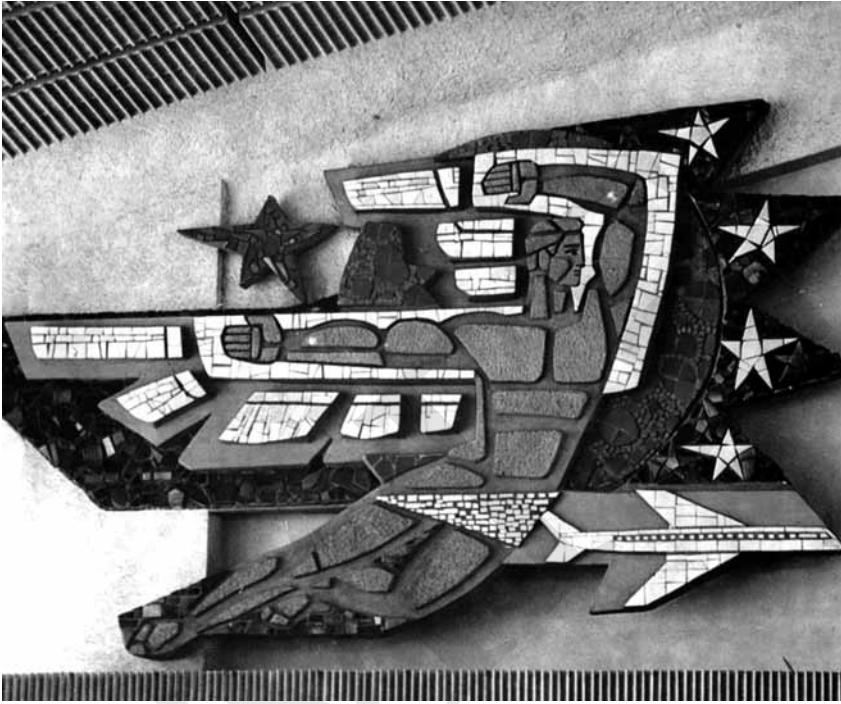
13. Вота-платівка з образом Богородиці та малолітнього Христа і людських рук та ніг. Кінець XVIII – перша половина XIX ст. Волинь (?). Метал, гравірування.  
НЦНК «Музей Івана Гончара»



14. Кобильянське Розп'яття з вотами (естамп).  
 Кінець XVIII – початок XIX ст. с. Кобильниці на Закерзонні  
 (нині Любачівського пов. Підкарпатського воєводства РП).  
 Папір, дереворит, друк. ЛНГМ. Світлина Р. Гука, 2021 р.



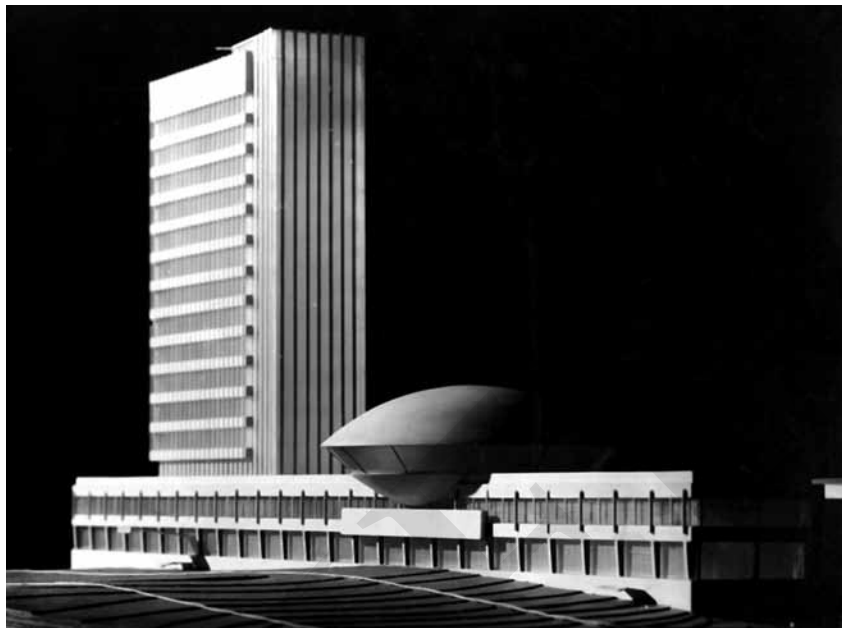
Ілюстрації до статті Г. Скляренко «Українське мистецтво...»



*І. Литовченко, В. Ламах, Е. Котков. Людина підкорює небо («Ікар» в аеропорту «Бориспіль»). Мозаїка. 1965 р.*



*М. Грицюк.*  
Портрет композитора І. Стравинського.  
Бронза. 1972 р.



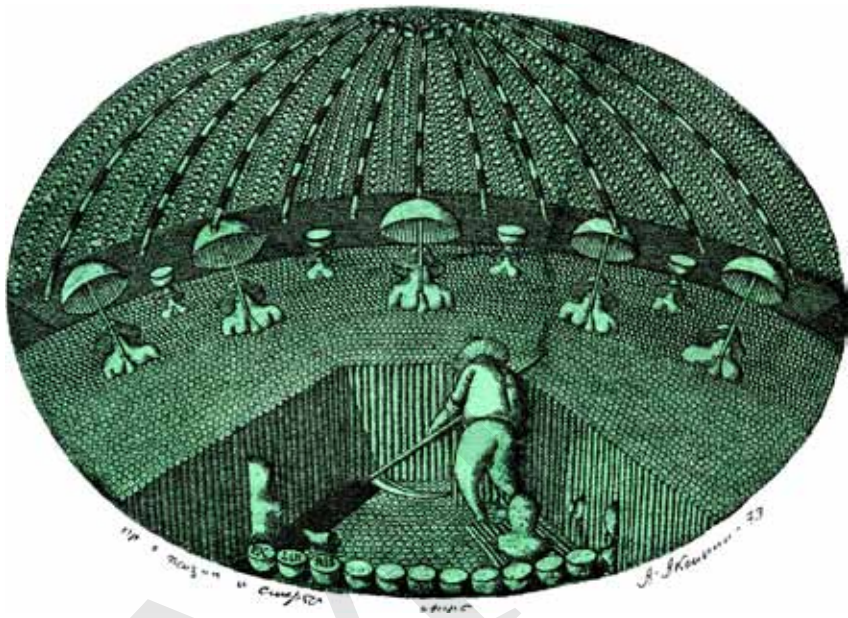
Інститут науково-технічної та економічної інформації в Києві.  
Головний архітектор проекту Ф. Юр'єв, архітектор Л. Новіков,  
конструктори В. Коваль, Л. Ковтун, М. Кофман. 1965–1972 рр.

*А. Горська. Гнівний Тарас.  
Дереворит. 1962 р.*

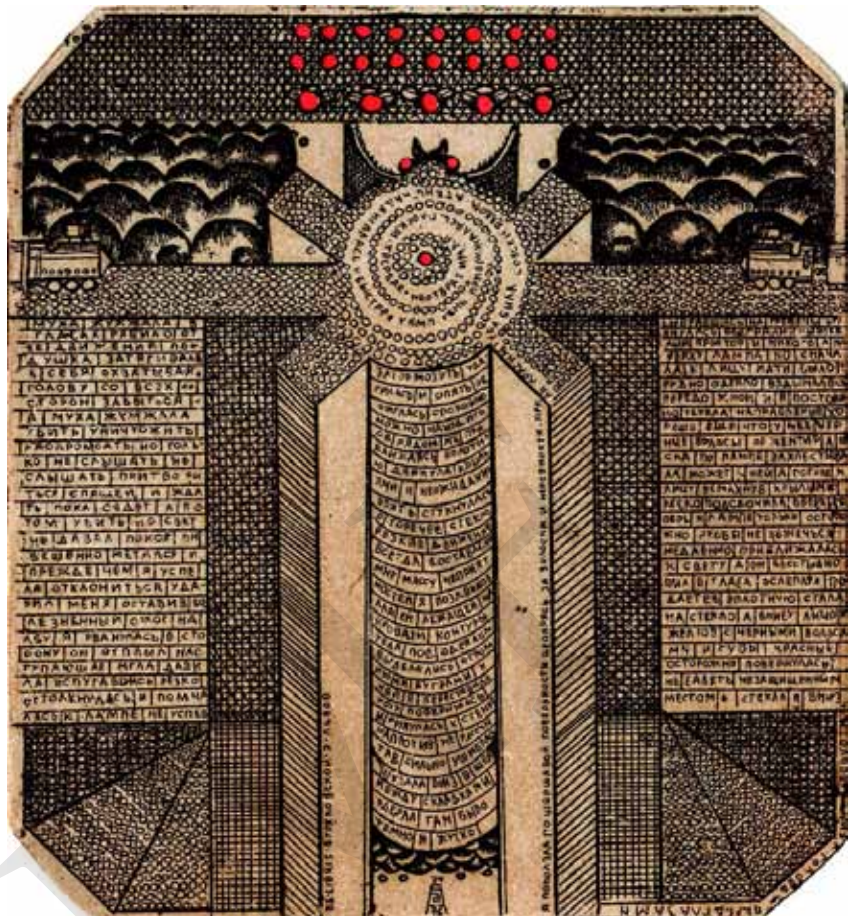


*П. Бедзір. «Мара йде». Офорт*

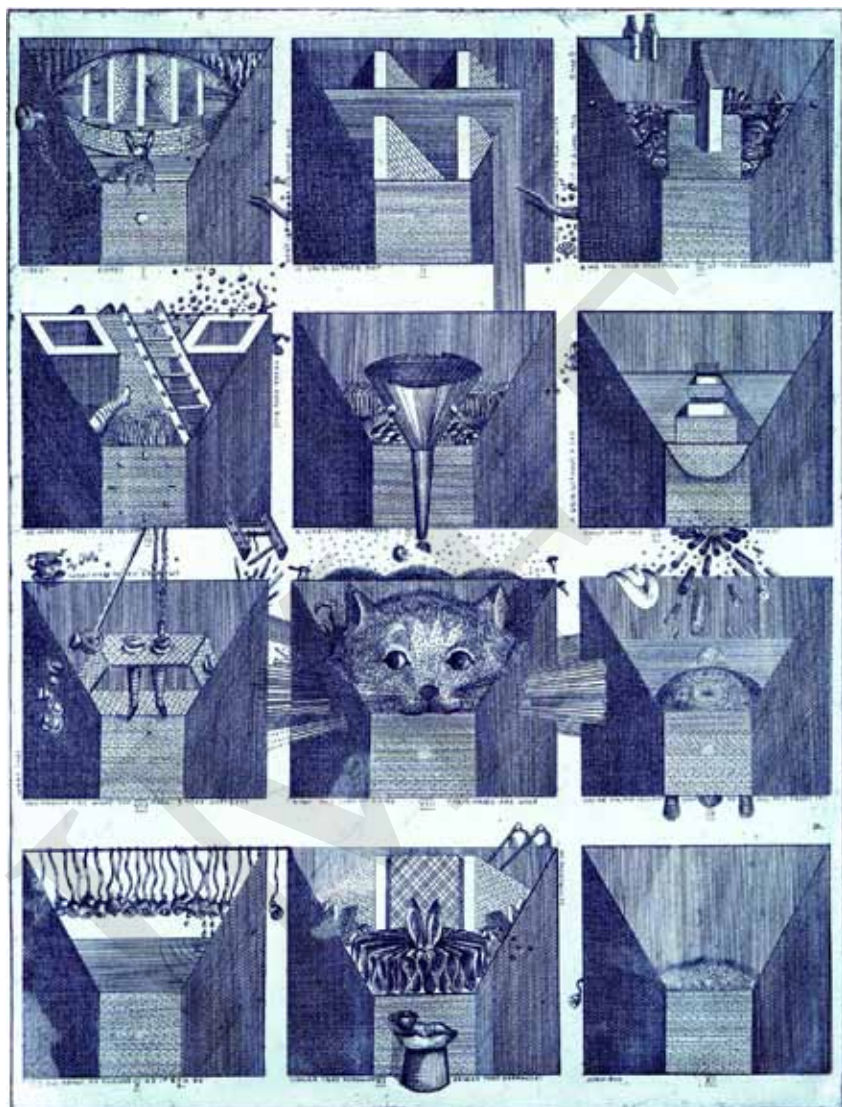
Ілюстрації до статті Г. Складенко  
«Творчість Олександра Аксініна...»



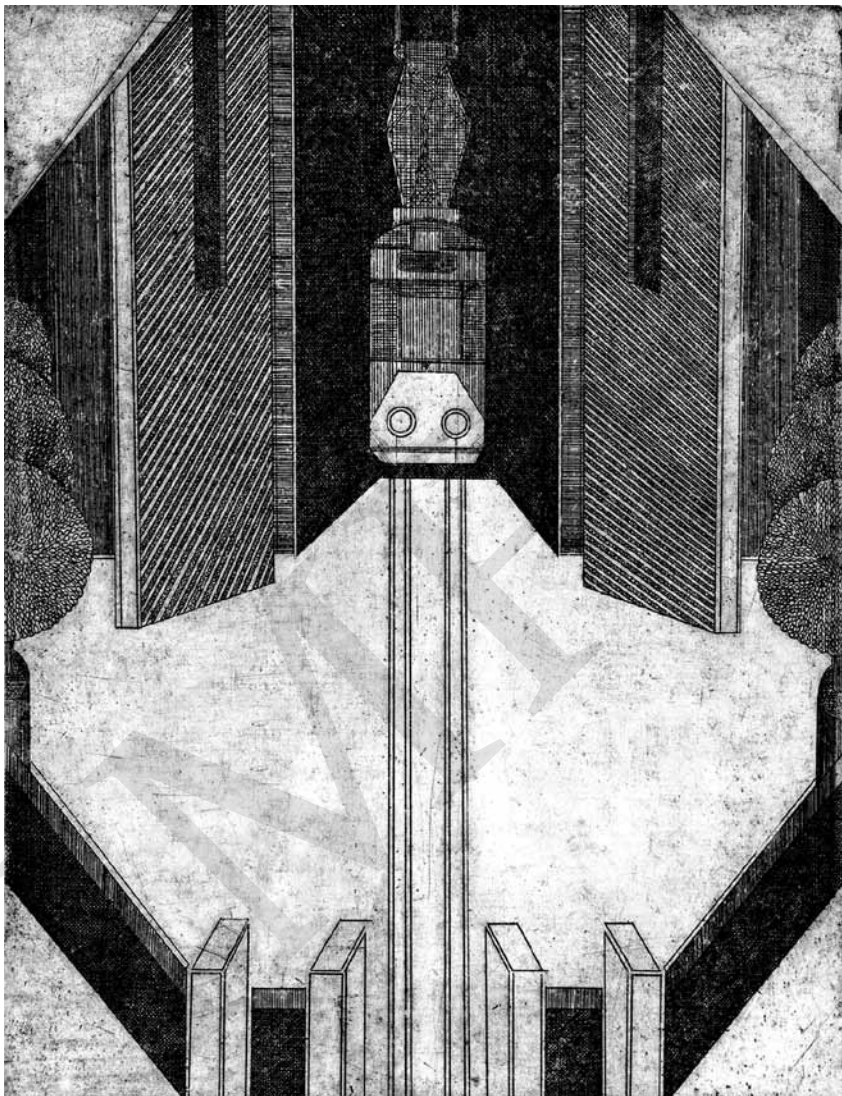
О. Аксінін. Притча про життя та смерть.  
Офорт. 1979 р.



О. Аксінін. Ex libris Е. Буряковської з текстом оповідання «Мухи».  
Офорт. 1976 р.



О. Аксінін. Із циклу «Аліса у країні див». Офорт. 1977 р.



О. Аксінін. «Трамвайний парк». Офорт. 1976 р.



Ілюстрації до статті О. Ламоної  
«Володимир Іванов-Ахметов...»



*В. Іванов-Ахметов. «Мій улюблений кошмар»*



*В. Іванов-Ахметов. Потрійний портрет  
у ванній кімнаті*



*В. Иванов-Ахметов. «Страх»*



*В. Іванов-Ахметов. «Сутінки»*

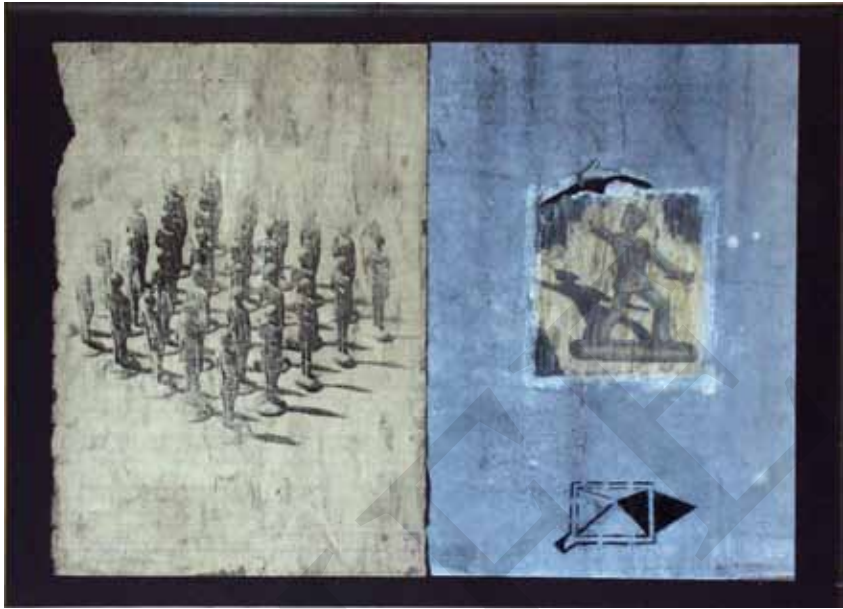


*В. Іванов-Ахметов. «На Поскотинці»*

Ілюстрації до статті О. Ламонової «Павло Маков...»



*П. Маков. «Сімферопольський пейзаж». 1988 р. Папір, офорт*



*П. Маков.* «Битва за піраміду» (фрагмент). 2000 р.  
Папір, інталію, фото, олівець, олія, трафарет



*П. Маков.* «Утопія». Естамп, авторська техніка  
(папір, кольоровий малюнок, друк, прозора плівка)



*П. Маков. «Книжка днів» (фрагмент). 1999–2000 рр.  
Папір, інталію, фото, олівець, олія, трафарет, колаж*



Ілюстрації до статті І. Ходак «Сакральне мистецтво України...»



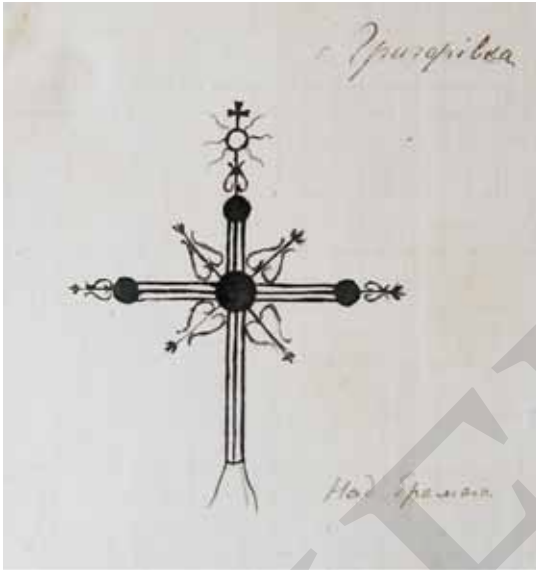
Марія Новицька. 1920-ті рр.  
ЦДАМЛМ України



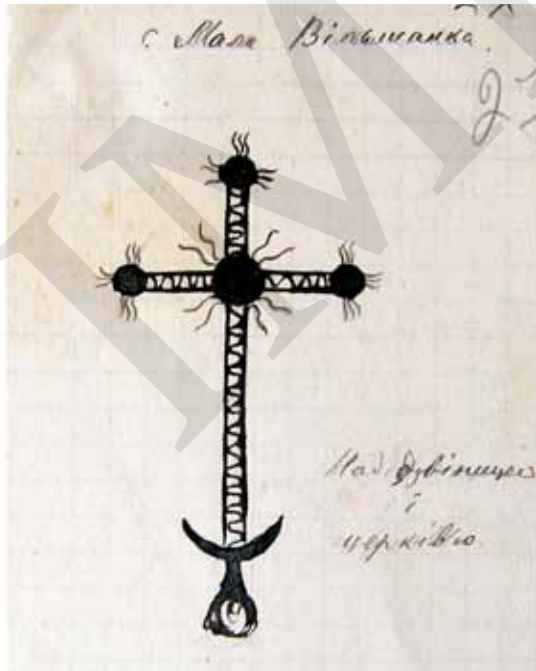
Марія Новицька (стоїть у центрі) серед колег і відвідувачів ВМГ біля входу до відділу шиття та тканини. 1929 р. ІР НБУВ



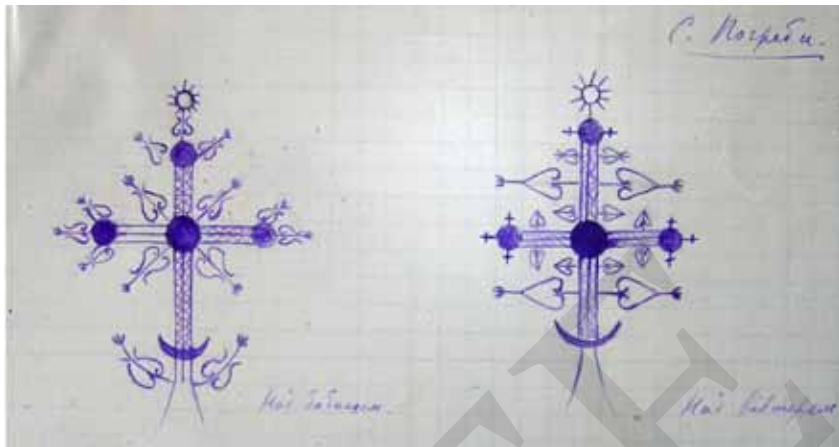
Марія Новицька і Марія Вязьмітіна.  
З архіву Наталі Вязьмітіної



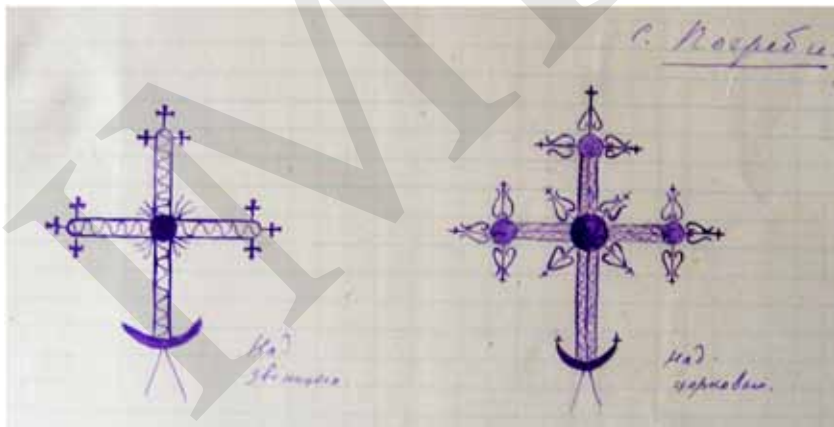
*М. Новицька.*  
Замальовка хреста  
над брамою церкви  
Успіння Богоматері  
в с. Григорівка.  
ЦДАМЛМ України



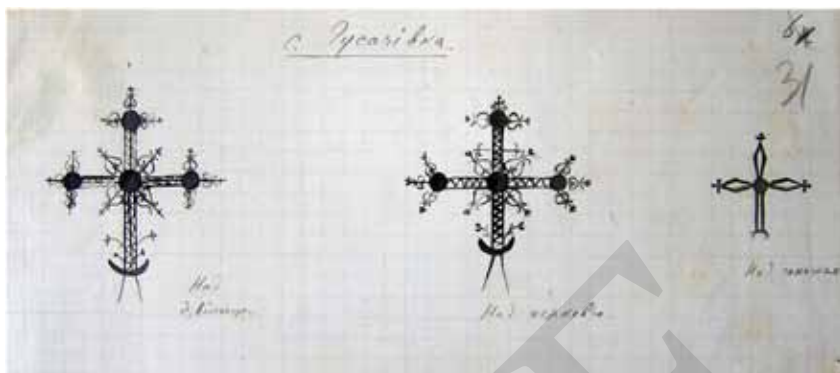
*М. Новицька.*  
Замальовки хрестів  
над дзвіницею  
та церквою  
Успіння Богоматері в  
с. Мала Вільшанка.  
ЦДАМЛМ України



**М. Новицька.** Замальовки хрестів над бабинцем і вівтарем церкви Введення Богородиці в храм у с. Погреби. ЦДАМЛМ України



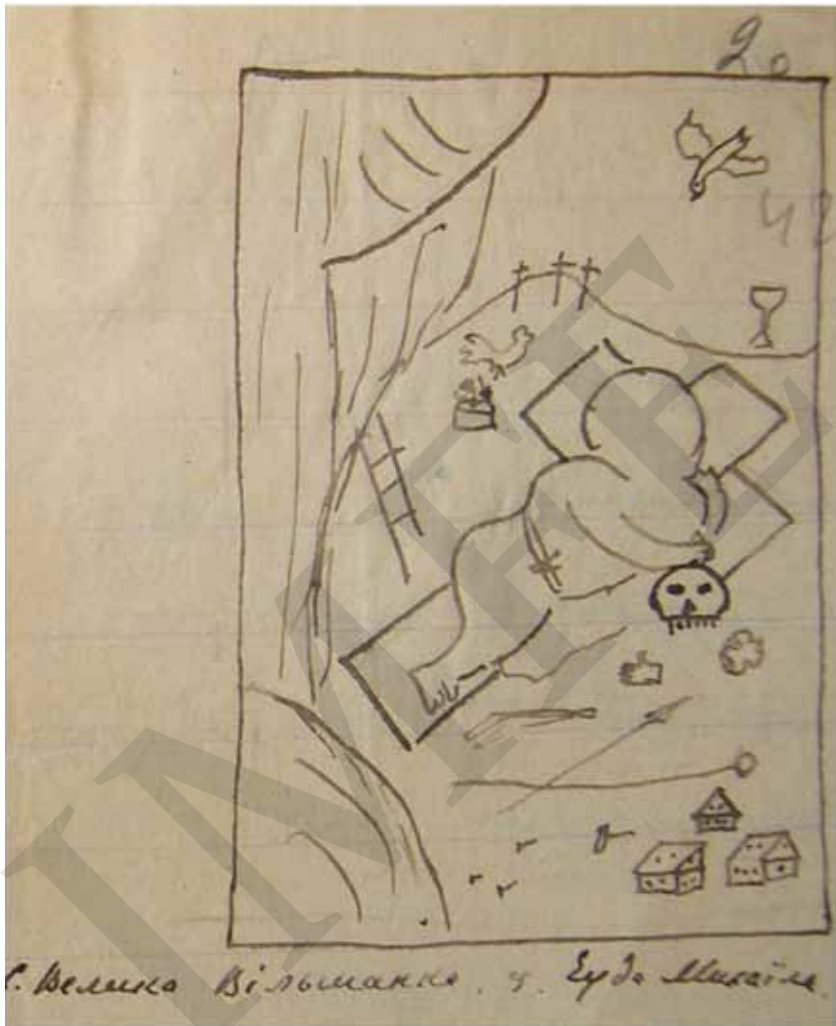
**М. Новицька.** Замальовки хрестів над дзвіницею та центральним зрубом церкви Введення Богородиці в храм у с. Погреби. ЦДАМЛМ України



М. Новицька. Замальовка хреста над дзвіницею, церквою Святої Параскеви та її ганком у с. Гусачівка. ЦДАМЛМ України



М. Новицька. Замальовка фрагмента образу 1876 р. із церкви Чуда архангела Михаїла в с. Велика Вільшанка. ЦДАМЛМ України



М. Новицька. Замальовка образу «Христос – недремне око»  
із церкви Чуда архангела Михаїла в с. Велика Вільшанка.  
ЦДАМЛМ України



М. Новицька. Замальовка елементів різьблення та схеми кіота в іконостасі церкви Успення Богоматері в с. Мала Вільшанка.  
ЦДАМЛМ України

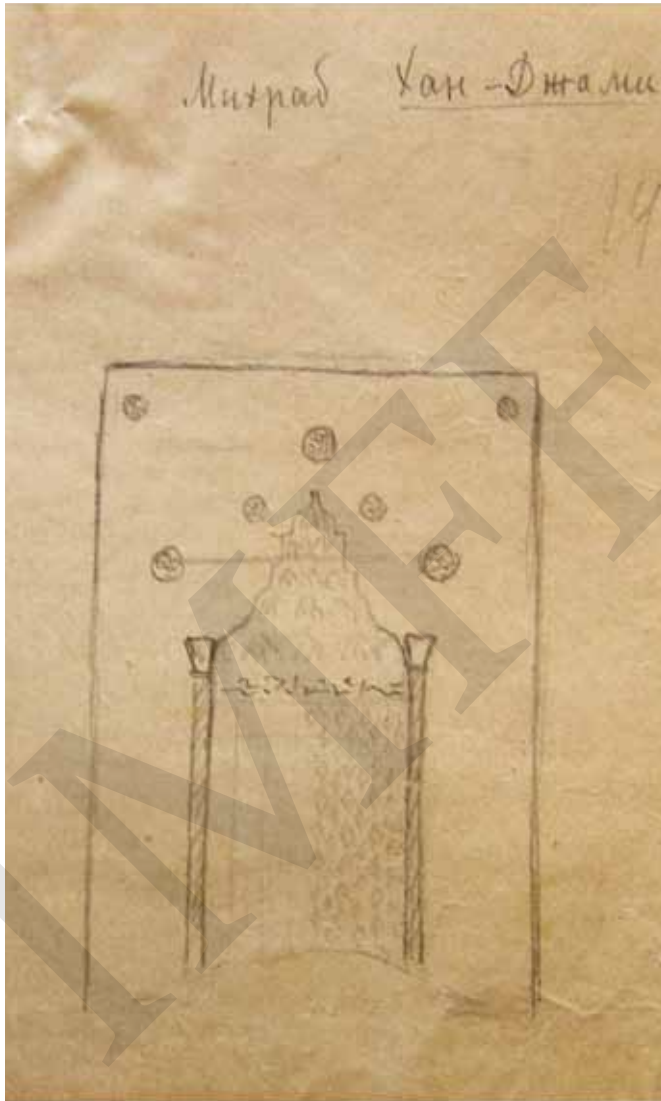




М. Новицька. Замальовка мечеті Шор-Джамі в Карасубазарі.  
ЦДАМЛМ України



М. Новицька. Замальовка мечеті Хан-Джамі в Карасубазарі.  
ЦДАМЛМ України



*М. Новицька. Замальовка міхраба мечеті Хан-Джамі в Карасубазарі. ЦДАМЛМ України*

Ілюстрації до статті О. Сторчай  
«З історії вітчизняного музеєзнавства...»



*М. Сажин. Софійський монастир у Києві. 1840-і рр.  
Папір, акварель*



*М. Сажин.* Червоний корпус Київського університету (західний фасад). Початок 1940-х рр. Папір, акварель



*М. Сажин.* Руїни монастиря Святої Ірини. 1846 р.  
Папір, акварель

## ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

### Розділ 1

А. Б. Листи з Галичини. *Вісник Союзу визволення України*. Відень, 1916. Рік III. Ч. 53, Ч. 113. С. 560–563.

Акт вступу № 49-ф від 25.VII.1969 р. – Книга вступу експонатів / Львівський музей українського мистецтва. Початок: липень 1969 р. Закінчення: липень 1970 р. з № 43351 до № 43759». Арк. 30.

Александрович В. С. Реймське Євангеліє Анни Ярославівни. Львів : Видавництво МС, 2010. 200 с.

Алексеев А. А. Апокрифы Толковой Палеи, переведенные с еврейских оригиналов. *Труды Отдела древнерусской литературы*. Санкт-Петербург, 2007. С. 41–57.

Алексеев А. А. Палея в системе хронографического жанра. *Труды отдела древнерусской литературы*. Санкт-Петербург, 2006. Т. 57. С. 25–32.

Алексій Ч[е]л[о]в[е]кь Б[о]жій. [Кієвъ] : Тѹпомъ же въ с[вя]той велико[й] чудотворно[й] ЛаврѢ КієвоПечерской, 1674. [6] арк.

Алешковский П. М. Языческий амулет-подвеска из Новгорода. *Советская археология*. Москва, 1980. № 4. С. 284–287.

Аничков Е. В. *Язычество и Древняя Русь*. Санкт-Петербург : Типография М. М. Статюлевича, 1914. XXXIX, 386 с.

Антонов Д. И., Майзульс М. Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: семиотика образа. Москва : Индрик, 2011. 384 с.

Архітектурні пам'ятки м. Надвірної, повіту Яворів, Рудки, Тернопіль, Збараж і інші з 1912 р. – Відділ рукописів ЛННБ імені В. Стефаника НАН України. Ф. 4 : Збірка рукописів бібліотеки Бовароських, спр. Боваровського 1233 / I. 53 арк.

Байки в українській літературі XVII–XVIII ст. / підгот. тексту В. І. Крекотня. Київ : Видавництво Академії наук Української РСР, 1963. 200 с.

Бандрівський М. Кельтські урбаноніми у Верхньому Подністров'ї. *Нові матеріали з археології Прикарпаття і Волині*. Львів, 1992. Вип. I. С. 40–42.

Бандрівський М. Молитви до кам'яних богів. *Літопис червоної калини*. Львів, 1991. Ч. 3. С. 57–60.

Бандрівський М. С. Сварожі лики. Археологічно-релігієзнавчі нариси з історії Західної України. Львів : Логос, 1992. 102 с. : іл.

Бандрівський М., Бандровский О. Поява пам'яток східносередземноморських культур на Придністровському Поділлі (I–III ст. н. е.). *Україна в минулому*. Київ ; Львів, 1992. Вип. II. С. 5–22.

Бандрівський М., Йосипишин Я. Кельти на заході України. *Україна в минулому*. Київ, 1997. Вип. 9. С. 8–16.

Бандровский А. Г. Взаимоотношения римской империи с племенами Карпатского региона в I–III вв. н. э. / автореф. дис. ... канд. ист. наук. Москва, 1988. 14 с.

Беновска-Събкова М. Змят в българския фолклор. София : Академично издателство «Проф. Марин Дринов», 1995. 167 с.

Беновска-Събкова М. Змят в българския фолклор. София : Академично издателство «Проф. Марин Дринов», 1995. 167 с.

Бидзиля В. И., Шукин М. Б. Памятники латенской культуры на территории Закарпатья и к востоку от Карпат. *Славяне и их соседи в конце I тысячелетия до н. э. – первой половине I тысячелетия н. э.* Москва, 1993. С. 67–84.

Биллярский П. С. Судьбы церковного языка. *Историко-филологические исследования П. Биллярского : в 2 т.* Санкт-Петербург : Тип. Академии наук, 1848. Т. 2. [IV], VIII, 283 с.

Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту : із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена / пер. І. Огієнка. Київ : Українське біблійне товариство, 2002. 1159 с.

Білецький П. О. Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі. Київ : Мистецтво, 1974. 190, [16, 2] с. іл.

Білоус Л. Сакральна народна скульптура Рогатинщини XX – початку XXI століть. *Вісник Прикарпатського університету. Серія:*



*Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2012. Вип. 24–25. С. 100–105.

Блаватская Е. П. *Скрижали Кармы: «Нет религии выше Истины»* / пер. с англ. и предисловие А. Каменской. Москва : ООО Международный центр фантастики, 1995. 512 с.

Бондарь К. В. Из наблюдений над текстами славяно-еврейской книжности. *Хазарский альманах*. Москва, 2016. Т. 14. С. 38–64.

Брайчевский М. Ю., Довженок В. И. Поселение и святилище в селе Иванковцы в среднем Поднестровье. *История и археология юго-западных областей СССР начала нашей эры*. Москва, 1967. С. 238–262. (МИА. № 139).

Брайчевський М. Ю. Мистецтво стародавніх східних слов'ян. *Історія українського мистецтва* : в 6 т. Київ, 1966. Т. 1 : Мистецтво найдавніших часів та епохи Київської Русі. С. 112–132, 402–403.

Брайчевський М. Ю. Утвердження християнства на Русі. Київ : Наук. думка, 1988. 262 с.

Буслаев Ф. И. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. *Сочинения по археологии и истории искусства : в 3 т.* Ленинград : Изд-во Академии наук СССР, 1930. Т. 3. С. 75–143.

В. К. Археологічні відкриття січових стрільців. *Діло*. Львів, 1917. № 198, 24/VIII. С. 2–3.

Велесова Книга-волховник / літературний переклад і релігієзнавчий коментар Г. Лозко. Вінниця : Континент-Прим, 2004. 504 с.

Веселовский А. Н. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Санкт-Петербург : Тип. В. Димакова, 1872. 4, XX, 350, 1 с.

Винокур І. С., Забашта Р. В. Монументальна скульптура слов'ян. *Археологія*. 1989. № 1. С. 65–77.

Відділ рукописів ЛННБ імені В. Стефаника. Ф. І : А. Шнайдера. Спр. № 3 (1). Арк. 212.

Вовк Ф. (проф. Хведір Вовк) Студії з української етнографії та антропології. Прага : Український громадський видавничий фонд, 1927. 356 с.

Ганзенко Л. Антропоморфні образи в художньому оздобленні Типографського євангелія № 7. *Студії мистецтвознавчі*. 2017. № 4. С. 18–30.

Ганзенко Л. До проблеми відтворення «священного» в художньому просторі середньовічної ілюмінованої книги. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. № 4. С. 29–42

Ганзенко Л. Тератологічні мотиви в заставках та ініціалах рукописних книг галицько-волинської традиції (друга половина XI – початок XIII століття). *Студії мистецтвознавчі*. 2014. № 2. С. 54–72.

Ганка В. (ed) *Sazavo-Emmauntinum Evangelium nunc Remense, vulgo «Texte du Sacre»*: Сазава Еммауское Святое благовествование нынже Ремьское... Трудом и иждивениемъ Ващеслава Ганкы. В чешьской Празе : Печать и бумага ц. к. придворной книгопечатни сыновъ Богумила Гаазе, 1846. 200 с.

Гейщор А. Митология на славяните. София : Български художник, 1986. 304 с. : ил.

Георгиева Ив. Българска народна митология. София : Академично издателство «Проф. Марин Дринов», 2013. 402 с.

Гераськова Л. С. Скульптура середньовічних кочовиків степів Східної Європи. Київ : Наук. думка, 1991. 132, [24] с. іл.

Гнатенко Л. Бібліографія Реймського Євангелія. *Реймське Євангеліє. Видання факсимільного типу : у 2 т.* Київ : Горобець, 2019. Т. 2 : Дослідження. С. 58–67.

Гнатенко Л. Реймське Євангеліє – унікальна кирилично-глаголична писемна пам'ятка. *Реймське Євангеліє. Видання факсимільного типу : у 2 т.* Київ : Горобець, 2019. Т. 2 : Дослідження. С. 31–57.

Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. Львів : Накладом фонду «Учітеся, брати мої», 1922. Ч. 1. VIII, 262 с. : іл. (Чис. 4).

Гороховський Є., Михайлова Р. Художня традиція кельтів і латенізованих культур. *Історія українського мистецтва : у 5 т.* Київ : Видавництво ІМФЕ, 2008. Т. 1. С. 566–579.

Горський В. С. Ідея наслідування Христа в давньоруській агіографії. «*Перебувайте в мені, а я в вас*» (Ів. 15: 4). *Образ Христа в українській культурі*. Київ : Видавничий дім «КМ Академія», 2001. С. 7–22.

Грушевський М. Історія України-Руси : в 11 т., 12 кн. Київ : Наукова думка, 1991. Т. 1. 736 с.

Гура А. В. Змей. *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*. Москва : Междунар. отношения, 2002. С. 187–189.

Гуревич Ф. Д. Збручський ідол. *Матеріали и исследования по археологии СССР*. Москва ; Ленинград, 1941. № 6. С. 279–287.

Гуревич Ф. Д. Каменные идолы Себежского музея. *Краткие сообщения Института материальной культуры*. Москва, 1954. Вып. 54. С. 176–179.

Гуцул Ф. Опілля. *Жовтень*. 1968. № 8. С. 98–103.

Гейштор О. Слов'янська міфологія. Київ : Кліо, 2015. 415, [1] с. : іл.

Дей О. І. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.). Київ : Наук. думка, 1969. 560 с.

Дестунис Г. С. Разбор спорной греческой надписи, изображенной на осьми памятниках. [Санкт-Петербург] : тип. Имп. Акад. наук, [1884]. 33 с.

Диллон Э. М. Дуализм в Авесте. Санкт-Петербург : Тип. В. Ф. Демакова, 1881. 2, IV, 2, 247 с.

До питання автентичності «Світовида». *Світ*. Львів, 1917. Рік III. Ч. 2. С. 34.

Доддс Э. Р. Греки и иррациональное. Санкт-Петербург : Алетея, 2000. 508 с.

Еланская А. И. «Изречения египетских отцов». Памятники литературы на коптском языке. Введение, перевод с коптского и комментарии А. И. Еланской. Санкт-Петербург : 1993. С. 340.

Енциклопедія українознавства. Париж ; Нью-Йорк : Молоде життя, 1959. Т. 3. С. 805–1200.

Забашта Р. «Святовид» із Лопушні (каталогізація даних, історіографічний огляд). *Україна в минулому*. Київ ; Львів, 1996. Вип. IX. С. 17–30, 257–258.

Забашта Р. Бушанський рельєф: формально-стилістичний аспект атрибутції. *Студії мистецтвознавчі*. 2012. Чис. 2 (38). С. 70–76.

Забашта Р. До питання атрибутції язичницької монументальної скульптури теренів Середньої Наддністрянщини (за архівними матеріалами). *Медобори і духовна культура давніх, середньовічних слов'ян (до 150-річчя виявлення Збруцького «Святовита»)*. Матеріали наукової конференції (8–9 жовт., 1998 р., Гримайлів). Львів, 1998. С. 130–149.

Забашта Р. Скульптура слов'ян-язичників і художня традиція античного світу (до проблеми історико-культурної сув'язі). *Студії мистецтвознавчі*. 2009. Чис. 3 (27). С. 20–39.

Забашта Р., Малеев Ю. Касперівський горельєф св. Онуфрія Великого. *Родовід*. 2002. Чис. 1–2 (18–19). С. 76–81.

Закиев М. З. Происхождение тюрков и татар. Казань : Инсан, 2002. 496 с.

Запаско Я., Исаевич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Львів : Вид-во при ЛДУ вид. об'єднання «Вища школа», 1984. Кн. 2. Ч. 1 (1701–1764). 131, [1] с. : іл.

Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). Москва : Наука, 1965. 247, [1] с.

Йонас Г. Гностицизм (гностическая религия). Санкт-Петербург : Лань, 1998. 384 с.

Иордан. О происхождении и деяниях гетов / вступ. статья, перевод и комментарии Е. Ч. Скржинской. Москва : Издательство восточной литературы, 1960, С. 90–91.

Иосиф Флавий. Иудейские древности : в 2 т. / пер. с греч. Г. Г. Генкеля. Москва : Крон-Пресс, 1996. Т. 1. 511 [1] с.

Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии / составил преподаватель Волынской духовной семинарии Н. И. Теодорович. Почаев : В тип-и Почаево-Успенской лавры, 1889. Т. II : Уезды Ровенский, Острожский и Дубенский. С. 435–1120, II, VIII с.

Іаков Мних. Пам'ять і похвала князю руському Володимирі, як хрестився Володимир і дітей своїх хрестив, і всю Землю Руську від краю і до краю, і як хрестилась бабуся Володимира Ольга, до Володимира. Списано Іаковом Мнихом / пер. Сліпушко О. *Тисяча років української суспільно-політичної думки : у 9 т.* Київ : Дніпро, 2001. Т. 1. С. 223–229.

Історія українського мистецтва : в 5 т. Київ : АН УРСР ; Головна редакція УРЕ, 2011. Т. 3 : Мистецтво другої половини XVI – XVIII століття. 439, [1] с. іл.

Історія української літератури. Київ : Наук. думка, 2014. Т. 2 : Давня література (друга половина XVI – XVIII ст.). 839, [1] с. : іл.

Казакевич Г. Кельти за межами «кельтського світу»: моделі етнокультурної взаємодії на периферії латенської культури. *Археологія*. 2007. № 4. С. 87–96.

Казакевич Г. Кельти на землях України: археологічна, мовна та культурна спадщина. Київ : [б. в.], 2010. 502, [2] с. іл.

Камчатнов А. М., Мильков В. В. Апокрифический цикл о царе Соломоне в составе Палеи Толковой. *Палеоросия. Древняя Русь: во времени, личностях и идеях*. Санкт-Петербург, 2019. № 11. С. 200–229.

Каптерева Т. Предметный мир сюрреализма. *Искусство*. Москва, 1971. № 10. С. 53–58.

Карпович В. Доля галицьких пам'яток в часі війни. *Терем. Літературний збірник*. Львів ; Київ, 1919. [Чис.] І. С. 171–185.

Кирпичников А. Что мы знаем достоверного о личных божествах славян. *Журнал министерства народного просвещения*. Санкт-Петербург, 1885. Ч. CCXLI. С. 47–65.

Клеванов А. Сочинения П. Овидия Назона все, какие до нас дошли : в 3 т. Москва : Бр. Салаевы, 1874. Т. 2. XL, 345 с.

«Книга души, нарицаемая Злото». Неизданное сочинение митрополита Петра Могилы. *Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков*. Москва ; Ленинград, 1962. С. 117–136.

Козьма Пражский. Чешская хроника / вступ. статья, перевод и комментарии Г. Э. Санчука ; отв. ред. Л. В. Разумовская и В. С. Соколов. Москва : Издательство АН СССР, 1962. 296 с.

Колодний А. Слово реченого Христороубцем. *Історія релігії в Україні* : у 10 т. Т. 1 : Нові релігії України. Прийняття християнства. Київ : Українська асоціація релігієзнавців, 2010. С. 327;

Королькова Е. Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племён Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н. э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. Санкт-Петербург : Перербургское востоковедение, 2006. 272 с.

Королькова Е. Ф. Иконография образа хищной птицы в скифском зверином стиле VI–IV вв. до н. э. *Проблемы археологии*. Санкт-Петербург, 1998. Вып. 4. С. 154–165.

Кочергина В. А. Санскритско-русский словарь. С приложением Грамматического очерка санскрита А. А. Зализняка. Москва : Русский язык, 1987. 944 с.

Кравченко О. Рогатинщина на протязі віків. *Рогатинська земля. Збірник історико-мемуарних, етнографічних і побутових матеріалів*. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1989. С. 15–59.

Крест Христа спасителя и каждого ч[е]л[овѣ]ка на казаню публичном ясновелебного в бозі его милости господина и отца кир Петра Могилу... выражоный... [Кієвъ] : типографов... в Лавре Печерской..., 1632. [8]. 56 с.

Крип'якевич І. Історичні проходи по Львову. Львів : Каменяр, 1991. 167 с. : іл.

Кришук М. Українська міфологія. Посібник. Тернопіль : Книжково-журнальне вид-во «Тернопіль», 1994. 111, [1] с. : іл.

Крумлинг А. А. Подражания «Подражанию». Римейки книги Фомы Кемпийского «О подражании Христу» в славяно-русской письменности. Библиографический обзор. *Фома Кемпийский. О подражании Христу. В переводе с латинского К. П. Победоносцева (1869). 2-е изд., испр. и дополн.* Москва, 2009. С. 267–285.

Крушельницкая Л. И. Кельтский памятник в Верхнем Поднепровье. *Краткие сообщения Института археологии СССР.* Москва, 1965. Вып. 105. С. 119–122.

Крушельницкая Л. И. Латенская культура. *Археология Прикарпатья, Вольни и Закарпатья: Энеолит, бронза и раннее железо.* Киев, 1990. С. 167–173.

Крушельницький Б. Археологічні зацікавлення Антоні Шнайдера. *Постаті української археології.* Львів, 1998. С. 84–86.

Кузьменко Ю. К., Смирницкая О. А., Стеблин-Каменский М. И. и др. *Снорри Стурлусон. Круг земной (Heimskringla).* Москва : Наука, 1980. 687 с.

Куликова Ю. В. Кельтское возрождение «Галльской империи»? *Преподаватель XXI века.* Москва, 2015. № 1. С. 264–272.

Культурна спадщина Рівненського краю / авт. О. Харват. Рівне : У фарватері істин, 2010. 248 с. : іл.

Лаптева Л. П. Письменные источники по истории Чехии периода феодализма. Москва : Издательство Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, 1985. 200 с.

Лифшиц Л. В. О двух сюжетах декора древнерусских серебряных браслетов. *Искусствознание.* Москва, 2019. № 4. С. 60–69.

Лозко Г. С. Коло Свароже. Відроджені традиції. Київ : Український письменник, 2004. 222 с.

Лопушанський «Святовид». *Записки НТШ.* Львів, 1910 (1911). Т. ХСVIII. Р. 1910. Кн. VI. Рік. XIX. С. 147–148.

Луняк Є. Реймське Євангеліє і таємниці його походження. *Реймське Євангеліє. Видання факсимільного типу : у 2 т.* Київ : Горобець, 2019. Т. 2 : Дослідження. С. 15–30.

Лучицкая С. Чудовища. *Словарь Средневековой культуры.* Москва : Российская политическая энциклопедия, 2003. С. 578–582.

Любашенко В. І. Єретичні течії. *Історія української культури : у 5 т.* Київ : Наукова думка, 2001. Т. 2. С. 312–322.

Маковецька Х. Скульптура давня. *Національний музей у Львові: 100 років. Альбом.* Київ, 2005. С. 49–65.

Максимов Є. В. Про перебування кельтів в Україні. *Етнокультурні процеси в Південно-Східній Європі в I тисячолітті н. е.* Київ ; Львів, 1999. С. 143–150.

Матъе М. Э. Искусство Древнего Египта. Москва : Искусство, 1961. 606 с.

Махов А. Е. Hostis antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря. Москва : Intrada, 2006. 416 с.

Махов А. Е. Средневековый образ: между теологией и риторикой Опыт толкования визуальной демонологии. Москва : Intrada, 2011. 256 с.

Махортых С. В. Культурные контакты населения Северного Причерноморья и Центральной Европы в киммерийскую эпоху. Киев : Шлях, 2003. 380 с.

Мачинский Д. А. Кельты на землях к востоку от Карпат. *Кельты и кельтские языки.* Москва, 1974. С. 31–41.

Маштаков П. Л. Список рек бассейна Днестра и Буга (Южного). Петроград : Состоящая при Акад. наук Комис. по вопросу о геогр. номенклатуре 1917. [2], IV, 57 с. : 1 л. карт.

Мелетинский Е. М. Иллюанка. *Мифологический словарь.* Москва, Советская энциклопедия, 1990. С. 672.

Могила П. «Крестъ Христа Спасителя и каждого человека», проповедь, произнесенная 4 марта 1632 г. *Архив Юго-Западной России.* Киев, 1914. Ч. 1. Т. VIII. Вып. 1. С. 386–421.

Моздир М. Українська народна меморіальна пластика. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2009. 287, [1] с. : іл.

Мойсієнко В. Кирилична частина Реймського Євангелія – важлива пам'ятка давньоруськоукраїнської книжної писемності. *Рейм-*

ське Євангеліє. Видання факсимільного типу : у 2 т. Київ : Горобець, 2019. Т. 2 : Дослідження. С. 68–93.

Мушкетик Л. Г. Персонажі української народної казки. Київ : Український письменник, 2014. С. 225.

Нидерле Л. Славянские древности. Москва : Изд-во иностранной литературы, 1956. 453 с. : ил.

Нікітенко Н., Корнієнко В. Реймське Євангеліє – унікальна пам'ятка українсько-чеської церковної книжності. *Реймське Євангеліє. Видання факсимільного типу : у 2 т.* Київ : Горобець, 2019. Т. 2 : Дослідження. С. 8–14.

Німчук В. В. Київські глаголичні листки. Найдавніша пам'ятка слов'янської писемності. Київ : Наук. думка, 1983. 144 с.

Німчук В. В. Реймське євангеліє XI ст. *Німчук В. В. Хрестоматія з історії української мови X–XIII ст.* Київ ; Житомир : Полісся, 2015. С. 113–116.

Нічик В. М. Петро Могила в духовній історії України. Київ : Український Центр духовної культури, 1997. 328, [16] с. іл.

О. Н. Гей, на Івана, гей на Купала. *Вісник Союзу визволення України.* Відень, 1917. № 157. С. 426.

Овчинніков О. Сонячні та хтонічне божества східнохорватського пантеону. *Історія релігій в Україні. Тез. повідомлень IV круглого столу (Львів, 9–10 трав. 1994 р.).* Київ ; Львів, 1994. С. 125–126.

Огієнко І. Реймська Євангелія. *Пам'ятки старослов'янські X–XI віків. Історичний, лінгвістичний і палеографічний огляд з повною бібліографією та альбомом 155 знімків з пам'яток з кирилівською транскрипцією.* Варшава : Друкарня Синодальна, 1929. Т. 5. С. 144–150.

Ольховский В. С., Евдокимов Г. Л. Скифские изваяния VII–III в.в. до н. э. Москва : ИА РАН, 1994. 191 с. : ил.

Опреску Г. Румынская скульптура. Бухарест : Издво литературы на иностранных языках, 1957. 160 с. : ил.

Особисті архівні фонди відділу рукописів. Анований покажчик : 2-ге вид., випр. і допов. Львів : [НАН України ; Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника], 1995. 271, [1] с.

Павсаний. Описание Эллады : в 2 т. Москва : АСТ, Ладомир, 2002. Т. 1. 490 с.



Палагута И. В. Орнамент как особый вид искусства. *Художественная культура*. Москва, 2020. № 1 (32). С. 45–64

Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР : в 4 т. Киев : Будівельник, 1985. Т. 3. 337 с. : ил.

Памятники литературы Древней Руси : в 12 вып. / вступ. статья Д. С. Лихачева ; сост. и общая редакция: Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев. Москва : Художественная литература, 1980. Вып. 2. 628 с.; 1981. Вып. 3. 532 с.

Памятники старины в Подолии. (Материалы для составления археологической карты Подольской губернии). Собрал и написал В. К. Гульдман (член-корреспондент Императорского Московского археологического общества и член-секретарь Подольского губернского статистического комитета). Каменец-Подольский : Тип.-я Подольского губернского правления, 1901. VIII, 402, LVII, 3 с. (Оттиск из «Подольские ведомости» за 1893–1901 гг.).

Пастернак Я. Археологія України – Archaeology of Ukraine : первісна, давня та середня історія України за археологічними джерелами. Торонто : [НТШ], 1961. 788, [2] с., [22] арк. : карт., іл.

Пастух Н. Феномен зоологізму у міфології та культурі (теоретичний аспект). *З його духа печаттю...* : зб. наук. праць на пошану Івана Денисюка : у 2 т. Львів, 2001. Т. 2. С. 114–122.

Пиккио Р. Православното славянство и старобългарската культурна традиция. София : Университетско изд. «Святой Климент Охридски», 1993. 724 с.

Плетнева С. А. Половецкие каменные изваяния. Москва : Наука, 1974. 200 с. : ил. (САИ. Вып. Е4-02).

Подражанья Иисуса Христа книжок четиры. Сочинение Томи з Кемписа каноника по правилам свят. Августина. Переведені з латинського на рускій язык Ипполитом (Владиміром) Андреевом Терлецким, попом святои словянско-католической церкви, святого богословія и врачества доктором, мисіонером апостольским. Перемышль, 1862.

Позднякова Н. А. Псевдо-Аристотель. Рассказы о диковинках. *Вестник древней истории*. Москва, 1987. № 3. С. 236–252; № 4. С. 229–251.

Покровский Н. В. Церковная археология в связи с историей христианского искусства. Петроград : тип. А. Н. Лавров и К°, 1916. XV, 226, [8] с.

Полное собрание русских летописей : в 43 т., 135 кн. Санкт-Петербург : Типография М. А. Александрова (Надеждинская, 43), 1908. Т. 2. XVI с., 938 стлб., 87 с.

Польовий Я. Хрест із Лопушні. *Рогатинська земля: історія та сучасність : матеріали III наук. конф., Рогатин, 26 берез. 2002 р.* Рогатин ; Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. Т. 4. С. 124–132.

Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1986. С. 216.

Рамм Б. Я. Папство и Русь в X–XV веках. Москва ; Ленинград : Изд-во Академия наук СССР, 1959. 284 с.

Рогатинець. 1923. № 1–6.

Рогатинець. 1924. № 1–6.

Рогатинська земля у сиву давнину. *Рогатинська земля. Збірник історико-мемуарних, етнографічних і побутових матеріалів.* Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1989. Т. 1. С. 11–14.

Рыбаков Б. А. Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. Москва : Издательство академии наук СССР, 1963. 381 с.

Рыбаков Б. А. Искусство древних славян. *История русского искусства.* Москва, 1953. Т. I. С. 39–92.

Рыбаков Б. А. Русалии и бог Симаргл-Переплут. *Советская археология.* Москва, 1967. № 2. С. 91–116.

Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. Москва : Наука, 1987. 782, [1] с.

Савельева Н. В. Неизвестный перевод трактата «De imitatione Christi» Фомы Кемпийского в западнорусском сборнике XVII века *Славяноведение.* Москва, 2018. № 2. С. 63–82.

Савинов Д. Г. Изобразительные памятники раннескифского времени: искусство композиции. *Труды Сибирской ассоциации исследователей первобытного искусства.* Москва ; Кемерово, 2012. Вып. 9. С. 35–55.

Сазонова Л. И. Театральная программа XVII в. «Алексей человек божий». *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник.* 1978. Москва, 1979. С. 134–144.

Свердлов М. Б. Латиноязычные источники по истории Древней Руси. Германия. Москва ; Ленинград : Институт истории АН СССР, 1989. Вып. I. Ч. I. 204 с.

Сіцінський Ю. Нариси з історії Поділля (Нарис III). – Хмельницький державний обласний архів (м. Кам'янець-Подільський). Ф. арх. № Р-3333. Спр. № 31. 65 арк.

Скоп Л. Дрогобицький триптих (нова версія про його походження). *Провісник*. [Дрогобич], 1991. Ч. 5. С. 1–4.

Слободян В. Храми Рогатинщини. Львів : Логос, 2004. 251, [1] с. : ил.

Словник гідронімів України. Київ : Наук. думка, 1979. 782 с.

Слово реченого Христолюбцем / пер. Б. Лобовика. *Історія релігії в Україні : у 10 т.* Київ : Українська асоціація релігієзнавців, 2010. Т. 1. С. 327.

Смирнов К. Ф. Савроматы. Ранняя история и культура сарматов. Москва : Наука, 1964. 381 с.

Снорри Стурлусон. Круг земной (Heimskringla) / пер.: Кузьменко Ю. К., Смирницкая О. А., Стеблин-Каменский М. И., Гуревич А. Я. Москва : Наука, 1980. 687 с.

Соколов И. И. Богомилство. *Православная богословская энциклопедия : приложение к духовному журналу «Странник» за 1901 г.* Петроград : Т-во А. П. Лопухина, 1901. Т. 2. Стлб. 751.

Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. Львів : [б. в.], 2002. 479, [1] с. : іл.

Строев С. Славянское евангелие, на котором присягали французские короли при своем короновании. *Журнал министерства народного просвещения*. Санкт-Петербург, 1839. № 3. С. 78–103.

Телегін Д. Я. Вартові тисячоліть. Монументальна антропоморфна скульптура далеких епох. Київ : Наук. думка, 1991. 79, [1] с. іл.

Тимошук Б. О. Слов'яни Північної Буковини V–IX ст. Київ : Наук. думка, 1976. 178 с. іл.

Тищенко О. Р. Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності (I ст. до н. е. – середина XIII ст. н. е.). Київ : Вид-во при КДУ вид-ого об'єднання Вища школа, 1983. 110, [2] с. іл.

Тома Гемеркен Кемпійський. Наслідкування Христа. Львів : Свічадо, 2021. 312 с.

Томы от Кемпис о подражании Христа. Душеполезная книга в четыре разделенная, древле прежде лит ста и вящше ніким трудолюбцем [тобто Настурелом] в славенській язык от латинского преведена,

нынї же прилїжнїе исправлена и благословенїем его преосвященства кїр Сїлвестра Лубїенїецкаго Руднїцкаго, екзарха митрополїи Кїевскїя, Галицкїя и всея Россїи, Луцкаго и Острогскаго епископа, произволенїем же всечестнїйшаго отца іеромонаха Ипатїя Бїлїнскаго, в святой чудотворной лаврї Почаевской тїпом издана. 1764. [10], 226, [1] арк.

Топоров В. Н. Вритра. *Мифологический словарь*. Москва : Советская энциклопедия, 1990. С. 134–135.

Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая). *Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т.* Москва : Советская энциклопедия, 1980. Т. 2. С. 161–166.

Тот И. О Протографе и протерографе кирилловской части Реймского евангелия. *Palaeobulgarica / Старобългаристика*. 1982. No 3. P. 180–183.

Трофименко Т. М. Ораторсько-учительна проза. *Історія української літератури*. Київ, 2014. Т. 2. С. 154–165.

Трофимова М. К. Из истории ключевой темы гностических текстов. Пистис София. *Палеобалканистика и античность : сборник научных трудов*. Москва, 1989. С. 169–218.

Трубы словєсь проповѣднѣхъ на дни нарочитѣя праз(д) нико(в) Г(оспо)дни(х)... Лазарь Барановичъ... [Кїєвъ] : Тѣпомъ же въ с(вя)той велико(й) чудотворно(й) Лаврѣ КїєвоПечерской, 1674. [10], 405, [4] арк.

Турилов А. А. Реймское евангелие. *Древняя Русь в средневековом мире: энциклопедия / под общ. ред. (сост.) Е. А. Мельниковой, В. Я. Петрухина*. Москва : Ладомир, 2014. С. 677–678.

Украинское искусство. *Щербаківський В. Українське мистецтво. Вибрані, неопубліковані праці*. Київ, 1995. С. 181–212.

Филип Я. Кельтская цивилизация и ее наследие. Прага : Артия, 1961. 215, [41] с. : ил.

Фіголь М. П. Скульптура, рельєф та білокам'яна декоративна різьба в архітектурі старого Галича. *Українське мистецтвознавство*. Київ, 1993. Вип. I. С. 18–29.

Фома Кемпийский. О подражании Христу. *Богословие в культуре Средневековья*. Киев, 1992. С. 227–383.

Франко І. Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві. *Франко І. Зібр. творів : у 50 т.* Київ : Наукова думка, 1981. Т. 30. С. 240–252.

Франко І. Я. Апокрифи і легенди з українських рукописів : у 5 т. Львів : Наук. т-во ім. Шевченка, 1906. Т. 4. С. 159–171.

Циркин Ю. Б. Мифы Финикии и Угарита. Москва : АСТ, 2003. 480 с.

Чариков А. А. Изобразительные особенности каменных изваяний Казахстана. *Советская археология*. Москва, 1986. № 1. С. 87–102.

Чарновський О. Українська народна скульптура. Львів : Вища школа, вид-во при ЛДУ, 1976. 144 с. : іл.

Шарипова Л. Сокровищница бессмертия: Пётр Могила и его сочинение «Книга души нарицаемая Злото». *Петро Могила, свт. Книга Душі, йменована Злото*. Київ, 2007. С. 353–407.

Шевчук В. Мисленне дерево. Роман-есе про давній Київ. Київ : Молодь, 1989. 355, [3] с. : рис.

Шер Я. А. Каменные изваяния Семиречья. Москва ; Ленинград : Наука, 1966. 140 с. : ил.

Шер Я. А. Угасает ли дискуссия о происхождении скифов, скифской культуры? *Краткие сообщения Института археологии*. Москва, 2017. Вып. 247. С. 15–27.

Широкова Н. Мифы кельтских народов. Москва : АСТ ; Санкт-Петербург : Астрель, 2004. 432 с.

Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві. І. Виноградна лоза. *Збірник секції мистецтв*. [Українське наукове товариство]. Київ, 1921. [Чис.] І. С. 55–74.

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

Эко У. Баудолино / пер. с итал. и послесловие Е. Костюкович. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2003. 544 с.

Элиаде М. Можно ли восстановить кельтский пантеон? *История веры и религиозных идей : в 3 т*. Москва : Критерион, 2002. Т. 2. С. 72–74.

Элиаде М. Трехсоставная индоевропейская идеология. *История веры и религиозных идей : в 3 т*. Москва : Критерион, 2002. Т. 1. С. 91–92.

Юрченко А. Г. Александрийский «Физиолог». Зоологическая мистерия. Исследование. Санкт-Петербург : Евразия, 2001. 448 с.

Юрченко А. Г. Тигрица и грифон. Сакральные символы животного мира. Зоологическое сочинение V века. Санкт-Петербург : Азбука-классика, Петербургское Востоковедение, 2001. 400 с.-

Якобсен Т. Сокровища тьмы. История месопотамской религии. Москва : Вост. лит.-ра, 1995. 294 с.

Яницька П. Художнє оформлення Реймського Євангелія. *Реймське Євангеліє. Видання факсимільного типу : у 2 т.* Київ : Горобець, 2019. Т. 2 : Дослідження. С. 93–106.

Ясинецька О. Родина Анни Ярославни в історичних особах і пам'ятках культурної спадщини. *Реймське Євангеліє. Видання факсимільного типу: у 2 т.* Київ : Горобець, 2019. Т. 2 : Дослідження. С. 107–142.

Яцковский А., Ярнушкевич Я. Искусство польского народа. [Warszawa] : Аркады, [б. г.]. 480 с. : ил.

Antoniewicz Wł. Archeologia Polski. Zarys czasów przedhistorycznych i wczesnodziejowych na ziem Polski. Warszawa : Trzaska Evert i Michalski, [1928]. 8, 343, [1] s. : il.

Antoniewicz Wł. Poągi. *Słownik starożytności słowiańskich.* Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1970. T. IV. Cz. I. S. 241–246.

Antoniewicz Wł. Z badań archeologicznych w górnem dorzeczu Diestru. *Wiadomości archeologiczne.* Warszawa, 1921. T. VI. S. 79–108.

Antoniewicz Wł. Z wycieczek po Galicyi. *Ziemia.* Warszawa, 1912. R. III, № 35. S. 564–570.

Antonín R., Miller S.-M. The Ideal Ruler in Medieval Bohemia. Leiden ; Boston : Beill, 2017. 400 p.

Arie E., Rosen B., Namdar D. Cannabis and Frankincense at the Judahite Shrine of Arad. *Tel Aviv. Journal of the Institute of Archaeology of Tel Aviv University.* Tel Aviv, 2020. No 1. P. 5–28.

Bikkínina E. La lengua del Evangelio de Reims. Tesis doctoral. Granada, 2009. 686 p.

Blahova E. Über den kyrillischen Teil des Reimser Evangelium oder über die Resusztitation eines Mythos. *Byzantinoslavica,* Praha, 1995. (Vol. 56). No 3. S. 593–600.

Błażejewska A. Głowa z Jankowa: próba odczytania formy wczesnośredniowiecznego zabytku. *Teka Komisji Historii Sztuki.* Toruń, 2002. Tom IX. S. 15–37.

Bobková L. Český Králá Římský Císař Karel IV. *Karel IV. a jeho doba. Odborná publikace k 700. výročí narození Karla IV.* Praha : NIDV, 2016. S. 5–19.

Brückner Al. Pierwotna wiara i kultury. *Polska, jej dzieje i kultura od czasow najdawniejszych do chwili obecnej.* Warszawa, [1927]. T. I. S. 39–50.

Cenak-Holubowiczowa H. Slaski Olimp. *Szkice z dziejow Slaska.* Warszawa, 1955. S. 1–19.

Cepik J. Jak czlowiek stworzyl bogow. Warszawa : Nasza księgarnia, 1985. 322 s. : il.

Charipova L. Peter Mohyla's Translation of the Imitation of Christ. *The Historical Journal.* 2003. № 46. P. 237–261.

Copitar B. Glagolita Clozianus id est Codicis Glagolitici inter suos facile antiquissimi... Vindobonae : Prostat Apud Carolum Gerold Bibliopolam, 1836. LXXX, 2, 86 s.

Czolowski A. i Janusz B. Przesłość i zabutki województwa Tarnopolskiego. Tarnopol : Nakładem powiatowej organizacji narodowej, 1926. VIII, 200, LXXVIII s. : il.

Davies O. Grimoires A History of Magic Books. Oxford: Oxford University Press, 2009. 384 p.

Dawna polska rzeźba ludowa / opracowal Józef Grabowski. Warszawa : Auriga, 1968. 40, [192] s. : il.

Demetrykiewicz Wł. Figury kamienn t. zw. «bab» w Azji i w Ewropie i ich stosunek do mitologii słowiańskiej. *Sprawozdania z czynności i posiedzeń Akademii umiejętności w Krakowie.* Kraków, 1910. T. XV. Nr. 7. S. 2–15.

Encyklopedia staropolska / opracowana przez prof. uniw. dra Aleksandra Brücknera, Karolia Estreichera. Warszawa ; Kraków : Wyd.-wo Księgarnia Trzaski, Everta i Michalskiego, 1939. T. II. 1070 s. : il., tabale.

Forstner D. Świat symboliki chrześcijańskiej. Warszawa : Instytut wydawniczy PAX, 1990. 544, [97] s. : il.

Fryś-Pietraszkowa E., Kunczyńska-Iracka A., Pokropek M. Sztuka ludowa w Polsce. Warszawa : Wyd-wo Arkady, [1988]. 340 s. : il.

Gąssowski J. Sztuka pradziejowa w Polsce. Warszawa : Wyd-wa artystyczne i filmowe, 1975. 192 s. : il.

Gieysztor A. Mitologia Słowian. Warszawa : Wyd-wa artystyczne i filmowe, 1982. 272 s. : il.

Greslik V. Ikony 17 storocia na Vichodnom Slovensky. Presov : [publisher not identified], 2002. 99, [2, 24] s. : il.

Gringmuth-Dallmer E., Hollnagel A. Jungslawische Siedlung mit Kultfiguren auf der Fischerinsel bei Neubrandenburg. *Zeitschrift für Archäologie*. Berlin, 1971. Bd. 5. Heft. 1. S. 102–133.

Herrmann J. Zwischen Hradschin und Vineta. Frühe Kulturen der Westslawen. Leipzig ; Jena ; Berlin : Urania-Verlag, [1981]. 304, [1] S. : Abb., Bild.

Hrabák J., Vážný V. Dvě legendy z doby Karlovy. Život svaté Kateřiny. Praha : Nakl. Československé akademie věd, 1959. P. 17–90.

Jagić V. Entstehungsgeschichte der kirchenslawischen Sprache: Neue berichtigte und erweiterte Ausgabe. Berlin : Weidmann, 1913. 540 s.

Jakub P. Karel IV. Vlastní životopis Vita Karoli Quarti / z latinského originálu Vita Karoli Quarti přeložil Jakub Pavel. Praha : Odeon, 1978. 225 s.

Janusz B. Badania archeologiczne dokonane 1911 r. w Galicji Wschodniej. Na ziemi naszej. Lwów, 1912. R. III. № 23. S. 1–4.

Janusz B. Kultura przedhistoryczna Podola Galicyjskiego. [Lwów] : Nakładem wyd-wa polskiego we Lwowie, 1919. 171, [1] s.

Janusz B. Pogańsko-chrześcijański pomnik w Łopusznej pod Rohatynem. *Wywiad Codzienny*. Lwów, 1926. № 51. 19 grudnia. S. 5.

Janusz B. Zabytki przedhistoryczne Galicji Wschodniej. Lwów : Nakład. Towarzystwa dla popierania nauki polskiej, 1918. 310 s.

Kazakevych G. Iron Age Celts in the Territory of Ukraine and Their Influence on the Cultures of Local Populations During Third Century B. C. – First Century A. D: Where Gauls and Scythians Met and Mingled. Lewiston NY : Edwin Mellen Press, 2016. 176 p.

Kazhdan A. Holy and Unholy Miracle Workers. *Byzantine Magic / Henry Maguire (Editor)*. Washington : Dumbarton Oaks, 1995. P. 73–82.

Kirkor A. H. Pokucie pod względem archeologicznym. W Krakowie : czcionkami drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1876. 107, [1] s.

Koch K. Between Christ and Satan. Grand Rapids : Kregel Publications, 1962. 192 p.

Krzyż w Łopusznej pod Rohatynem. *Kronika powiatu Rohatyńskiego*. [Rohatyn], 1928. R. II. № 2–3, kwiecień–wrzesień. S. 17–21.

Leńczyk G. Światowid zbuczkański. *Materiały archeologiczne*. Kraków, 1964. V. S. 5–60.

Les grans suffrages et oraisons contenans les graces, fruits et louenges du tressacre et digne sacrement de l'Autel. Extraits de plusieurs



saints docteurs, recueillis par feu de bonne mémoire maistre François Picart, docteur en théologie à Paris: augmentez de plusieurs oraisons catholiques. Rouen : Chez Nicolas Vaultier / tenant sa boutique au portail des libraires, [1600?]. 72 p.

Łopaciński H. Pomniki. *Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana*. Warszawa, 1972. IV. S. 72–94.

M. K[orduba]. Svjatovid von Lopušna. M.S. XCVIII, 147–148. *Zeitschrift für Osteuropäische Geschichte*. Berlin, 1911. Bd. 2. H. 1. S. 121.

Magdalino P. *Occult Science and Imperial Power in Byzantine History and Historiography (9th-12th Centuries)*. Geneva : La Pomme d'or, 2006. P. 119–162.

Magdalino P. *The Byzantine Reception of Classical Astrology*. Leiden : Brill, 2002. P. 33–57.

Mavroudi M. *Occult Science and Society in Byzantium: Considerations for Future Research*. Geneva : La Pomme d'or, 2006. P. 39–96.

Melnyk M. *Problematyka antropologiczna w pismach Piotra Mohyły*. Olsztyn : Wyd-wo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2005. 392 s.

N. N. and Pritsak O. Myron Korduba. *Bibliography. Korduba M. Litterature historique soviétique-ukrainienne*. München, 1972. S. XLI.

Neumann J. *Český barok*. Praha : Odeon, 1974. 350, [360] s. : obr.

Niderle L. *Život starých slovanů: Zaklady kulturních starožitnosti slovanských*. Praha : Nakladem Bursika & Kohouta, 1925. Dil. III, svaz. 2. 790 s.

Olędzki J. Wota srebrne. *Polska sztuka ludowa*. Warszawa, 1967. Rok XXI. Nr 2. S. 67–92.

Pettazzoni R. *Wszechwiedza bogów*. [Warszawa] : Książka i Wiedza, 1967. XXVII, 600, [5] s., [32] s. : tabl., [1] k. tabl.

Piotrowski J., dr. Rzekome posągi Światowida w powiecie Rohatyńskim. *Kuryer literacko-naukowy (Dodatek do Nru 160-go «Ilustrowanego kuryera codziennego» z dnia 11-go czerwca 1928 r.)*. Kraków, 1928. R. V. № 24. S. II–III.

Pomnik Światowita w Łopusznej. *Ilustrowany kuryer codzienny*. Kraków, 1928. R. XIX. № 119. S. 7.

Pręgierz. *Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana*. Warszawa, 1972. IV. S. 117–118.

Rabanus Maurus's. *De rerum naturis*. 1022–1035. Monastery of Montecassino, Cassino. *Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino*. Italy. Codice 132.

Rosen-Przeworska J. Ikonografia wschodnioceltycka. Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976. 262 s. : il.

Rosen-Przeworska J. Tradycje celtyckie w obrzędowości protosłowian. Wrocław ; Warszawa ; Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1964. 291, [1] s. : il.

Rybakow B. A. Die Kunst der alten Slawen. *Geschichte der russischen Kunst*. [Dresden], 1957. Band I. S. 23–58.

Saxo Grammaticus. Gesta Danorum / Herausgegeben von A. Holder. Strassburg : Verlag von Karl J. Trübner, 1886. LXXXVIII, 719, [1] S.

Schlette F. Kelten zwischen Alesia und Pergamon. Leipzig ; Jena ; Berlin : Urania-Verlag, [1980]. 183, [49] S. : Bild.

Ševčenko I. Remarks on the Diffusion of Byzantine Scientific and Pseudo-Scientific Literature among the Orthodox Slavs. *The Slavonic and East European Review*. London, 1981. Vol. 59. No 3. P. 321–345.

Skochylas W. DREWORYT LUDOWY W POLSCE. [Warszawa] : J. M.[ortkowicz], [1933]. [4], 14, 99, XI s. : il.

Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. Warszawa : nakł. Filipa Sulimierskiego i Władysława Walewskiego, 1884. T. V : Kutowa Wola–Malczyce. 960 s.

Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. Warszawa : nakł. Filipa Sulimierskiego i Władysława Walewskiego, 1885. T. VI : Malczyce–Netreba. 960 s.

Slupecki L. P. Slavonic pagan Sanctuaries. Warsaw : [IAS PAN], 1994. 266 S. : Fig.

Slupecki L. P. Słowiańskie posągi bóstw. Kwartalnik historii kultury materialnej. Warszawa, 1993. № 41. Z. 1. S. 33–69.

Sokołowska J. Wczesnohistoryczne posągi kamienny odkryte na ziemiach Polski. Warszawa : Nakładem Towarzystwa naukowego warszawskiego, 1928. 44, [2] s. : il., mapa. (Odbetka z t. XII «Światowita» rocznika MA im. Er. Majewskiego TNW).

Starożytności galicyjski, zebrał i wydał Ż. Pauli. We Lwowe : Nakładom avtora, 1840. 49 s. : ryc.

Tarbé P., Macquart J. Trésors des églises de Reims : ouvrage orné de planches / Prosper Tarbé, dessiné et lithographié par J.-J. Reims : Edité par impr. de Assy, 1843. 338 s.

Telegin D. Ya., Mallory J. P. The Anthropomorphic Stelae of the Ukraine: The Early iconography of the Indo-Europeans. Washington, D.C. : Institute for the Study of Man, 1994. 129, [1] p. : il.

The Image of Christ: The Catalogue of the Exhibition «Seeing Salvation» (National Gallery of London) by Gabriele Finaldi (2000-11-10). London, [2000]. 224 p. : il.

The Testament of Solomon (First to Third Century A. D.) / Translated by D.-C. Duling. *The Old Testament Pseudepigrapha. in 2 vol.* New York : Doubleday & Company, INC, 1983. Vol. 1. P. 935–988.

The Testament of Solomon / Translated by Conybeare F. C. *Jewish Quarterly Review*. Philadelphia, 1898. No 10 (Vol. 11). P. 1–45.

Timotheus of Gaza. On animals: peri zōōn: fragments of a byzantine paraphrase of an animal-book of the 5th century A. D. / Bodenheimer F. S., Rabinowitz A. ed. Paris ; Leiden : Académie internationale d'histoire des sciences, [1949]. [VIII]. 54 p.

Wahylewycz I. Pomniki budownictwa słowiańskiego (1843). Відділ рукописів ЛННБ імені В. Стефаніка. Ф. 19. Спр. 15: Інформація про задум монографії «Пам'ятки слов'янського будівництва». 20 арк.

Walicki M. Malarstwo Polskie: Gotyk. Renesans. Wczesny manieryzm. [Warszawa] : Auriga, 1961. 350 s. : il.

Weigel M. Bildwerke aus altslavischer Zeit. *Archiv für Anthropologie*. Braunschweig, 1892. Bd. XXI. S. 41–72.

Wiadomość o nowym «Swiatowidzie». *Na ziemi naszej*. Lwów, 1912. R. III. № 12. S. 8.

Zabytki wojewódstwa Stanisławowskiego. Wykaz z lat 1920–1929 (opracowany przez pracowników lwowskiego okręgu konserwatorskiego) / opracował Piotr Kamiński. Warszawa, 1998. 138 s. : il.

Zsuzsa L. A középkori bronzművesség emlékei Magyarországon. [Budapest] : Corvina Kiadó, [1979]. 54, [2, 40] old. : kép.

## Розділи 2 і 3

Аксинин Александр. Каталог графіки / авт.-сост. Ю. Гиттик. Львов, 1988. 40 с.

Аксинин А. Мысли... *Галицька Брама*. 2001. № 7 (79). С. 12–13.

ARTемігранти. Живопис. Графіка. Фотографія. Скульптура. Проект Музею сучасного образотворчого мистецтва України (МСОМУ). Каталог. Київ, 2008. 250 с.

Базилев С. Про час, про друзів, про гіпер. *Fine Art*. 2008. № 4. С. 12–15.

Бернар-Ковальчук Н. Харківська фотографія: гра проти апарату. Харків : МОКСОР, 2020. 308 с.

Введенський І. АКС- або Книга в графічному світі Олександра Аксініна. *Faine Art*. 2009. № 2–3 (7–8). С. 50–57.

Волощук І. Всеукраїнське трієнале «Графіка-97». *Образотворче мистецтво*. 1997. № 3–4. С. 25–27.

Восток–Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Москва : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1982. Вып. 1. 293 с.

Время и вечность Александра Аксинина : в 2 т. / автор проекта Л. М. Илюхина. Киев : Антиквар, 2017. Т. 2. 432 с.

Гембрел Д. Некоторая польза от политики: советское искусство на Западе. Творчество. Москва, 1992. № 2. С. 48.

Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів : Академічний експрес, 2001. 176 с.

Горинь Б. Опанас Заливаха. Вибір шляху. Київ : УПР, 1995. 40 с.

Гройс Б. Глобализация и теологизация политики. *Художественный Журнал*. Москва. № 56.

Гройс Б. Комментарии к искусству. Москва : Художественный журнал, 2003. 344 с.

Гройс Б. Неосакральные мифы российского авангарда. *Декоративное искусство*. Москва, 1991. № 8. С. 30–34.

Гройс Б. Россия и проект модерна. *Художественный журнал*. Москва, 2002. № 3 (1). С. 29–37.

Гройс Б. Соц-арт. *Искусство*. Москва, 1990. № 1. С. 30–33.

Деготь Е., Левашов В. Разрешенное искусство. *Искусство*. Москва, 1990. № 1. С. 58–61.

Дзюба І. Спрага. Київ : Український світ, 2001. 280 с.

Дьяконов В. Н. Московская художественная культура 1950–1960-х годов. Возникновение неофициального искусства : дис. ... канд. культ. 24.00.01. Москва, 2009. 140 с.

Етнополітичні процеси в Україні: регіональні особливості. Київ: Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Кураса НАН України. 2011. 396 с.

Жижек С. Возвышенный объект идеологии. Москва : Художественный журнал, 1999. 234 с.

Зінченко К. Володимир Ахметов іще не сказав свого найголовнішого. *Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісник.* Київ, 2007. Вип. 4. С. 96–114.

Історія Українського мистецтва : в 5 т. Київ : НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2007. Т. 5. 1048 с.

Каменський А. Документальний романтизм. *Творчество.* Москва, 1982. № 10. С. 18–22.

Кондрачев М. Ю., Ильин В. А. Конформизм. Азбука социального психолога-практика. Мjсrdf : ПерСэ, 2007. 464 с.

Констриктор Б. Дышала ночь восторгом самиздата. *Лабиринт / Эксцентр (литературно-художественный журнал).* Ленинград ; Свердловск, 1991. № 1. С. 38–44.

Кто есть кто в современном искусстве Москвы. Мjсrdf : Музей современного искусства «Гараж», 1993. 287 с.

Курдюкова Д. Игра в реализм. *Искусство.* Москва, 2010. № 2–3. С. 90–94.

Лагутенко О. Трієнале «Графіка – 2000». *Образотворче мистецтво.* 2001. № 1. С. 47–49.

Ламонова О. «Улюблений кошмар». *День.* 2003. 14 жовтня.

Ламонова О. Графіка Володимира Іванова-Ахметова: початок. *Наука і суспільство.* 2016. № 9–10. С. 62–63.

Ламонова О. Осягнення України: рання графіка Володимира Іванова-Ахметова. *Культура і життя.* 2017. 26 травня.

Ламонова О. Творчість Володимира Іванова-Ахметова 1980-х років. *Студії мистецтвознавчі.* 2017. Чис. 2. С. 83–95.

Ламонова О. Рання творчість Павла Макова. *Студії мистецтвознавчі.* 2018. Чис. 2. С. 91–102.

Ламонова О. Три офорти Павла Макова. *Культура і життя.* 2020. 27 березня.

Ламонова О. Три офорти Павла Макова. *Наука і суспільство.* 2020. № 9–10. С. 61–63.

Левашов В. Выставка молодых художников. *Искусство.* Москва, 1989. № 3. С. 10–12.

Мерло-Понти М. Око и дух. Москва : Искусство. 1992. 240 с.

Морозов А. Поколение молодых. Живопись советских художников 1960–1980 гг. Москва : Советский художник, 1989. 252 с.

Нова Віка, Катоша Богдан. «На шаблях сидіти жорстко...». *Вітчизна*. 1991. № 1. С. 201–208.

Носова А. Світ його ровесників. *Дніпро*. 1978. № 9. С. 118–122.  
Островский Г. Львовская литография. *Творчество*. Москва, 1978. № 6. С. 14–16.

Островський Г. Сложность простого мира. *Советская графика* 75/76. Москва, 1977. С. 125–131.

Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь. 1999. 447 с.

Попович К. Літографії В. М. Іванова-Ахметова у контексті графічного мистецтва Києва. *Вісник Харківської Державної Академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2015. № 8. С. 33–38.

Проект положення секції образотворчого мистецтва КТМ. – ЦДАМЛМ. Ф. 1165. Оп. 1. Спр. 120. 15 с.

Ракинин В. Другое искусство: свобода и художественный идеализм. Другое искусство. Москва, 1956–1976. К хронике художественной жизни : в 2 т. Москва : Галарт, 1991. Т. 2. 431 с.

Репринцева М. А. Понятие метаязыка и его трактовки. *Вестник Воронежского государственного университета. Серия филолога*. 2014. № 2. С. 232–237.

Рижская триеннале миниатюрной графики: Каталог выставки. Рига, 1983. 70 с.

Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. Москва : АГРАФ, 2003. 567 с.

Сизоненко І. Графіка «нової хвилі». *Образотворче мистецтво*. 1991. № 5. С. 24–26.

Склярєнко Г. «Пунктир концептуалізму». До картини українського мистецтва другої половини ХХ сторіччя. *Сучасне мистецтво: науковий збірник*. Київ, 2010. Вип. 7. С. 209–230.

Склярєнко Г. Гіперреалізм в контексті українського мистецтва другої половини ХХ століття. *Сучасне мистецтво : наук. зб.* Київ, 2013. Вип. 9. С. 165–183.

Склярєнко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ : Huss., 2016. 376 с.

Скляренко Г. Творчість Віктора Марущенка: документальне фото в художньому просторі. *Сучасне мистецтво : наук. зб.* Київ, 2019. Вип. 15. С.171–184

Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності : в 2 кн. Київ : Huss, 2020. Кн. 1. 296 с.

Соловійов О. В якості лідера. *Образотворче мистецтво.* 1989. № 1. С. 12–14.

Хаберманс Ю. Модерн – незавершений проект. *Вопросы филологии.* Москва, 1992. № 4. С. 40–51.

Хайн Ю. Графіка Прибалтики. *Творчество.* Москва, 1984. № 4. С. 6–11.

Хайн Ю. Прибалтийская триеннале графіки. *Творчество.* Москва, 1975. № 2. С. 2–5.

Хорунжа Г., Сілантьєв С. Львівська графіка 1970–1980-х рр.: концепції та форми. *Образотворче мистецтво.* 2018. № 2. С. 8–11.

Чагодаєва М. О природі книжної ілюстрації. *Советская графика 75/76.* Москва, 1977. С. 158–169.

Эрши А. Живопись интернациональной готики. Будапешт : Корвина, 1986. 89 с.

Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 667 с.

Якимович А. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930– 1990. Москва : Искусство–XXI век, 2009. 464 с.

Якушенко О. Советская архитектура и Запад: открытие и ассимиляция западного опыта в советской архитектуре конца 1950-х – 1960-х годов. *Laboratorium.* Москва, 2016. № 8 (2). С. 76–99.

Яців Р. Львівська графіка. 1945–1990. Традиції та новаторство. Київ : Наук. думка, 1982. 120 с.

Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття. Імена, явища, персоналії. Збірник статей. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. 349 с.

Metagrafika. Aleksander Aksinin. 27 pazdzienika–1 grudnia 2012. Galeria PIONOVA. 2012: PRacownia. 128 s.

## Розділ 4

Білокінь С. Масовий терор як засіб державного управління в СРСР (1917–1941 рр.) : джерелознавче дослідження. Дрогобич : Коло, 2013. Т. 2. 1065 с. : фотогр.

Білокінь С. Нарбут і Шевченко. *Світи Тараса Шевченка : зб. статей : до 175-річчя з дня народження поета*. Нью Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто ; Львів, 1991. С. 227–236. (Записки НТШ; т. 214).

Білокінь С. Про видання, заборонені на стадії верстки, або тиражі яких було знищено : (1920–1941). *До джерел : зб. наук. пр. на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя*. Київ ; Львів, 2004. Т. 2. С. 554–602.

Бонь О. Академік Олекса Петрович Новицький : наукова та громадська діяльність. Київ : Рідний край, 2004. 220 с.

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

Волошин М. Коктебельские берега : поезія, рисунки, акварели, статті / сост., авт. вступ. ст. и коммент. З. Д. Давыдов. Симферополь : Таврия, 1990. 248 с. : ил.

Волошин М. Стихотворения. Статті. Воспоминания современников. Москва : Правда, 1991. 480 с. : ил.

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

Домотенко Ю. К. За Стугною, за рікою : нариси з історії села Перше Травня на Обухівщині. Київ : Задруга, 2007. 103 с., 26 арк. фото.

Домотенко Ю. К. Обухів : історичний нарис. Київ : Задруга, 2007. 101 с. : ил.

Домотенко Ю. К. Преславне містечко Трипілля на Київщині : історичні нариси. Київ : Задруга, 2006. 184 с. : ил.

Енциклопедія українознавства : словникова частина / голов. ред. В. Кубійович. Paris ; New York : Молоде життя, 1959. Т. 3. С. 801–1200.

Енциклопедія українознавства : словникова частина / голов. ред. В. Кубійович. Репринт. вид. 1955–1984 років. Київ : Глобус, 1996. Т. 3. С. 805–1200.



Залевська М. М. Доробок учених в дослідженні українського церковного гаптування. *Короленківські читання 2017 : Бібліотеки, архіви, музеї: динамічний розвиток і пошук нових форматів : матеріали XX Всеукр. наук.-практ. конф., м. Харків, 27 жовтня 2017 р.* Харків, 2018. Ч. 2. С. 178–181.

Звідомлення Української академії наук у Києві за 1924 рік / Укр. акад. наук. У Києві : 3 друк. УАН, 1925. 92 с.

Історія українського мистецтва : в 5 т. Київ : ІМФЕ, 2010. Т. 2 : Мистецтво середніх віків. 1293 с. : іл.

Історія українського мистецтва : в 6 т. Київ, 1966. Т. 1 : Мистецтво з найдавніших часів до епохи Київської Русі. 455 с. : іл.

Кара-Васильєва Т. В. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст.: іконографія, типологія, стилістика : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.04. Київ, 1993. 365 с., 182 с. дод.

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

Київські газети 1838–1940 років у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського» : наук. кат. Київ : НБУВ, 2015. 608 с.

Коренюк Ю. Микола Макаренко – дослідник середньовічного стінопису. *Студії мистецтвознавчі*. 2007. № 3. С. 39–46.

Коренюк Ю. [Корпусова В. М. Родина О. П. Новицького, М. Вязьмітіна – київські друзі М. Волошина. \*Українська біографістика : зб. наук. пр.\* Київ, 2009. Вип. 5. С. 176–185.](http://libkor.com.ua:88/cgi-bin/irbis64r_12/cgiirbis_64.exe?LNG=&Z21ID=&I21DBN=P&P21DBN=P&V&S21STN=1&S21REF=&S21FMT=fullw_print&C21COM=S&S21CNR=&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=M=&S21STR=Фрески кінця XI століття в церкві Михайла в Острі: реставраційні колізії. Пам'ятки України: історія та культура. 2012. № 1. С. 2–9.</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

Коцюбинська Н. Пелікан в українському мистецтві. *Записки Історично-філологічного відділу УАН*. Київ, 1926. Кн. 9. С. 230–245.

Лобода Т. Василь Кравченко. Громадська, наукова та просвітницька діяльність. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса, 2008. 238 с.

Макаревич М. Л. Исследование в районе с. Стена на Среднем Днестре. *Краткие сообщения Института археологии*. Киев : Изд-во АН УССР, 1960. Вып. 10. С. 23–32, 3 рис.

Макаренко М. Досліди на Остерщині. *Коротке звітлення Всеукраїнського археологічного комітету за археологічні дослідження року 1925*. Київ, 1926. С. 61–66.

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

Материалы для историко-статистического описания Екатеринославской епархии. Церкви и приходы прошедшего XVIII столетия. Екатеринослав : Тип. Я. М. Чаусского, 1880. Вып. 1 : Нынешние уезды – Екатеринославский, Верхнеднепровский, Новомосковский и Павлоградский. 584 с.

Матеріали до словника мистецтвознавців УРСР / Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського Акад. наук УРСР, відділ образотворчого мистецтва ; відп. ред. Ю. Я. Турченко. Київ, 1968. (Для службового використання).

Матеріали до словника мистецтвознавців УРСР / упоряд. : Н. Ю. Асеева, Ю. А. Варварецький, І. М. Кравець та ін. ; відп. ред. Ю. Я. Турченко. *Українське мистецтвознавство*. Київ : Наук. думка, 1970. Вип. 4. С. 96–127.

Наші втрати: матеріали до біографічного словника репресованих у 1930-их роках діячів в УРСР / зібрав Ю. Лавріненко. Київ ; Нью-Йорк : Твім інтер, 2005. 256 с.

Нещерет Т. І., Домотенко Ю. К. Халеп – город над Дніпром : нариси з історії села Халеп'я, на Обухівщині. Київ : Задруга, 2007. 152 с. : фотоіл.

Новицкая М. Вышивки золотом с изображением фигур, найденные при раскопках в Софии Киевской. *София Киевская : мат. исслед.* Киев : Будівельник, 1973. С. 62–67, 6 рис.

Новицкая М. Золотная вышивка Киевской Руси. *Byzantinoslavica: Revue Internationale des Études Byzantines*. Prague, 1972. Т. 33, fasc. 1. С. 42–50, табл. I–IX.

Новицкая М. А. Орнаментальная вышивка средневекового Крыма. *Записки Одесского археологического общества*. Одесса, 1967. Т. 2 (35). С. 284–288, 4 рис.

Новицкая М. Орнаментальная резьба так называемых шиферных изделий великокняжеской эпохи в Киеве. *Acta Historiae Artium*. Budapest, 1979. Т. 25, fasc. 1–2. С. 3–12.

Новицкая М. А. Узорные ткани трипольской культуры (по материалам раскопок у с. Стена). *Краткие сообщения Института археологии*. Киев : Изд-во АН УССР, 1960. Вып. 10. С. 33–35, 3 рис.

Новицька М. Вибійка на Україні. *Вісник Академії архітектури УРСР*. 1946. № 1. С. 40–42, 4 рис.

Новицька М. Вивчення старовинних тканин та вишивання за революційних часів на території Радянського Союзу. *Записки Всеукраїнського археологічного комітету*. Київ, 1930. Т. 1. С. 233–246.

Новицька М. О. Вишивання і гаптування. *Історія українського мистецтва : в 6 т.* Київ, 1968. Т. 3 : Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття. С. 372–380.

Новицька М. О. Гаптування в Київській Русі. (За матеріалами розкопок на території УРСР). *Археологія*. Київ, 1965. Т. 18. С. 24–38, IV табл.

Новицька М. Давньоруське гаптування з фігурними зображеннями. *Археологія*. Київ, 1970. Т. 24. С. 88–99, 12 рис.

Новицька М. Датовані епітрахілі лаврського музею 1640–1743 р. *Український музей* / за ред. П. Курінного, Ф. Ернста, Д. Щербаківського, М. Рудинського та С. Гілярова ; гол. ред. П. Курінний. Київ : Київ-Друк, 1927. Зб. 1. С. 51–70, табл. V–VIII.

Новицька М. До питання про текстиль Трипільської культури. *Археологія*. Київ : Вид-во АН УРСР, 1948. Т. 2. С. 44–61, 16 рис.

Новицька М. Рецензія. *Україна*. 1925. Кн. 1–2. С. 194–196. Рец. на кн. : Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. Львів : Накладом фонду «Учітеся брати мої», 1922. VIII, 262 с.

Новицька М. Рецензія. *Україна*. 1929. № 3–4. С. 142–144. Рец. на ст.: Берладіна К. Матеріали з історії українського образотворчого гаптування. Композиційні схеми та іконографічні форми українських фелоней від середини XVII до XX ст. *Мистецтвознавство / Харків. секція Науково-дослідчої кафедри мистецтвознав.* Харків, 1928. Зб. 1. С. 65–105, табл. LVI–LXV.

Новицька М. Рецензія. *Україна*. 1930. № 1–2. С. 189–191. Рец. на ст.: Берладіна К. Два пам'ятника українського образотворчого шиття кінця XVII в. из харьковських колекцій. *Наукові записки кафедри західноєвропейської культури*. Харків, 1929. Вип. 3. С. 433–448, табл. V–VI.

Новицька М. Рецензія. *Хроніка археології та мистецтва*. У Києві, 1931. Чис. 3. С. 104–105. Рец. на кн. : Орнаменти українського народнього вишивання / рис. В. Павленка, текст і ред. Р. Розенберга. Харків, 1929. Вип. 1–2.

Новицька М. Тематичний килим Радянської України. *Вісник Академії архітектури УРСР*. 1948. № 4. С. 24–32, 18 рис.

Новицька М. Турецькі оксамити Лаврського музею. *Східний світ*. 1930. № 10–11. С. 351–359, 4 іл.

Новицька М. Що таке тканина. Харків ; Київ : ДВУ, 1930. 20 с., 8 іл.

Орнамент української вибійки : альбом / склав В. А. Дзугаєв. Київ : Вид-во Акад. архітектури УРСР, 1950. 91 с. : іл.

Павлуцкий Г. Г. Деревянные и каменные храмы. Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1903. [3], III, 124 с., [12] л. ил. : ил.

Панькова С. З останніх листів Михайла Грушевського. *Вісник НТШ*. 2010. Чис. 43. С. 47–50.

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

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

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

Петров Л. Апологети буржуазного націоналізму. *Київська правда*. 1948. 9 січ.

Полонська-Василенко Н. Жінки-вчені. *Наше життя*. Philadelphia, 1961. № 11 (Грудень). С. 3–4.

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

Пуцко В. Послесловие к статье М. А. Новицкой. *Музеј примењене уметности*. Београд, 1984–1985. 36. 28–29. С. 30–31.

Руденок В. Я., Новик Т. Я. Аліпіївські печери в Чернігові. Проблема дослідження та збереження. *Сіверицина в історії України : зб. наук. пр.* 2011. Вип. 4. С. 60–65.

Сборник биографий кавалергардов 1801–1826 по случаю столетнего юбилея Кавалергардского Ее Величества государыни

императрицы Марии Федоровны полка / сост. под ред. С. Панчулидзева. Санкт-Петербург : Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1906. X, 402 с.

Січка М. Л. Репресії проти київських мистецтвознавців у 1932–1933 рр. (за матеріалами Державного архіву міста Києва). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Історія*. 2016. Вип. 1. Ч. 3. С. 63–69.

Сказания о населенных местностях Киевской губернии или статистические, исторические и церковные заметки о всех деревнях, селах, местечках и городах, в пределах губернии находящихся / собр. Л. Похилевич. Киев : Тип. Киево-Печерской лавры, 1864. 2, VI, 763 с., 1 л. ил.

Список поселень Київської округи / УСРР, Київ. округ. ви-конком робіт., селян. та червоноарм. депутатів, секретаріят ОВК та окрстатбюро. Київ : Вид. секретаріату Київ. окрвиконкому, 1926. 132 с.

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

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

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

Студенець Н. В. Новицька Марія Олексіївна. *Українська біогра-фістика : зб. наук. пр.* Київ, 2008. Вип. 4. С. 487–489.

Студенець Н. В. Новицька Марія Олексіївна. *Енциклопедія су-часної України : електронна версія [веб-сайт]*. Київ : Ін-т енцикл. досліджень НАН України, 2006. URL : [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=73263](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=73263).

Сходознавство і візантологія в Україні в іменах : біобібліограф. словник / упоряд. : Е. Г. Циганкова, Ю. М. Кочубей, О. Д. Василюк. Київ, 2011. 259 с.

Тарахан-Берега З. Олекса Новицький – дослідник і популяризатор творчості Тараса Шевченка. *Образотворче мистецтво*. 1987. № 5. С. 21–23.

Толкачов З., Холостенко Є., Томах С., Овчинников В. Проти петлюрівської контрабанди на фронті мистецтвознавства. *Пролетарська правда*. 1933. 8 трав.

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

Филарет (Гумилевский). Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов : Земск. тип., 1874. Т. 5 : Губ. г. Чернигов, уезды Черниговский, Козелецкий, Суражский, Кролевецкий и Остерский. [2], 444, 4, 5 с., 1 л. табл.

Фрумін Г. Деякі підсумки роботи академії в 1946 році. *Вісник Академії архітектури УРСР*. 1947. № 1. С. 38–39.

Харлан О. Церква в ім'я Архангела Михаїла в містечку Старий Кодак : архітектурно-історичний нарис, бібліографія. Дніпропетровськ : ДОУНБ, 2010. 46 с.

Ходак І. Восьмий том Повного зібрання творів Тараса Шевченка: спроба реконструкції проекту (1923–1934). *Студії мистецтвознавчі*. 2011. Чис. 2. С. 67–104.

Ходак І. Втрачені храми Борисполя (за експедиційними матеріалами Поліни Кульженко і Марії Вязьмітіної 1924 року). *Сіверщина в історії України : зб. наук. пр.* Київ ; Глухів, 2020. Вип. 13. С. 43–48.

Ходак І. Єврейське кладовище в Борисполі (за експедиційними матеріалами Марії Вязьмітіної та Марії Новицької 1924 року). *Сіверщина в історії України: зб. наук. праць*. Ніжин, 2021. Вип. 14. С. 75–78.

Ходак І. Кафедра всесвітнього мистецтва Всеукраїнської академії наук: інституції, персоналії, основні напрями досліджень. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. № 4–5. С. 115–122.

Ходак І. Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського. *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр.* Київ, 2009. Вип. 10. С. 265–275.

Ходак І. О. Наукова діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини

XX століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.05 «Образотворче мистецтво». Київ, 2010. 451 с.

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

Ходак І. Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства: початковий етап діяльності (1922–1924). *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Чис. 2. С. 109–125.

Ходак І. Сакральне мистецтво Київщини за матеріалами експедиції Марії Новицької 1925 року. *Студії мистецтвознавчі*. 2018. Чис. 4. С. 28–43.

Ходак І. Сакральні пам'ятки Музею Остерщини (за експедиційними матеріалами Марії Новицької 1925 року). *Сіверщина в історії України : зб. наук. пр.* Глухів ; Київ, 2019. Вип. 12. С. 398–401.

Холостенко Е. «Музейные» искусствоведы Украины. *Печать и революция*. 1930. № 4. С. 80–86.

Художники України : енциклопедичний довідник. Київ : Інтертехнологія, 2006. Вип. 1 / авт.-упоряд. М. Г. Лабінський. 640 с. : іл.

Церковне мистецтво України : у 3 т. Харків : Фоліо, 2018. Т. 1. 952 с. : іл.

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

Широцький К. Надгробні хрести на Україні. *Записки НТШ*. Львів, 1908. Т. 82. С. 10–29.

Шудря Є. Оранта нашої світлиці : розвідки й нариси з народознавства. Київ, 2011. 488 с. : фото.

Шудря Є. Подвижниці народного мистецтва : біобібліограф. нариси / за ред. М. Селівачова. Київ : Ред. вісн. «Ант», 2003. Зош. 1. 64 с. : іл. (Праці / Наук. т-во ім. М. Трохименка ; вип. 9).

Яненко А. С. Підготовка музейних працівників в аспірантурі Лаврського музею культів та побуту та Всеукраїнського музейного городка у другій половині 1920-х – на початку 1930-х рр. *Сіверщина в історії України : зб. наук. пр.* Глухів, 2016. Вип. 9. С. 483–493.

Яненко А., Варивода А. Реставраційна виставка тканин у Всеукраїнському музейному городку: проект Марії Новицької. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності : матеріали IV міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 6–7 червня 2019 р.* Київ, 2019. С. 283–288.

Novickaja M. A. Les broderies ornamentales de Crimée au moyen âge. *Byzantion : Revue Internationale des Études Byzantines*. Bruxelles, 1974. V. 44. С. 151–157.

## Розділ 5

Алексей Иванович Ставровский. Некролог. *Киевская старина*. Киев : Типография Г. Т. Корчак-Новицкого, 1882. № 12 (Декабрь). С. 626.

Антонович В. Б. Музей древностей. *Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира* / изд. под ред. ордин. проф. В. С. Иконникова. Киев : Тип. ун-та Св. Владимира, 1884. С. 60–76.

Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Университета Св. Владимира (1834–1884) / сост. и издан под ред. проф. В. С. Иконникова. Киев : В тип. Имп. Ун-та Св. Владимира, 1884. 816 с.

В Правление Университета Св. Владимира Члена Временного Комитета для изыскания древностей в г. Киеве Ставровского : рапорт. – Державний архів м. Києва (далі: ДАК). Ф. 16. Оп. 465. Спр. 50.

Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи XIX век. Москва : Искусство, 1986. 384 с.

Горбик В. О. Лохвицький Кіндрат Андрійович / В. О. Горбик, Л. Д. Федорова. *Українська біографістика*. Київ, 1996. Вип. 1. С. 87–90.

ДАК. Ф. 16. Оп. 291. Спр. 40.

ДАК. Ф. 16. Оп. 292. Спр. 59.

Данилевич В. Проф. В. Б. Антонович та Археологічний музей ІНО. *Записки Київського Інституту Народної Освіти*. 1928. Кн. III. С. 7–20.



Дело Канцелярии Г. Попечителя Киевского Учебного Округа. По отношению Киевского Митрополита о назначении Членов из числа чиновников учебного ведомства для освидетельствования работ в обновленной стенной живописи в Соборной церкви Киевопечерской Лавры. Рукопис. Нач. 14 Января 1843 – Кон. 27 мая 1846 г. // Центральный державний історичний архів Києва України (далі: ЦДІАК України). Ф. 707. Оп. 87. Спр. 875 а.

Дело Совета Императорского университета Св. Владимира О передаче в музей древностей предметов, хранящихся в других кабинетах. // ДАК. Ф. 16. Оп. 284. Спр. 62.

Дневник Кондрата Лохвицкого / Публикация, комментарии Т. Ананьевой, при участии О. Друг. *Киевский альбом. Исторический альманах*. Киев, 2002. Вып. 2. С. 67–72.

З іменем святого Володимира. Київський університет у документах, матеріалах та спогадах сучасників [упоряд. В. Короткий, В. Ульяновський]. Київ : Заповіт, 1994. Кн. 1. 398 с.

З іменем святого Володимира. Київський університет у документах, матеріалах та спогадах сучасників [упоряд. В. Короткий, В. Ульяновський]. Київ : Заповіт, 1994. Кн. 2. 453 с.

Кондрат Лохвицкий. Журналы и дела по раскрытиям древностей в Киеве / Публикации Т. Ананьевой. *Киевский альбом. Исторический альманах*. Киев, 2004. Вып. 3. С. 31–33; Киев, 2007. Вып. 5. С. 49–54; Киев, 2009. Вып. 6. С. 82–87.

Кравец Ф. Ставровский Александр Иванович. Русский биографический словарь в 25 томах. Т. XIX : Смеловский–Суворина. Санкт-Петербург : Тип. Товарищества Общественная Польза, 1909. С. 310–311.

Лебединцев П. Г. Возобновление стенной живописи в великой церкви Киево-Печерской лавры в 1840–1843 гг. *Университетские известия*. Киев, 1878. № 3 (март). С. 56–64.

Лиман С. І. З історії кадрового конфлікту у київській університетській медієвістиці першої половини 1860-х рр.: О. І. Ставровський проти В. Г. Авсеєнка. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Історичні науки*. 2013. Т. 23. С. 144–160.

Лиман С. І. Історія середніх віків у творчості та навчальних курсах професора Київського університету Олексія Івановича

Ставровського (1811–1882 рр.). *Вісник Харківської державної академії культури*. Харків, 2011. Вип. 33. С. 29–40.

О передаче различных предметов Минералогического кабинета в Музей изящных искусств и древностей. Нач. 14 июня 1846 г. – Кон. 26 июня 1846 г. // ДАК. Ф. 16. Оп. 383. Спр. 136.

О пожертвованных б. профессором Зеновичем некоторых вещей из Киевского музея древностей. Нач. 13 марта 1840 г. – Кон. 20 марта 1840 г. // ДАК. Ф. 16. Оп. 376. Спр. 71.

О приобретении для Кабинета древностей в 1848 году. // ДАК. Ф. 16. Оп. 287. Спр. 23.

О приобретении для Музея Древностей и изящных искусств в 1846 году. Нач. 23 августа 1846 года. – Кон. 3 сентября 1846 года. // ДАК. Ф. 16. Оп. 285. Спр. 121.

О приобретении для Музея изящных искусств и древностей разных предметов. // ДАК. Ф. 16. Оп. 290. Спр. 50.

О приобретении некоторых книг для Музея древностей и изящных искусств. // ДАК. Ф. 16. Оп. 469. Спр. 53.

О приобретениях для Музея изящных искусств в 1847 году. // ДАК. Ф. 16. Оп. 286. Спр. 37.

О рассортировке предметов между кабинетами: зоологическим, физическим, минералогическим, живописным, минц-кабинетом, архитектурным и музеем древностей, 27 мая 1836 г. – 14 декабря 1838 г. // ДАК. Ф. 16. Оп. 276. Спр. 773.

Отчет Киевского музея древностей и искусств за 1851 гражданский год. // ДАК. Ф. 16. Оп. 469. Спр. 805.

Отчет о составе и состоянии Императорского Университета Св. Владимира за 1852 гражданский и действиях за 1851/2 учебный год. // ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 94.

Отчет университета за 1838 г. // ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 46.

Отчет университета за 1840 г. // ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 51.

Отчет университета за 1841 г. // ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 53.

Отчет университета за 1843 г. // ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 59.

Отчет университета за 1848/1849 учебный год. // ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 80.

Отчет университета за 1850 год. // ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 85.

Отчет университета за 1850/51 учебный год. // ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 88.

- Отчет университета за 1852/53 г. // ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 97.
- Отчет университета за 1854 год. // ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 101.
- Приложение к отчету университета за 1845 год. // ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 63.
- Приложение к отчету университета за 1846 год. // ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 65.
- Приложение к отчету университета за 1848 год. // ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 74.
- Рапорт до Правління університету Св. Володимира від 27 липня 1843 року. // ДАК. Ф. 16. Оп. 379. Спр. 204. Арк. 1.
- Рыськин Б. И. Заметка о книге Алексея Ставровского «Рассуждение о значении средних веков в отношении к новейшему времени». *Средние века* : Сб. Москва : Изд-во АН СССР. 1958. Вып. XI. С. 115–120.
- Сведения к отчету за 1838 и 1839 годы. // ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 50. Арк. 172.
- Сведения к Отчету за 1846/7 академический год и 1847 гражданский год. // ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 69.
- Справа Ради: О приобретении для Кабинета древностей в 1848 году. // ДАК. Ф. 16. Оп. 287. Спр. 23.
- Ставровский А. Рассуждение о значении средних веков в отношении к новейшему времени. Киев : В тип. ун-та Св. Владимира, 1841. 197 с.
- Ставровский, Алексей Иванович. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Санкт-Петербург, 1900. Т. 31, п/т. 61. С. 387.
- Сторчай О. Музей старожитностей Університету Святого Володимира: завідувачі Яків Волошинський та Андрій Лінниченко (1854–1873). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Зб. наук. праць. Київ : ІМФЕ, 2012. Вип. 12. С. 52–69.
- Тарасенко О. Становлення та розвиток історичної освіти та науки у Київському університеті у 1834–1884 рр. : монографія. Київ : Логос, 1995. 276 с.
- Тарасенко О. Школа істориків університету Св. Володимира: штрихи до творчого портрету Олексія Івановича Ставровського (1811–1882). *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2017. Вип. 49. С. 100–107.

Тарасенко О. О. З історії становлення та розвитку історичної освіти в Київському імператорському університеті Св. Володимира (до 175-річчя від дня заснування). *Історична думка*. 2010. № 1 (2), 59 с.

Тарасенко О. О. Музей старожитностей університету Св. Володимира у вивченні історії українського народу (до 170-річчя заснування). *Сумська старовина*. 2007. Вип. 23. С. 78–83.

Тарасенко О. О. Спогади В. Г. Авсеєнка про істориків Університету Св. Володимира. *Грані. Науково-теоретичний альманах*. 2016. Т. 130. Вип. 2 (лютий). С. 81–89.

Ульяновський В. Син України (Володимир Антонович: громадянин, учений, людина). Антонович В. Б. Моя сповідь: Вибрані історичні та публіцистичні твори. Київ., 1995. С. 5–76.

Федорова Л. Перший музей Києва. *Київська старовина*. 1992. № 3.

Формулярный список А. И. Ставровского (1862). // ДАК. Ф. 16. Оп. 465. Спр. 4750. Арк. 115 (зв.)–130.

Фортинский Ф. Я. Ставровский А. И. *Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Университета Св. Владимира (1834–1884) / сост. и издан. под ред. : В. С. Иконников*. Киев : Тип. Ун-та Св. Владимира, 1884. С. 619–622.

Фундуклей И. Обзорение Киева в отношении к древностям. Киев : В типографии И. Вальнера, 1847. 24, 111 с., 62 л. илл.

Фундуклей И. Обзорение могил, валов и городищ Киевской губернии : изданное по высочайшему соизволению киевским гражданским губернатором Иваном Фундуклеем. Киев : Тип. Фелфила Гликсберга, 1848. 4, VIII, 128 с. : 17 л. ил.

Фундуклей И. И. Статистическое описание Киевской губернии. Санкт-Петербург, 1852. 578 с.

Шульгин В. Я. История университета Св. Владимира. Санкт-Петербург : Тип. Ромина и Ком., 1860. 230 с.

## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

- АН – Академія наук
- АНФРФ – Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів  
Інституту мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
- ВІМШ – Всеукраїнський історичний музей імені Т. Шевченка
- ВІНО – Вищий інститут народної освіти імені М. П. Драгоманова
- ВМГ – Державний культурно-історичний заповідник  
«Всеукраїнський музейний городок»
- ВУАК – Всеукраїнський археологічний комітет
- ВУАН – Всеукраїнська академія наук
- ДНАББЗ – Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека  
імені В. Г. Заболотного
- ИА РАН – Інститут археологии Российской академии наук
- ІА – Інститут археології
- ІМФЕ – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського
- ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України  
імені В. І. Вернадського
- КДХІ – Київський державний художній інститут (від 1992 р. –  
Українська академія мистецтв, від 1998 р. – Академія  
образотворчого мистецтва і архітектури, від 2000 р. –  
Національна академія образотворчого мистецтва  
і архітектури)
- КІНО – Київський інститут народної освіти  
імені М. П. Драгоманова
- КП(б)У – Комуністична партія (більшовиків) України
- ЛДУ – Львівський державний університет імені Івана Франка  
(нині Львівський національний університет  
імені Івана Франка)

- ЛІМ – Львівський історичний музей  
 ЛНГМ – Львівська національна галерея мистецтв  
 імені Бориса Возницького  
 МСЖ – «Музей Сучасного Життя» («Музей Современной  
 Жизни», містифікація П. Макова)  
 НА – науковий архів  
 НАН України – Національна академія наук України  
 НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва  
 і архітектури  
 НМЛ – Національний музей у Львові імені Андрія Шептицького  
 НММХ – Національний музей мистецтв імені Богдана  
 та Варвари Ханенків  
 н. ст. – новий стиль  
 НТШ – Наукове товариство імені Шевченка  
 НХМУ – Національний художній музей України, Київ  
 НЦНК «Музей Івана Гончара» – Національний центр народної  
 культури «Музей Івана Гончара», Київ  
 РБ – Республіка Білорусь  
 РП – Республіка Польща  
 РСФРР – Російська Соціалістична Федеративна Радянська  
 Республіка  
 САИ – Свод археологических источников, Москва  
 СВУ – Спілка визволення України  
 смт – селище міського типу  
 ст. ст. – старий стиль  
 УРСР – Українська Радянська Соціалістична Республіка  
 УСРР – Українська Соціалістична Радянська Республіка  
 ЧОКМ – Чернівецький обласний краєзнавчий музей  
 ЦДАВО України – Центральний державний архів вищих органів  
 влади та управління України  
 ЦДАМЛМ України – Центральний державний архів-музей  
 літератури і мистецтва України  
 MA im. Er. Majewskiego TNW – Muzeum Archeologiczne  
 im. Er. Majewskiego Towarzystwa Naukowego Warszawskiego  
 МЕК – Muzeum Etnograficzne w Krakowie

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Ганзенко Лариса Георгіївна** – кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України. Коло наукових інтересів: історія образотворчого мистецтва України-Руси, художнє оздоблення рукописних книг XI–XIII ст.

**Забашта Ростислав Васильович** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України. Спеціалізується в галузі історії давнього, середньовічного й раннього новочасного мистецтва.

**Ламонова Оксана Василівна** – кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України. Спеціалізується в галузі українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст.

**Скляренко Галина Яківна** – кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України. Спеціалізується в галузі мистецтва та художньої культури XX ст. і сучасності.

**Сторчай Оксана Вікторівна** – кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України. Спеціалізується в галузі історії вітчизняної мистецької освіти, історії та джерелознавства українського мистецтва другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.

**Ходак Ірина Олександрівна** – кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України. Сфера наукових інтересів: історія українського мистецтвознавства, мистецтвознавче джерелознавство, історія формування музейних художніх колекцій, сакральне мистецтво України, мистецтво книги.



# SUMMARY

## IMAGES CREATION IN UKRAINIAN ARTISTIC SPACE: FROM THE MIDDLE AGES TO MODERN TIMES (Collective Work)

### Part 1. Evolution of the Image in Ukrainian Art of the Middle Ages and Early New Time

#### 1.1. Reims Gospel: Historical and Ideological Accents in the Site Attribution (*Larysa Hanzenko*).

The mentioned manuscript is interpreted in this subsection as the crossing of Slavic and Latin cultures, where the vectors of identity of a number of European nations have got together. A new culturological contextual view on the *Bohemian trace* in the history of the manuscript is submitted, the episodes of the history of the site, connected with the fates of Procopius of Sázava, Charles IV and Wenceslaus IV are considered. The obtained results of the study of the history of perception and use of the site in the context of culture of Czech Republic of the 14th century outline the contour of a new approach in the formulation of the conception of creation and use of the code, that influence the awareness of origins of Ukrainian culture of the first half of the 11th century.

#### 1.2. Teratological Ornamental Pattern. To the Problem of Identification of the Images of the Beyond in the Decoration of Ukrainian Handwritten Books of the 11th – 13th Centuries: Classification, Typology, Iconographic Dynamics (*Larysa Hanzenko*).

The reader's attention in the subsection is drawn to the image of Snake (Dragon) as the main element of teratological pattern of the decoration of Ukrainian liturgical books of the 13th – 14th centuries. Comparative

analysis enables to conclude, that the image of Snake has left its trace almost in the culture of each people, got a unique symbolic and artistic interpretation, depending on natural conditions and cultural history of every region, formation of the local mythological, folklore tradition and the level of secularization processes. It is emphasized, in particular, that the areal of circulation of the teratological pattern coincides with the geography of spreading of ancient gnostic texts, Biblical apocrypha, especially the texts of the Solomon Testament.

### **1.3. *Sviatovyd* of Lopushnia – A Cult Symbolic-Allegoric Site of the Mid to Late / Late 18th – Early / Mid 19th Century: Historical, Cultural and Substantial Definition (*Rostyslav Zabashta*).**

An original roadside cross from the village of Lopushnia in Ivano-Frankivsk oblast is analyzed in the subdivision. Its pedestal contains two pairs of human legs. The author, despite the widespread version of attribution in historiography, defines the mentioned site not as a relatively late one (mid 19th century) alteration of sculptural double-figured group of pagan period into the Christian roadside cross, but as native and at the same time quite original example of a Christian cult art of Halychyna of mid to late / late 18th – early / mid 19th centuries. It is concluded on the base of the results of the analysis of structural, iconographic, stylistic characteristics of the object of research and also a comprehension of spiritual requests and search of the population of Rus-Ukraine of early modern period, combining three main ideological and thematic plans: the cross test of the God's Son, the submissive bearing of the cross of life tests by each true believer (according to the admonition of imitation of the Christ sacrificial feat) and votive donation.

## **Part 2. Art in the Space of Culture**

### **2.1. Ukrainian Art of the Mid to Late 20th Century: Trends and Cultural-Social Context (*Halyna Skliarenko*).**

The authoress's rethinking of the artistic heritage of the past Soviet period, namely mid to late 20th century, is submitted in the subsection. Its originalities and peculiarities in the process of historical development of Ukrainian art are described. As the authoress is emphasizing, the specified period is not included in the widespread nowadays hard scheme of comparison of official and informal arts. The development of

Ukrainian art of the defined period is considered as more complicated and ramified in its structure, where the opposition of socialist realism is traced in informal as well as in the areas of creativity quite permitted by the authorities at that time.

### **Part 3. Ways of Individual Artistic Search**

#### **3.1. Creative Work of Oleksandr Aksinin: Graphics as a Metalanguage (*Halyna Skliarenko*).**

The reader becomes acquainted with Lviv graphics artist Oleksandr Aksinin (1949–1985) in the subsection. The originality of author position and expressiveness of figurative and plastic language form a separate page of Ukrainian art of the mid to late 20th century. The art of graphics arises in the works of this master as a peculiar metalanguage, combining native artistic creativity with original author studies of the peculiarities of interaction between word and image. The singularity of the painter art reveals a wide spectrum of contexts – from philosophical to purely aesthetic.

#### **3.2. Volodymyr Ivanov-Akhmetov: Works of the 1980s –1990s (*Oksana Lamonova*).**

The authoress is considering a creative evolution of a famous Kyiv artist Volodymyr Ivanov-Akhmetov, characterizing with a broadening of thematic, figurative and plastic range. The artist has applied to various graphic techniques, complicating his artistic language, where the cultural-historical context of the epoch is reflected indirectly.

#### **3.3. Pavlo Makov: Works of the 1980s –1990s (*Intaglio, Linocuts, Pastels, Author Books*) (*Oksana Lamonova*).**

The period of artistic incipience of one of the leading modern Ukrainian graphics artists – Pavlo Makov is analyzed in the subsection. The authoress is considering all stages of the active rethinking of traditional forms of the graphic art by the painter and his applying (in the 1990s) to the creation of art-books as a peculiar variant of author book – one of the forms of the conceptual art. It is emphasized, that P. Makov, being one of the most intellectual modern Ukrainian artists, attracts a wide circle of current aesthetic, artistic, cultural and philosophical sources to his works, where a peculiar place belongs to the concepts of American philosopher H. Gumbrecht.

## Part 4. Source Criticism Studies

### **4.1. Sacred Art of Ukraine in the Expeditionary Materials of Mariia Novytska of 1925–1926 (Chernihiv, Kyiv Regions, Crimea, Katerynoslav Region) (*Iryna Khodak*).**

Dramatic pages of Ukrainian Art Studies are described in the subsection. Personal fates of the scientists are intertwined the most often with a hard attack of ideology of the totalitarian system, destroying national monuments of culture. The centre of the authoress attention is focused on the expeditionary materials of M. Novytska in 1925–1926 to Chernihiv, Kyiv, Katerynoslav Regions and Crimea, revealed in the state and departmental archives. These materials are systematized, analyzed and introduced into scientific circulation.

## Part 5. History of Ukrainian Museology Formation

### **5.1. From the History of Ukrainian Museology: Museum of Antiquities of Saint Volodymyr Kyiv University in the Period of Heading by Oleksii Stavrovskyi (1838–1854) (*Oksana Storchai*).**

Formation and development of the museology of the first half of the 19th century in Ukraine are considered in the mentioned text. Collections of the Museum of Antiquities of Saint Volodymyr University in the Period of Heading by professor of World History, archaeologist and lecturer Oleksii Ivanovych Stavrovskyi (1811–1882) are reconstructed on the base of archival sources.

## ЗМІСТ

**Скляренко Галина**

Передмова ..... 3

### Розділ 1

#### Еволюція образу

#### в українському мистецтві середньовіччя та раннього Нового часу

**Ганзенко Лариса**

Реймське Євангеліє: історичні та ідеологічні акценти  
в атрибуції пам'ятки ..... 18

**Ганзенко Лариса**

Тератологічний орнамент.  
До проблеми розпізнання образів Потоїбиччя  
в оздобленні українських рукописних книг  
XI–XIII століть:  
класифікація, типологія, іконографічна динаміка ..... 40

**Забашта Ростислав**

Лопушніанський «Святовид» –  
культува символіко-алегорична пам'ятка  
другої половини / кінця XVIII – початку /  
середини XIX століття: історико-культурне  
та змістове визначення. .... 81

## Розділ 2

### Мистецтво у просторі культури

**Скляренко Галина**

Українське мистецтво другої половини ХХ століття:  
тенденції та культурно-суспільний контекст . . . . . 165

## Розділ 3

### Шляхи індивідуального мистецького пошуку

**Скляренко Галина**

Творчість Олександра Аксініна:  
графіка як метамова . . . . . 214

**Ламонова Оксана**

Володимир Іванов-Ахметов:  
творчість 1980–1990-х років . . . . . 247

**Ламонова Оксана**

Павло Маков: творчість 1980–1990-х років  
(інталію, лінорити, пастелі, авторські книги) . . . . . 273

## Розділ 4

### Джерелознавчі студії

**Ходак Ірина**

Сакральне мистецтво України  
в експедиційних матеріалах Марії Новицької  
1925–1926 років (Чернігівщина, Київщина, Крим,  
Катеринославщина) . . . . . 307

## Розділ 5

### Історія становлення вітчизняного музейництва

#### *Сторчай Оксана*

З історії вітчизняного музеєзнавства:	
Музей старожитностей Київського університету Святого Володимира періоду завідування Олексія Ставровського (1838–1854 роки) .....	428
ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА .....	457
ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ .....	495
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ .....	497
SUMMARY .....	499

Національна академія наук України  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М. Т. Рильського

**Наукове видання**

# **ОБРАЗОТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ: ВІД СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ДО СУЧАСНОСТІ**

**Колективна монографія**

**Редактор-координатор**

*Олена Щербак*

**Літературні редактори**

*Надія Ващенко, Лариса Лихнївська, Людмила Тарасенко*

**Оператор**

*Ірина Матвєєва*

**Верстка**

*Людмила Настенко*

**Дизайн обкладинки**

*Ростислав Забаїта, Людмила Настенко*

**У редактуванні й підготовці монографії до друку брав участь**

*Ростислав Забаїта*

Формат 60 × 84/16

Умов. друк. арк. 29,41

Обл. вид. арк. 24,81

**Адреса редакції**

01001 м. Київ-1, вул. Грушевського, 4

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного  
реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції

Серія ДК № 1831 від 07.06.2004